

# BILDER DER MODE



# BILDER DER MODE

MEISTERWERKE DER  
MODEZEICHNUNG AUS 100 JAHREN

*herausgegeben von*  
JOËLLE CHARIAU

*mit Beiträgen von*  
COLIN McDOWELL  
*und*  
HOLLY BRUBACH

PRESTEL  
*München · London · New York*

Wir danken ESCADA für die Finanzielle Unterstützung dieser Publikation.

## ESCADA

Die englische Originalausgabe dieses Buches, *Drawing Fashion*, erschien anlässlich der Ausstellung im Design Museum, London, 3. November 2010 bis 6. März 2011

© Prestel Verlag, München · London · New York, 2011  
© für die Texte bei den Autoren  
© für die Illustrationen bei den Künstlern und deren Erben und Rechtsnachfolgern mit Ausnahme der folgenden Werke:

Cecil Beaton: © National Portrait Gallery, London; Privatsammlung  
Christian Bérard: © VG Bild-Kunst, Bonn 2011  
Erté: © VG Bild-Kunst, Bonn 2011  
René Gruau: © Nachlass René Gruau  
Mats Gustafson: © Mats Gustafson / Art + Commerce  
Georges Lepape: © VG Bild-Kunst, Bonn 2011  
Antonio Lopez: © Courtesy of Estate of Antonio Lopez and Juan Ramos and Galerie Bartsch & Chariou  
André Marty: © VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Fotonachweis:

Pasquale Battisti: S. 18  
Patrick Demarchelier: S. 17  
Phillippe Dianoumoff: S. 15  
Hearst Communications, Inc./ trunkarchive.com: S. 17;  
Juan Ramos: S. 15; Seeberger: S. 21

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Auf dem Umschlag:  
François Berthoud, *Ohne Titel*, 2004  
C-Print, 45 x 35 cm  
Mode von Comme des Garçons,  
veröffentlicht in *10 Magazine UK*

Frontispiz:

Georges Lepape: Chapeau de Poiret, 1912,  
siehe S. 29 und 236

Seite 7:

Mats Gustafson, *Schwarzer Mantel*, 2010,  
siehe S. 179 und 244

Prestel Verlag, München  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Neumarkter Straße 28  
81673 München  
Tel. +49 (0)89 4136-0  
Fax +49 (0)89 4136-2335  
[www.prestel.de](http://www.prestel.de)

Projektleitung: Katharina Haderer  
Projektmanagement: Gabriele Ebbecke  
Assistenz: Stefanie Eckmann  
Übersetzung: Nikolaus G. Schneider  
Design und Layout: Luise Stauss, Naomi Mizusaki  
Lektorat: Frauke Berchtig  
Herstellung: Friederike Schirge  
Satz: Vornehm Mediengestaltung GmbH, München  
Lithografie: Reproline Genceller, München  
Druck und Bindung: APPL aprinta druck GmbH  
& Co. KG, Wemding

Gedruckt in Deutschland

ISBN 978-3-7913-5163-6



**Mix**  
Produktgruppe aus vorbildlich  
bewirtschafteten Wäldern und  
anderen kontrollierten Herkünften  
Product group from well-managed  
forests and other controlled sources  
Zert.-Nr. SGS-COC-004238  
[www.fsc.org](http://www.fsc.org)  
© 1996 Forest Stewardship Council

Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100  
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte Papier  
Profimatt liefert Igepa, Deutschland.

# INHALT

## ESSAYS

- 10 MODE ZEICHNEN COLIN MCDOWELL
- 16 VON DIESER WELT, ABER NICHT IN IHR  
HOLLY BRUBACH
- 20 JOËLLE CHARIAU IM GESPRÄCH  
MIT RENATE STAUSS

## BILDTAFELN

- 27 ART DECO-KÜNSTLER
- 59 DIE DREISSIGER & VIERZIGER JAHRE
- 83 RENÉ GRUAU
- 113 ANTONIO
- 153 MATS GUSTAFSON
- 181 FRANÇOIS BERTHOUD
- 213 AURORE DE LA MORINERIE

## ANHANG

- 236 WERKLISTE
- 248 DIE KÜNSTLER
- 252 DIE AUTOREN

# DANK

Joëlle Chariou dankt den AN DIESEM PROJEKT  
BETEILIGTEN:

Den talentierten und visionären Modekünstlern der Gegenwart und Vergangenheit, die sich in diesem Buch und den begleitenden Ausstellungen finden, insbesondere denjenigen, die direkt zu diesem Projekt beigetragen haben: Mats Gustafson, François Berthoud, Aurore de La Morinerie, Paul Caranicas, Erbe des Nachlasses von Antonio, sowie Aldo Zavagli, Erbe des Nachlasses von René Gruau

Katharina Haderer und Gabriele Ebbecke bei Prestel für ihre unermüdlichen Anstrengungen

Luise Stauss und Naomi Mizusaki für ihre inspirierende Art Direction

Dem fantastischen Ausstellungsteam unter der Leitung von Nina Due und Ria Hawthorne im London Design Museum sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München, die die Ausstellung ebenfalls zeigen wird, insbesondere Christoph Sattler und Werner Zinkand, die sich mit viel Begeisterung für das Projekt engagieren

Holly Brubach, Colin McDowell und Renate Stauss für ihre brillanten Beiträge und ihren Enthusiasmus

Ihrem Freund und Kollegen Jean-Philippe Arnould sowie Inès Jourde, Nina und Nicolas Peter, Valérie und Tom Meggle und Kathrin Klingsoehr-Leroy für ihre konstante Unterstützung

Ihrer Assistentin, Theresa von Jagwitz







ESSAYS

# MODE ZEICHNEN

von

COLIN McDOWELL

Mode zeichnen ist eine vernachlässigte, ja nahezu vergessene Kunst. Aber wie die Werke in diesem Buch zeigen, ist sie ebenso lebendig wie jede andere moderne Kunstform und hat als solche ihren festen Platz innerhalb der Künste verdient.

Warum sollte das Illustrieren von Mode anderen Formen der Zeichnung unterlegen sein? Wir betrachten die sorgfältig gezeichneten Darstellungen von Kleidung, vor allem von Frauenkleidern, in den Skizzenbüchern von Rembrandt, Bronzino und Holbein und räumen gerne ein, dass sie, obwohl sie häufig Vorstudien für bedeutende Gemälde waren, als selbstständige Kunstwerke gelten können. Das Sujet – der bekleidete Körper – ist nicht weniger wertvoll als die Zeichnungen von, sagen wir, Pferden von Stubbs oder Delacroix. Und diese Werke erfreuen sich auch keiner geringeren Wertschätzung, weil sie als Studien bezeichnet werden. Tatsächlich sind sie auch für sich genommen vollendete Kunstwerke.

Als Gattung entwickelte sich die Modezeichnung nur langsam. Da ihre Entwicklung vom sozialen Aufstieg abhing, wurden selbst in der Renaissance, einer Zeit wachsenden Reichtums und zunehmender Pracht in der Frauen- und Herrenmode, die meisten Kleidungsstücke eher geschaffen als entworfen. Ein Mitglied einer Königsfamilie oder eine vornehme Dame begab sich für ihre Garderobe nicht zu einem Couturier und traf die Wahl aufgrund der ihr dort vorgelegten Skizzen. Vielmehr machten ihre Gesellschafterinnen, die mit Schneidern und Seiden- und Textilienhändlern zusammenarbeiteten, Gewänder ausfindig, unter denen sie auswählen konnte. Ein Botschafter oder Reisender berichtete der Dame von den modischen Entwicklungen an anderen Höfen und in anderen Gesellschaften, und anschließend diskutierte sie ihre Ideen mit ihrem Schneider, denn fast immer handelte es sich um einen Mann. Das Ganze war ein vertraulicher Prozess, für den praktisch kein Vermittler und kaum eine Verbindung zu jemandem außerhalb des Haushalts erforderlich war. Und wenn es Zeichnungen gab, was ich für unwahrscheinlich halte, so werden dies in der Regel grobe Skizzen oder technische Pläne eines Schneiders gewesen sein.

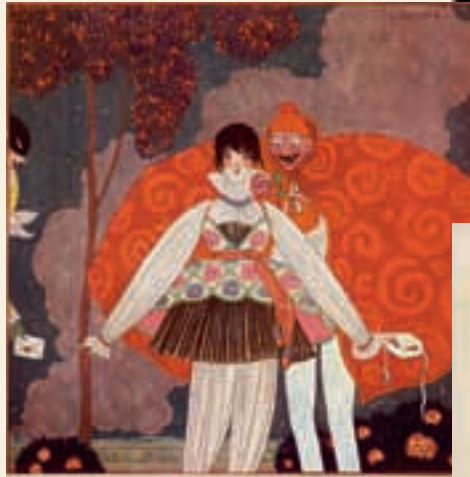
Dies war kein Shopping-Zeitalter, sondern eines des Erwerbs. Für die Reichen und Hochwohlgeborenen gab es weder Shopping noch Shops. Erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts begann der Wohlstand die Gesellschaftsstruktur so zu beeinflussen, dass die bürgerliche Mittelschicht, nicht jedoch die Adeligen,

sich nach Belieben kleiden konnten, statt ausschließlich zu ihrem Schutz oder um ihre Stellung innerhalb der sozialen Ränge zum Ausdruck zu bringen. Die Zurschaustellung von Status, Klassenzugehörigkeit und Wohlstand wurde ein legitimer Zweck der Kleidung für Männer und für Frauen, und man ahmte die Erscheinungsformen der Trendsetter nach, die sich an den Höfen und in ihrem Umfeld aufhielten.

Doch viele ambitionierte Mode-Interessierte hatten keinen direkten Kontakt zu solchen Leuten. Wie also konnten sie in Erfahrung bringen, was sie tragen sollten? Sie suchten nach Informationsquellen, die billig und von zuverlässiger Aktualität waren. Und sie fanden sie in den am Hofe angefertigten Zeichnungen, welche die neuesten Stile illustrierten, die von den Vornehmen und Berühmten getragen wurden. Diese vergleichsweise wohlfeilen und mit der Zeit sogar handkolorierten Zeichnungen vermittelten einer Frau das nötige Wissen, um auch auf ihrem eigenen gesellschaftlichen Niveau den richtigen »Ton« zu treffen.

So entstand die Modezeichnung, wenn auch zunächst noch in rudimentärer, ja primitiver Form. Frühe Modezeichnungen waren Arbeitsskizzen für Herren- und Damenschneider. Sie versuchten nicht, eine Stimmung zu entwerfen oder Kleidung im Kontext zu zeigen, und schickten sich auch nicht an, die Betrachter in eine Welt des Wohlstands, der Macht und des »Glamours« zu entführen, um hier einen erst sehr viel später gebräuchlichen Begriff zu verwenden. Vielmehr handelte es sich um sorgfältig beobachtete Eindrücke, wie man einen Kragen drapierte, ein Mieder schnürte und einen Rock aufhängte. Und wenn es wenige Beispiele für Farben oder bedruckte Stoffe gab, so lag dies daran, dass sie so kostspielig waren und nur sehr wohlhabende Personen Kenntnis davon haben mussten.

Während des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts entwickelte sich die Modezeichnung zu einer halb unabhängigen Kunstform, indem sie sich von ihrem ursprünglichen Zweck als technisches Hilfsmittel entfernte und stattdessen eine Schilderung all jener Dinge wurde, mit denen man eine modische Figur abgab. Die populäre Hunderasse, der Sonnenschirm im neuesten Stil, die Frisur, die Putzwaren und Handschuhe wurden sorgfältig ausgewählt, um die Stimmung der aktuellen Mode zu treffen. Accessoires zur Toilette der modebewussten Dame – eine Kutsche, ein Gartenpavillon oder ein Landsitz, eine getreue Darstellung der elegantesten Straßen und Plätze – trugen allesamt zur Schaffung eines Bildes der Sehnsucht,

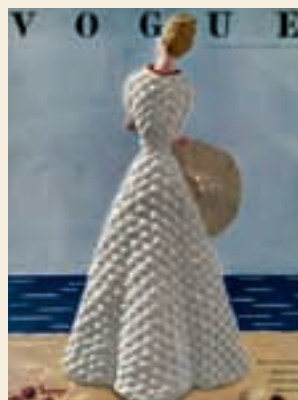


*La Gazette du Bon Ton* erschien mit Unterbrechungen zwischen 1912 und 1925. Es handelte sich um die erste Luxuszeitschrift überhaupt, und sie übte großen Einfluss aus. 1920 wurde sie von Condé Nast erworben. (Einer Anekdote zufolge bat ihn seine Frau während eines gemeinsamen Parisaufenthalts, ihr eine Zeitschrift zu kaufen, woraufhin er die ganze *Gazette* erwarb.) 1925 fusionierten der gesamte künstlerische Mitarbeiterstab und sein brillanter Art Director Jean de Brunhoff mit der französischen *Vogue*.

(Im Uhrzeigersinn von oben links)  
 Georges Lepape, *Vogue* Titelseite, 1. April 1919;  
 Georges Lepape, *Vogue* Titelseite, 1. März 1925;  
 Georges Lepape, *Vogue* Titelseite, 15. September 1920;  
*La Gazette du Bon Ton* Titelseite, 1920;  
 Georges Lepape, Titelseite für das Programm von Jacques Offenbachs Operette *Ba-ta-clan*, 1913

Die 1930er bedeuteten das Ende der Ära, die Lepape 18 Jahre zuvor eingeläutet hatte, sprich: die Abkehr von der strengen Geometrie des Art Deco und den im Zusammenhang mit Les Ballets Russes aufgekommenen orientalischen Themen zugunsten weicherer, zarterer Linien, die zum romantischen Expressionismus führen und die Modezeichnung für surrealistische Einflüsse öffnen sollten.

(Im Uhrzeigersinn von oben links) Pierre Mourgue, *L'Officiel* Titelseite, Dezember 1946; Georges Lepape, *Vogue* Titelseite, 1. Juli 1938; Bernard Blossac, in *L'Officiel*, Dezember 1946; Eric, *Vogue* Titelseite, 15. November 1934



ja sogar des Neides für begierige Provinzleraugen bei, wie jeder Leser der Romane von Jane Austen weiß.

Doch am wichtigsten war, dass nun auch *das* Accessoire schlechthin auf den Plan trat, der Beau, der Lebemann, der *flâneur*, der *boulevardier*, und maßgeblich dazu beitrug, auf dem Papier die Illusion eines eleganten, von höchstem Raffinement und Stilbewusstsein geprägten Gesellschaftslebens zu erzeugen. Tatsächlich wurden Illustrationen der neuesten Moden für Männer nun ebenso wichtig wie die für Frauen im späten achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Eine Dame und ihre Begleiter, ein feiner Herr mit seiner Geliebten entwickelten sich zur gängigen Form der Modevignette, die mit zunehmender Perfektion in den florierenden Modemagazinen zu sehen war. Diese lasen sogar Frauen aus der Mittelschicht, so wie moderne Zeitschriften auch von Frauen gelesen werden, die längst jenseits der Jahre sind, in denen der Inhalt dieser Magazine noch eine praktische Bedeutung für ihr Leben hat.

In gewisser Hinsicht war gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts jeder kommerzielle Künstler ein Modekünstler. Ob Satiriker oder Cartoonisten, die sich an frühen Vorbildern wie Gavarni oder Constantin Guys orientierten, oder Illustratoren von Romanen und Fortsetzungsserien in Zeitschriften wie Charles Dana Gibson, der Schöpfer des »Gibson Girls«, oder Spezialisten für von einer scharfen Beobachtungsgabe zeugenden Werbeillustrationen wie J.C. Leyendecker, der Vorgänger Norman Rockwells bei der *Saturday Evening Post* und der Mann, der das männliche Pendant zum Gibson Girl erfand, den Mann mit dem Arrow-Kragen [Pfeilkragen] – sie alle waren hervorragende Zeichner, von denen viele die Textur, den Glanz, ja selbst das Gewicht eines Stoffes mit einer Autorität und Überzeugung zu präsentieren vermochten, die derjenigen im Werk eines Goya, Winterhalter oder Ingres kaum nachstand.

Doch für sie alle war die Modezeichnung zweitrangig, ganz unabhängig davon, wie formvollendet sie ausgeführt wurde. Die moderne Modezeichnung als legitime und eigenständige Kunstform war vor allem ein Pariser Produkt. Vor dem Ersten Weltkrieg teilte sich die französische Hauptstadt mit Berlin die Ehre, die Heimat der europäischen Mode zu sein, und zugegebenermaßen führte sie das Feld völlig überzeugend an. Glamour, Raffinement, die »neue Frau« – sie alle wurden dank dieser Künstler in das frühe zwanzigste Jahrhundert eingeführt und zwar häufig mit Hilfe eines

weiteren neuen Aspekts der modernen Mode, des Humors. Condé Nast und Randolph Hearst veröffentlichten *Vogue* bzw. *Harper's Bazaar* als Gesellschaftsmagazine, die nicht nur das Leben der Privilegierten dokumentierten, damit diese sich an einer narzisstischen Wiederbegegnung mit ihrem sozialen Umfeld erfreuen konnten, sondern, wichtiger noch, um Personen als Orientierungsmuster zu dienen, denen daran gelegen war, zu ebensolchem Ansehen zu gelangen.

Die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts erlebten einen Boom der Mode-Illustration als eigenständiger Größe im modernen Sinne. Während die Verbreitung der neuesten Moden in kommerzieller Hinsicht immer lukrativer wurde, entwickelte sich das Geschäft der Modezeichnung zu einer regelrechten Berufung. Zeitschriften und Folianten, häufig mit Werken von höchstem Niveau, entstanden nicht nur in Paris, inzwischen das unangefochtene Zentrum der Haute Couture, sondern auch in Berlin, London und New York. Doch die besten Arbeiten stammten von in Frankreich ansässigen Künstlern, ein Umstand, an dem sich bis in die 1950er Jahre nichts änderte, als sich der geografische Schwerpunkt der Mode nach New York und auf die plutokratische Elite verlagerte, aus der in den Achtzigern schließlich die legendären »ladies who lunch« hervorgehen sollten, deren Heißhunger nach Haute Couture von Frauen wie Mona Bismarck verkörpert wurde, die 1964 nicht weniger als 140 Kleider bei Cristobal Balenciaga in Auftrag gab.

Die ersten sechzig Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, der Höhepunkt, aber auch der langsame und heimliche Niedergang der Mode-Illustration, sind der Gegenstand der Sammlung von Joëlle Chariau, die in diesem Buch zu sehen ist. Wie man beim Durchblättern dieser Seiten immer wieder feststellen wird, hat sie mit einem wahren Sammlerblick einige der besten Zeichnungen einiger der großartigsten Mode-Illustratoren des letzten Jahrhunderts zusammengetragen, von denen mehrere erfreulicherweise nach wie vor auf diesem Gebiet tätig sind: Benito, Lepape, Marty, Erté aus den ersten Jahrzehnten, Bérard, Eric und Gruau aus der Mitte des Jahrhunderts sowie Antonio, Mats Gustafson und François Berthoud aus der Zeit vor der Jahrtausendwende bis jetzt.

In allen Fällen wurden die Werke dieser Männer in den besten Zeitschriften und in höchster Qualität publiziert: *Art Goût Beauté*, die Cahiers von Paul Poiret (*Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribé* und *Les Choses de Paul Poiret*, illustriert von Georges

Lepape), *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *La Gazette du Bon Ton*, *Le Journal des Dames et des Modes*, *Modes et Manières d'Aujourd'hui* – sie alle arbeiteten mit den besten Mode-Illustratoren und präsentierten deren Werke nicht nur auf ansprechende Weise, sondern auch mit dem Gestus der Autorität. Und natürlich besaß die Mode-Illustration eine Autorität, die die kruden Bemühungen der frühen Modefotografen oft leugnete, jener Spezies also, deren Bedrohlichkeit für die Illustration in Verbindung mit den Fortschritten in der Film- und Kamertechnologie ständig zunahm, bis die Vervollkommnung der Farbfotografie in den späten Dreißigern die Sonne über ihrer Schwarzweiß-Welt aufgehen ließ. Dies sowie technische Experimente wie Man Rays Solarisation, die bewegten Figuren in den Werken Munkácsis und die Subtilität von Blumenfelds Experimenten mit Farbe vermittelte ein Gefühl von Unmittelbarkeit, die Autorität des Cinéma vérité und die Dramatik einer Nachrichtenreportage, der kein Illustrator mit der traditionellen Figurenzeichnung etwas entgegensetzen konnte.

Doch natürlich wehrten sie sich, und sie taten dies sehr gut. Christian Bérard beschloss, auf halb abstrakte Weise zu arbeiten und lenkte die Aufmerksamkeit der Betrachter auf das, was ihm als das Wesentliche eines Kleidungsstückes erschien. Niemand hatte größeres Verständnis für die entscheidenden Wahrheiten perfekt konzipierter Mode, obwohl ihm sein Hang, die Merkmale des Gesichts eines Modells lediglich anzudeuten, den Spitznamen »Faceless Freddy« eintrug. Urheber desselben war Randolph Hearst, der ihm schließlich bei *Harper's Bazaar* den Laufpass gab.

In den 1930ern entwickelten sich dann andere Techniken und keine von ihnen auf eindrucksvollere Weise als die meisterhafte Selbstgewissheit einer Zeichnung von René Gruau, einer der langlebigsten und kreativsten Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts auf allen Gebieten der Mode. Seine flüssigen dunklen Konturen wurden zu seinem einzigartigen »Markenzeichen«, an denen man einen Gruau bis heute sofort erkennt. Neben ihm gab es jene großen Illustratoren, welche die Seiten der französischen, britischen und amerikanischen *Vogue* von den 1930ern bis in die 1950er beherrschten, eine Zeit, die von vielen als die großen Jahrzehnte der Modezeichnung betrachtet wird. Eric, Bouché und Bouët-Willamez erfassten mit ihren sehr unterschiedlichen Techniken den Esprit der Haute Couture mit einem Elan, der im Rückblick eine Autorität besitzt, an denen es vielen Modefotografien

jener Zeit gebricht. Während das Objektiv der Kamera die Kleider mit einer steifen Förmlichkeit präsentiert, funkelt das Werk der Künstler vor Individualität, Witz und der einen Sache, die die Fotografie bis heute nicht zu ersetzen vermag, nämlich dem Stil und der Persönlichkeit des Menschen dahinter.

Die Modekünstler in diesem Buch wissen alle, wie man zeichnet – und in der Tat auch, wie man malt –, entweder aufgrund ihres natürlichen Talents oder kraft eifriger Studiums und harter Arbeit. Dies ist ein Wissen, das sie mit Künstlern der Vergangenheit teilen, und zwar nicht nur den offenkundig vergleichbaren wie Watteau oder Boldini, sondern auch mit Persönlichkeiten wie Tiepolo oder Gainsborough. Und fast immer arbeiteten sie nach einem Model, das die Kleider so trug, wie ihnen der Couturier dies vorgeführt hatte. Die erste Skizze, der *croquis*, war also nicht nur ein Porträt des Gewands, sondern auch der Frau, die es trug: ihrer Pose, der Haltung ihres Kopfes, der Gesten ihrer Hände – all der Charakteristika, die sie zu einer einzigartigen Persönlichkeit machten, welche ihre Kleider auf unverwechselbar individuelle Weise trug. Es ist ein großer Verlust, dass sich so wenige *croquis* erhalten haben. Sie waren das Herz und die Seele einer Zeichnung, und sie verliehen der Modezeichnung Integrität als Kunst. Das ist heute größtenteils Geschichte. Die meisten modernen Modezeichnungen werden digital erstellt, ohne Model, das der Künstler hätte zeichnen können. Natürlich ist das billiger, doch dies gilt auch für die Resultate.

Glücklicherweise verfügen wir jedoch über die endgültigen Fassungen früherer Arbeiten aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Obgleich viele von ihnen die Notwendigkeit der hohen Produktionsgeschwindigkeit, vor allem von Zeitungen, nicht überlebten und während des Druckvorgangs beschädigt oder einfach nicht hinreichend gewürdigt wurden, um der Entsorgung oder Vernichtung zu entgehen, sobald das Bild sicher auf der Zeitungsseite gelandet war, besitzen wir, wie diese Ausstellung zeigt, genügend von ihnen, um die Fertigkeiten des Künstlers und die Art, wie er die Stimmung der jeweiligen Zeit reflektiert, zu erkennen.

René Gruaus ihren Gegenstand sanft umfassende schwarze Linie darf als eine weiche »Oldenburg«-Antwort auf die zunehmende Mechanisierung des zwanzigsten Jahrhunderts gelten, als Antwort auf den Funktionalismus des Bauhaus' oder den Monumentalismus von Légers mittlerer Werkphase. Interessanterweise benutzte Antonio Lopez, der zwar in Puerto Rico



geboren wurde, doch in den 1960ern in New York, der dynamischsten Stadtlandschaft überhaupt, aufwuchs und arbeitete, einen Großteil der Energie und Dynamik Amerikas als Ausgangspunkt für seine Zeichnungen, die gelegentlich sogar an Léger erinnern.

Alle Kunst, auch die Modekunst, bringt die Stimmung der jeweiligen Zeit und die Energie des Augenblicks zum Ausdruck. So wie Gruaus Werk die zuversichtliche Eleganz und Selbstgewissheit der Oberschicht in den 1940ern und 1950ern widerspiegelte, so erfasste Antonio perfekt die neuen jüngeren Frauen der 1960er Jahre. Dabei griff er auf seine Freundinnen, die Models Pat Cleveland und Jerry Hall, zurück, obwohl das Gerücht geht, er habe ganz zu Beginn seiner Karriere, als er Charles James im Carlyle Hotel aufzusuchen pflegte, um die Kleidung des Meisters zu zeichnen, statt ihrer häufig junge Männer als Models benutzt, die er am Times Square aufgegebelt hatte. Ob das stimmt oder nicht, die eigentliche Welt, in der Antonios Genie sich entfaltete, waren die aufregenden, herausfordernden Straßen von New York City, so wie die Eleganz von Paris, wo Antonio sieben Jahre lang lebte, stets der Anreiz und Hintergrund von Gruaus Werken war.

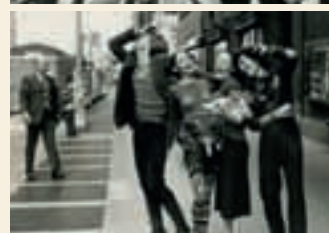
Heute hingegen ist die Mode natürlich ein internationales Phänomen, und keine Modestadt hat dieselbe Vorrangstellung inne wie Paris und New York in der Vergangenheit. Dies zeigt sich auch an den aktuellen Mode-Illustrationen. Künstler wie Mats Gustafson und François Berthoud sind globale Gestalten, die die Überzeugung verbindet, dass das Zeichnen von Mode etwas grundlegend Anderes ist als die Modefotografie. Während man Gruau und Antonio bei aller Freiheit ihrer Linienführung als figurative Illustratoren bezeichnen konnte, die hinsichtlich der Art und Weise, wie ihre Zeichnungen eine buchstäbliche und (mit Sicherheit in Antonios Fall) häufig bemerkenswert detaillierte Interpretation der Kleidungsstücke waren, die sie vor Augen hatten, mit der Kamera konkurrierten, hat sich die Perspektive bei Gustafson und Berthoud verändert. Beide arbeiten nicht nur mit der Form, sondern auch mit dem Raumvolumen und der Oberfläche. Berthoud erzeugt häufig eine reine Farbfläche auf der Seite und

fügt ihr keine oder höchstens minimale Details hinzu. Gustafson ist ein Meister der Lavierung oder häufig verschiedener Lavurebenen, da viele seiner ätherischsten und anspielungsreichsten Interpretationen mehrere Schichten aufweisen. Die von ihm gewählten Medien sind Tinte oder Aquarell, die er sparsam, ja fast auf intellektuelle Weise einsetzt. Er veranschaulicht den Geist der Kleidung anhand eines subtilen Wechselspiels der Oberflächen. Seine zeitlosen, immerwährenden Zeichnungen sind einzigartig, auch wenn sie häufig von weniger begabten Nachahmern seiner Technik plagiiert werden.

Sowohl in technischer Hinsicht als auch in puncto Sujets ist Berthoud vielseitiger, da er unermüdlich nach Möglichkeiten sucht, die Modezeichnung zu einem relevanten und aufregenden Element der modernen Mode zu machen. Und dies gelingt ihm auch, ob in sorgfältig kontrollierten Strichzeichnungen, nahezu fotografischen Schilderungen des Stoffs, feinen Farblavierungen oder markanten, urwüchsigen Pinselstrichen. Doch ganz unabhängig von der Technik, die Handschrift ist nahezu immer unverkennbar seine eigene.

Und diese einzigartige und individuelle Handschrift ist es, die die Kunst der Modezeichnung für uns heute so wertvoll und interessant macht. Während die Verfahren der Fotografie zunehmend an Individualität verlieren und es zunehmend der Beitrag des Stylisten ist, durch den sich die Zeitungsstrecke des einen Fotografen von der eines anderen unterscheidet, lässt sich die Hand eines Künstlers sofort erkennen. Diese Individualität soll in diesem Band gefeiert werden.

Die Modezeichnung wird genauso wenig sterben wie die figurative Malerei. Derzeit kommt sie weniger zum Einsatz als ehemals, doch es wird stets einen Bedarf an und eine Reaktion auf das gezeichnete Bild in seinen zahlreichen modernen Manifestationen geben. Dieses Bild wird und darf nicht einfach die Vergangenheit fortschreiben, doch man darf sich sicher sein, dass es diejenigen, die es unvoreingenommen betrachten, anregen wird. Die moderne Modezeichnung ist dabei, das Wesen des heutigen Stils zu entdecken, so wie sie dies schon vor über einem Jahrhundert tat.



(Im Uhrzeigersinn von oben links)  
 Antonio zeichnet 1973 das Model Eija, die Karl Lagerfeld für Chloe trägt, in der Wohnung Boulevard St-Germain 134, während Lagerfeld ihm dabei zusieht. Im Hintergrund gruppieren sich Juan Ramos (*links*), Jacques de Bascher und Suzi Wyss (*sitzend*) um ein Buch; Antonio mit seiner 8mm-Filmkamera in seinem Schlafzimmer in der Wohnung in der Rue de Rennes 64. Foto von Philippe Djanoumoff, 1975; Auf einer Fotoserie von Juan Ramos aus der Mitte der 1960er Jahre albern Antonio, Corey Tippin, Cathee Dahmen und Jane Forth in einem Horn and Hardart Automatenrestaurant auf der 57. Straße herum und setzen diese Aktivität dann auf der 7. Avenue Richtung Central Park fort; Juans 35mm-Dias von Antonio, Corey Tippin und Donna Jordan 1971 am Strand von Saint Tropez, wo sie von 1970–73 jedes Jahr den Sommer mit Karl Lagerfeld verbrachten. Ein Teil der Kleidung und des Schmucks war traditionelles Art Deco; Antonio, *Japanese Stripes*, 1982 (siehe Seiten 145 und 242)

# VON DIESER WELT, ABER NICHT IN IHR

von  
HOLLY BRUBACH

Die neunzehn hier vertretenen Künstler, von denen die meisten für ihre Modezeichnungen bekannt sind, wohnen in einem Viertel irgendwo am Rande jener »gated community«, die die schönen Künste ihr Zuhause nennen. Es ist eine Sache, wenn Chuck Close ein Porträt von Kate Moss malt oder Tom Sachs unser Besessenheit von Luxusgütern hinterfragt, indem er sein Werk mit Chanel- und Prada-Logos versieht, und es ist offenkundig eine andere, mit dieser Besessenheit gemeinsame Sache zu machen, weil man den Auftrag angenommen hat, Werbeanzeigen und Text-Illustrationen der neuen Kollektionen der Saison zu kreieren und Werke zu schaffen, die entweder explizit oder unter der Hand dazu beitragen, Trenchcoats, Sandalen, Lipgloss und Parfüm zu verkaufen. Wer von euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein. Traditionelle Vorwürfe wie der, Modezeichnungen seien »kommerziell«, haben in einem Kunstmarkt, bei dem Andy Warhol Pate gestanden hat und der von Damien Hirst, Takashi Murakami und ihresgleichen beherrscht wird, mit Sicherheit ihren Stachel verloren.

Während des größten Teils ihrer Geschichte kannte man diese Gattung unter der Bezeichnung »Mode-Illustration«, ein unbestimmt abwertender Begriff, der sich bei genauerem Hinsehen als doppelte Beleidigung erweist: »Mode« – flüchtig, oberflächlich, heute hier und morgen vergessen, und »Illustration« – als habe der Künstler sein Material aus zweiter Hand erhalten und zeichne ein Bild nur, um die Idee eines anderen zu repräsentieren, ohne zugrunde liegendes intellektuelles Argument oder ohne Kommentar zu der Kultur, die es hervorgebracht hat. Es verwundert daher nicht, dass diese Werke übersehen und unterbewertet worden sind.

Joëlle Chariou stellt seit 1982 Mode-Illustrationen aus und muss dabei zunächst einen recht einsamen Kampf gekämpft haben, um die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums dafür zu wecken. Inzwischen ist ihre Galerie in München ein Aushängeschild für diese Gattung geworden und wirbt geduldig dafür, dass diese Zeichnungen es verdienen, einer ernsthaften Betrachtung unterzogen zu werden – und nicht wie vergilbende Theaterzettel als bloße Relikte eines Zeitalters, die man nur wegen der in ihnen enthaltenen Informationen schätzt. (Womit nicht gesagt werden soll, sie enthielten keine Informationen: Es gibt Muffs und Sonnenschirme und Cocktailhüte zu sehen – Bekleidungsartikel, die schon vor vielen Jahrzehnten das Zeitliche gesegnet haben.)

Wenn die Mode-Illustrationen, aus denen »Bilder der Mode« besteht, uns etwas lehren, dann dies, dass ein Kunstwerk Stil zum Thema haben und, entgegen allen Erwartungen, die inhärente Vergänglichkeit der auf ihm dargestellten Kleidungsstücke überleben kann. René Gruaus Titelbild für *International Textiles*, um nur ein Beispiel zu nennen, wirkt heute nicht weniger überzeugend als dies bei seiner Erstveröffentlichung 1951 der Fall gewesen sein dürfte. Die Andeutung eines Mantels in derselben Farbe wie der texturierte Hintergrund, der Seitenblick und die stolze Neigung des Kopfs des Models, ihre in einem weißen Handschuh steckende Hand, mit der sie eine schwarze Stola über die Schulter wirft – all dies beeindruckt durch die Ökonomie des Ausdrucks. Anders als die Frauen auf Bildern von Ingres oder Manet oder Sargent oder Alice Neal oder John Currin, die dank aufmerksamer Pinselstriche dreidimensionale Wesen wurden und in einem Meer aus Textur und Licht schweben, sind diese Frauen und die sie umgebenden Landschaften grafisch und werden mittels kräftiger Linien und flacher Formen beschrieben.

Heute begegnen uns diese Zeichnungen in gerahmter Form an den Wänden des heiligen Raumes einer Galerie. Aber in ihrem ursprünglichen Kontext wären wir an einem Zeitungskiosk oder in einer Zeitschrift auf sie gestoßen, wo sich die Artikel und Bilder gemäß einer sorgfältig arrangierten Abfolge vom Anfang bis zum Ende, von vorne bis hinten entfaltet hätten. Die meisten dieser Zeichnungen sollten ursprünglich auf einer Seite und in Nahaussicht betrachtet werden und jene unmittelbare Zwiesprache ermöglichen, die man traditionell mit Büchern und Briefen verbindet. Dies ist, glaube ich, einer der Gründe für eine bestimmte, der Modezeichnung als Form eigentümliche Attraktivität: ihre Intimität – dadurch dass die Betrachter das Bild in Händen halten – und ihre Dringlichkeit, das Bedürfnis, uns unvermittelt innehalten zu lassen, bevor wir die Seite umblättern.

Die 166 hier versammelten Werke umfassen etwa ein Jahrhundert, eine Zeit, in der die Modezeichnung florierte. Es ist kein Zufall, dass dies auch das goldene Zeitalter der Zeitschriften war: ihr ungestümer Aufstieg, ihre verschwenderische Hochphase, ihr abrupter Niedergang, der durch eine globale Wirtschaftskrise und den Aufstieg der neuen elektronischen Medien verursacht wurde.

Obwohl Zeitschriften schon im achtzehnten Jahrhundert erfunden wurden, fanden sie erst im zwanzig-



ten wirklich zu sich selbst und erreichten Menschen, die weit verstreut, aber gleichgesinnt waren, indem sie zu ihnen sprachen, als seien sie alle in einem Raum versammelt. Mode, früher das Werk einzelner Kunsthandwerker, wurde eine Industrie, die eine neue Ware in noch nie dagewesener Stückzahl produzierte und damit eine neue Arena füllte, das Warenhaus. Warenhäuser erfanden die Kultur des Einkaufens, ein neuer internationaler Zeitvertreib. Kosmetikunternehmen entwickelten Produkte für einen Massenmarkt und begünstigten eine Nachfrage, die durch das Kino, eine neue Form der Unterhaltung, gefördert wurde. Diese Ansammlung von Geschäften, die um ein weibliches Publikum warben, fand in Zeitschriften das perfekte Instrument, um Begehrlichkeiten zu wecken.

Die imaginären Frauen in diesen Zeichnungen setzen jene Veränderungen in Szene, die das Leben der realen Frauen im Verlauf des Jahrhunderts verwandelten. Chronologisch betrachtet, vollführen sie auch eine Art Zeitraffer-Striptease für ein aus aufeinanderfolgenden Generationen bestehendes Publikum. Erst die Fußknöchel, dann Waden, Knie, Oberschenkel, Taille, Bauch, Brüste und schließlich sogar der Schritt werden mit einem Wagemut enthüllt, der im Rückblick unschuldig und ergreifend wirkt. Nach und nach erlangten die Frauen ihre Freiheit; sie entdeckten ihre Körper und legten allmählich ihre Kleider ab, bis es nichts mehr abzulegen gab.

Mit Sicherheit haben Modezeitschriften das Ihre dazu beigetragen, dass Frauen sich immer mehr mit ihrem Körper und ihrem Erscheinungsbild beschäftigten, und es lässt sich schwerlich behaupten, *Vogue* oder *Harper's Bazaar* hätten eine maßgebliche Rolle beim Kampf für die gesellschaftliche Gleichberechtigung gespielt. Doch ich meine, dass sie an deren Umsetzung einen wesentlichen Anteil hatten, indem sie die sexuelle Freiheit als etwas Glamouröses und zugleich durchaus Realisierbares darstellten. In Antonio Lopez' Zeichnungen ab den frühen 1960er bis in die Mitte der 1980er Jahre erkennt man in der Körpersprache der Frauen ein neu entdecktes Gefühl für ihre eigene Stärke. Doch zu dem Zeitpunkt, da wir bei François Berthouds Bildern aus den 1990ern anlangen, die die schablonenhaften Konturen von Linolschnitten und Monotypien besitzen, haben sich die Frauen gewandelt. Jetzt sind sie die Angreifer: provokant, ihre erotische Macht bewusst einsetzend, in Dessous und Badeanzügen mit einem Hauch von Bondage. In einem ebenso subtilen wie schockierenden Gewaltakt zer-



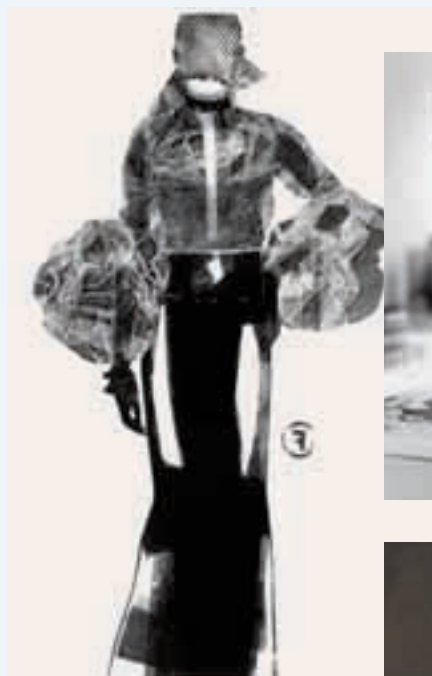
(oben) 1999 beauftragte *Harper's Bazaar* Mats Gustafson damit, die Model-Ikone Linda Evangelista in der Frühjahrsmode zu zeichnen. Dies hatte eine Serie von Porträts und Figuren in leichten Tintenlavuren zur Folge. Die kraftvolle, linienförmige Schönheit Lindas scheint eine nachhaltige Wirkung auf sein Werk ausgeübt zu haben. Patrick Demarchelier fotografierte die Sitzung;

(unten) Mats Gustafson  
Linda Evangelista, 1999  
(siehe Seiten 169 und 244)



Obwohl beide Künstler Monotypien mittels einer Handpresse herstellen – eine nahezu archaische Technik –, benötigen sie dafür eine völlig unterschiedliche Umgebung. François Berthouds Atelier ist extrem gut organisiert, und er bewegt sich zwischen seiner alten Presse und seinen hochkomplexen elektronischen Geräten hin und her. Aurore de La Morinerie hingegen benötigt die Gegenwart der Natur und ist daher von einer Fülle von Pflanzen, Tieren und Gegenständen umgeben.

(oben links) François Berthoud, *Ohne Titel*, 2000, Monotypie, Öl auf Papier, Mode von Givenchy;  
(unten rechts) Aurore de La Morinerie, *Défilé*, 2009, 32x40cm, Monotypie



malmt ein Fuß in einer Sandalette mit Pfennigabsatz ein Gänseblümchen. Er liebt mich, er liebt mich nicht ... Zur Hölle mit ihm.

Das Verhalten der Frauen, die Berthoud porträtiert, hat nicht nur etwas Erregendes, sondern auch etwas leicht Verblüffendes, ja Schockierendes. Nicht weil wir prüde wären – inzwischen haben wir ja alles gesehen. Doch wir haben es alles auf Modefotos gesehen, nicht in Modezeichnungen, und es überrascht daher ein wenig, dass eine Frau auf einer Zeichnung Wut oder einen gemeinen Charakterzug oder Hunger nach Sex zur Schau stellt, und sei es nur deshalb, weil Frauen traditionell so brav gewesen waren, Muster des Anstands und der Schicklichkeit. Zugegebenermaßen gab es jene Nacht 1983, als zwei von Antonios Girls betrunken randalierten. Doch davon abgesehen war ihr Verhalten seit den Zeiten Georges Lepapes vorbildlich gewesen, was sich von den Frauen in der Modefotografie nicht gerade behaupten lässt: böse Mädchen, die die Regeln so regelmäßig brechen, dass wir dies inzwischen fast erwarten.

Als Zwillingenformate, die im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts gemeinsam auf den Zeitschriftenseiten heranwuchsen, welche die Redakteure füllen mussten, gingen Modezeichnung und Modefotografie schon früh getrennte Wege und lebten die miteinander verflochtenen Schicksale der meisten Geschwister aus, die Rivalen werden und um Aufmerksamkeit kämpfen. Jede von ihnen spezialisierte sich auf das, wozu die jeweils andere nicht oder weniger gut imstande war, und dies so sehr, dass eine Schilderung des Fortschritts der Modezeichnung allein, ohne die Berücksichtigung paralleler Entwicklungen in der Modefotografie, eine unvollständige Version der Geschichte erzählen würde.

In den 1920ern waren Modefotografen wie Baron Adolph de Meyer und Edward Steichen aus technischen Gründen auf ihr Atelier beschränkt, wo sie ihre Modelle in Schwarzweiß-Aufnahmen und mit Posen festhielten, die jene für die Dauer einer langen Belichtung geduldig beibehielten. In der Zwischenzeit experimentierte Georges Lepape mit üppigen Farben und kräftigen geometrischen Formen: die Spiralen des Art Nouveau, die Bögen und Dreiecke des Art Deco bedecken fliesenartig weite Abschnitte seiner Bilder mit Mustern, die sich bis an die Ränder erstrecken. Die Bildebene ist voll, und jeder Quadratmillimeter wurde ausgefüllt.

In den 1930ern dann tauschten Modefotografie und Modezeichnung mehr oder weniger die Plätze und eigneten sich die Spezialität des jeweils anderen an.

Martin Munkácsi begab sich mit seiner Kamera ins Freie und bezog das Modell und die Kleidung in eine größere Komposition ein. Als durch den Flugverkehr noch die entlegensten Winkel der Erde zugänglich wurden, besorgte sich die Modefotografie einen Reisepass und begab sich »vor Ort«. Die Modezeichnung hingegen zog sich auf ein Format stilisierter, häufig lebensgroßer Porträts zurück. Im Werk von Christian Bérard, Cecil Beaton und Bernard Blossac erscheint die Figur vor dem leeren Hintergrund des Papiers selbst: Die Figur *ist* die Zeichnung.

Die Täuschung, die jeder Fotografie zugrunde liegt – der Vorwand, dass es sich um den im Bruchteil einer Sekunde erfolgenden Augenzeugenbericht eines Ereignisses aus dem realen Leben handelt –, sollte sich als enormer Vorteil für die Modefotografie erweisen, indem sie ihr Glaubwürdigkeit verlieh und ihr Optionen zur Verfügung stellte, über die die Zeichnung schlicht und einfach nicht verfügt. Melvin Sokolskys erstaunliche Fotografie einer Frau, die in einer Blase über den Straßen von Paris schwebt, veranlasst den Betrachter bis heute, zweimal hinzusehen; die Zeichnung einer Frau in einer Blase über den Straßen von Paris hingegen wäre lediglich ein wunderlicher Einfall des Künstlers.

Richard Avedon hielt auf seinen Fotografien rennender, springender, sich drehender Modelle das frenetische Hochgefühl der 1960er fest, als die Körper der Frauen endlich von den sie einschränkenden Stilen und Stützen befreit worden waren, welche sie im Zaum gehalten hatten. Eine Zeichnung konnte Bewegung simulieren, doch ohne die Energie, ohne den Kitzel eines eingefrorenen und aufbewahrten Augenblicks. Während die sexuelle Befreiung langjährige Tabus angriff und die Modefotografie sich Motive aneignete, die die Grenzen des bis dahin Erlaubten überschritten, zeigte sich, dass die Schwelle zur Obszönität bei Zeichnungen wesentlich niedriger lag. Fotografen konnten sich wesentlich mehr erlauben, siehe etwa Helmut Newton mit seinen exotischen Permutationen lesbischer, sadomasochistischer und fetischistischer Erotik. Indem sie »einfach nur die Tatsachen schilderte«, konnte die Fotografie in voyeuristischen Episoden schwelgen, die im Kontext der Zeichnung leicht für die Gebilde einer lüsternen Fantasie missverstanden worden wären.

In den 1980ern war die Modezeichnung ratlos, da sie sich außerstande fühlte, das zum Ausdruck zu bringen, was sich als eine der entscheidenden ästhetischen Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts erweisen

sollte: den Umsturz der Schönheit und, an ihrer Stelle, eine perverse Faszination, die das Unbeholfene und Hässliche ausübten. Nachdem Schönheit und Eleganz inzwischen in der Mode wie in der Kunst überholt sind, wirkt die Modezeichnung nun mitunter wie ein Atavismus, eine Rückkehr in eine frühere Zeit. Vor allem Mats Gustafsons Werk, das weiterhin die Eleganz und Anmut feiert, hat etwas Elegisches. Seine als Schemen dargestellten, in hauchdünne Gouacheschichten gehüllten Frauen wirken wie direkte Nachfahren derjenigen Gruaus, und in seinen Bildern schwingt das ferne Echo der Raffinesse und des formvollendeten Chics mit, die das Paris der Jahrhundertmitte kennzeichneten.

Seltsamerweise wurde diese Tradition der Modezeichnung von einer überwältigend männlichen Perspektive vorangetrieben. Dies sind Bilder über Frauen, für Frauen, von Männern. Aurore de La Morinerie, die einzige Künstlerin in diesem Band, ist auch diejenige, die als letzte, gegen Ende des ersten Jahrzehnts des einundzwanzigsten Jahrhunderts in Erscheinung trat. Dies ist umso bemerkenswerter, bedenkt man, dass Frauen als Modefotografinnen seit über sechzig Jahren ihre Spuren auf diesem Gebiet hinterlassen haben. Die von Morinerie dargestellten Frauen haben etwas Geisterhaftes, ihre Silhouetten sind unscharf, als sei ihre Haut eine durchlässige Grenze zwischen ihnen und der Welt, als sei ihr Selbstbild mehrdeutiger als das Bild, das sich die Männer von ihnen machen.

Angesichts der Tatsache, dass die Modefotografie offenbar so viel besser geeignet war, zahlreiche Aspekte des zeitgenössischen Lebens abzubilden, stellte sich die Frage, was die Modezeichnung noch für sich, als das ihr genuin Eigene beanspruchen konnte. Bewusst oder unbewusst lenkten Gruau, Antonio (den man nur unter seinem Vornamen kannte) und Gustafson ihr Werk in eine andere Richtung. Abgesehen von der Handvoll Porträts, die in diesen Band aufgenommen wurden (keine Modezeichnungen, sondern Zeichnungen bestimmter Frauen von Modekünstlern), sind die Frauen auf ihren Bildern keine realen Frauen – nicht einmal, wenn man das Model erkennt –, sondern idealisiert und unbestimmt. Selbst die Kleidungsstücke, die sie tragen, werden auf immer diffusere Weise dargestellt, bis die Details schließlich völlig verschwinden. Da die Fotografie sich so viel besser eignet, die Details eines Kleidungsstücks zu dokumentieren – die Textur von Tweed, den Glanz von Perlen oder das Schimmern von Satin –, begannen die Künstler, die Mode freier zu interpretieren und den Geist eines Klei-

dungsstücks und den Stil, in dem es getragen wurde, festzuhalten.

Alle Modebilder, ob Fotografien oder Zeichnungen, fokussieren auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung, verleihen den gemeinsamen Hoffnungen und Ängsten, die ihn definierten, Ausdruck. Und auch wenn diese Zeichnungen darin keine Ausnahme bilden, gelingt es ihnen irgendwie, zeitgemäß zu sein, ohne aktuell zu sein. Tatsächlich verblüfft das völlige Fehlen von Hinweisen auf Ereignisse, die die Nachrichten beherrschten. Der Erste Weltkrieg macht sich bemerkbar, doch nur kurz, in einer Bar voller Uniformierter, wo Benitos Kokette mit einem Offizier plaudert, oder anhand der Kokarde, welche Lepapes patriotische Demoiselle sämtlichen Blumen des Gartens vorzieht. Ansonsten aber tritt das, was sich jenseits der Modegrenzen abspielt, kaum in Erscheinung. Ereignisse, dank derer sich nationale Grenzen verschieben, Entdeckungen, die unser Verständnis des Universums verändern, Erfindungen, die unser Alltagsleben revolutionieren werden, spielen sich allesamt hinter den Kulissen ab: das Auto, die Luftfahrt, die Weltwirtschaftskrise, ein Zweiter Weltkrieg, das Fernsehen, ein Mensch auf dem Mond, Computer, das Internet. Während die Frauen in den Modefotografien enthusiastisch an ihrem Zeitalter partizipierten, in Fassbarem und Materiellem schwelgten – den neuesten Autos, den berühmten Restaurants und bevorzugten Nachtclubs, selbst einer Rakete in Cape Canaveral – zogen sich die Frauen auf den Modezeichnungen allmählich aus ihrer Umgebung zurück und stiegen in himmlische Gefilde empor.

Wie alle Göttinnen leben auch die hier porträtieren in einer kontinuierlichen Gegenwart unversehrter Jugendlichkeit und Anziehungskraft. Die Kultur, die sie anbetete, ist verschwunden, und ihre Monumente, Wahrzeichen und Gebräuche sind uns so fern, wie die irgendeiner antiken Zivilisation. Seinsvergessen gehen sie ihren Beschäftigungen nach: werfen sich in Schale, überprüfen ihr Make-up, blicken aufs Meer, gehen spazieren, besuchen die Oper, laufen Ski oder Schlittschuh, angeln, tanzen. Sie sind von dieser Welt, aber nicht in ihr, verweilen auf einer anderen Ebene, wo niemand ein Problem damit hat, ein Taxi zu finden oder Steuern zu zahlen oder zum Zahnarzt zu gehen, wo Künstler über die schimärische Natur weiblicher Schönheit nachsinnen und jede Frau für alle anderen steht.

# JOËLLE CHARIAU

*im Gespräch mit*  
RENATE STAUSS

Auf dem Gebiet des Sammelns, Ausstellens und Publizierens von Cartoons und Modekunst hat die Galeristin Joëlle Chariou weltweit Pionierarbeit geleistet. Ihr kommt das Verdienst zu, maßgeblich am Aufbau einiger der angesehensten Sammlungen zu diesen Themen beteiligt gewesen zu sein. »Bilder der Mode« präsentiert erstmals die herausragende Sammlung von Mode-Zeichnungen, die sie in den letzten dreißig Jahren zusammengetragen hat.

**Renate Stauss:** Ihre Galerie Bartsch & Chariou wurde 1980 gegründet. Man hat sie als »Mekka der grafischen Künste« beschrieben. Wie kamen Sie dazu, sich zu einer Zeit auf Zeichnungen im Allgemeinen und auf Modekunst und Modezeichnungen im Besonderen zu spezialisieren, in der sich niemand für diese Gattungen zu interessieren schien?

**Joëlle Chariou:** Ich glaube, das war Zufall. Obwohl Kunst damals nicht zu meinen speziellen Interessen zählte, hatte ich in den 1970ern Gelegenheit, für den Kunst-raum zu arbeiten, der eine Art Hochburg der minimalistischen und konzeptuellen Kunst jener Zeit war. Es wurden dort Künstler wie Carl Andre, Agnes Martin und Don Judd, aber auch Chuck Close, Per Kirkeby usw. ausgestellt. Zum ersten Mal hatte ich Kontakt zu Künstlern, und zu meiner Überraschung konnte ich mit ihnen sprechen. Es war so, als sei ich in der Lage, eine Sprache zu lesen und zu sprechen, die ich nie gelernt hatte. Das war eine aufregende und sehr prägende Erfahrung, aber nach einigen Jahren fand ich, dass der Kontext zu intellektuell und vor allem zu dogmatisch für mich war. Ich wollte schon immer Filmdrehbücher schreiben und bewunderte Leute wie Hitchcock und Lubitsch, die ihre Filme gemacht hatten, um die Menschen zu unterhalten. Weil sie eine sehr hohe Meinung von ihrem Publikum hatten, sind diese Filme heute genauso lebendig wie vor 50 oder 70 Jahren, und man kann sie sich immer wieder ansehen, ohne dass sie etwas von ihrer Kraft einbüßen. Ich war also, glaube ich, in der richtigen Geistesverfassung, um mit kommerzieller Kunst zu arbeiten. Andreas Bartsch, ein Bekannter von mir, hatte für eine Galerie gearbeitet, die geschlossen wurde. Er hatte Ausstellungen mit Ronald Searle und einigen anderen Cartoonisten organisiert, und wir beschlossen, gemeinsam eine Galerie zu eröffnen. Unsere zweite Ausstellung 1980 widmete sich den großen Cartoonisten des *New Yorker*: Peter Arno, Chas Addams, Steig und Steinberg, die dritte Sempé, mit dem ich seither

zusammenarbeite. Mode kam dann zwei Jahre später, als ich René Gruau entdeckte.

**RS:** Wie wurde dieser Schritt aus dem Bereich der Avantgarde in die kommerziellere Sphäre der Grafik von Ihren Zeitgenossen und Kunden aufgenommen?

**JC:** Einige der Künstler und Sammler, die ich persönlich kannte, waren erstaunt, aber das Publikum war äußerst angetan, und wir hatten von Anfang an, wenn auch bescheidenen, Erfolg.

**RS:** Aufgrund ihrer physischen Oberflächlichkeit, damit meine ich, dass sie sich direkt auf der Oberfläche des Körpers befindet, und wegen der Assoziationen mit Kommerz und Weiblichkeit begegnete man der Mode lange Zeit mit einer Mischung aus Faszination und Spott. Inwiefern hängt die Marginalisierung von Modezeichnungen Ihrer Meinung nach mit dieser zweideutigen Haltung gegenüber der Mode selbst zusammen?

**JC:** Ich bin mir nicht sicher, dass das der Grund ist. Wenn die Oberflächlichkeit der Mode einer der Gründe wäre, wie ließe sich dann erklären, dass die Mode heute solch eine kulturelle Macht geworden ist? Außerdem haben sich die Einstellungen im Lauf der Jahre geändert. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hatten die Modekünstler alle einen klassischen Hintergrund. Sie hatten Galerien, die ihr Werk repräsentierten, und das Musée des Arts Décoratifs in Paris veranstaltete jedes Jahr parallel zu den Salons eine Ausstellung, die ihren Arbeiten gewidmet war. Das änderte sich um 1927, als sie für die Reproduktion ihrer Zeichnungen noch sehr gut bezahlt wurden, aber kein Interesse mehr an den Originalen zu bestehen schien. Als ich Gruau 1982 zum ersten Mal besuchte, konnte er nicht verstehen, warum ich mich für seine Modezeichnungen interessierte und warum andere Personen dies tun könnten. Er war ein Star wie die Starfotografen von heute, aber aus seiner eigenen Sicht war er jemand, der Aufträge ausführte.

**RS:** Wie würden Sie persönlich die Position beschreiben, die Modezeichnungen zwischen Kunst und Kommerz, zwischen den schönen Künsten und der kommerziellen Kunst einnehmen?

**JC:** Da der Radius der Modezeichnung heute sehr klein ist, können die Künstler, die diesem Beruf nachgehen, nicht unverhohlen kommerziell orientiert sein. Sie



arbeiten nach wie vor im Auftrag anderer, sodass diese Gattung zum Bereich der kommerziellen Kunst gehört. Andererseits sind interessante Werke immer mehr als sie zu sein vorgeben, sodass die Trennlinie durchlässig sein muss.

**RS:** Modezeichnungen und Modefotografie werden häufig, verkürzt, als Darstellungen von Kleidung und Mode beschrieben. Wie würden Sie eine Modezeichnung beschreiben?

**JC:** Eine Modezeichnung ist eine Inszenierung von Körpern und Haltungen. Sie wird vor allem von der Qualität der Zeichnung und der Kreativität des Künstlers definiert, doch sie erfordert auch ein perfektes Verständnis für das Wesen des Kleidungsstücks und die Fähigkeit, es in ein Bild des Begehrens zu übersetzen.

**RS:** Was unterscheidet eine Modezeichnung, von der fotografischen Reproduzierbarkeit einmal abgesehen, Ihrer Ansicht nach von einer Modefotografie?

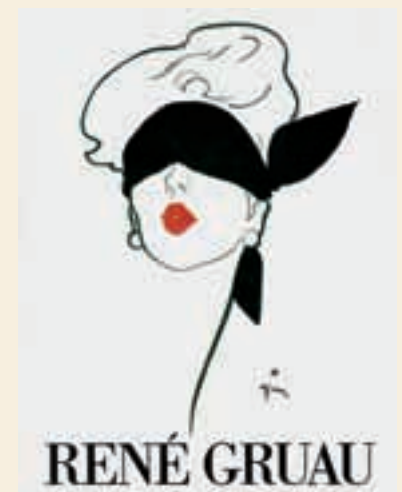
**JC:** Das ist definitiv die Macht der Abstraktion der Zeichnung, die sich dem Gedächtnis des Betrachters nachhaltiger einprägt als dies eine realistischere Fotografie tun kann. Gruaus Antwort auf dieselbe Frage lautete, eine gute Fotografie funktioniert besser als eine gute Zeichnung, aber eine sehr gute Zeichnung sei einer sehr guten Fotografie überlegen. Als ich ihn vor fast 30 Jahren das erste Mal besuchte und wir anfangen, die Schubladen des Grafikschranks mit seinen Zeichnungen durchzuschauen, war ich überrascht festzustellen, wie viele davon ich bereits kannte. Ich hatte mich zuvor nie für Mode interessiert, doch als Kind hatte ich viele Regentage damit zugebracht, mir die Modezeitschriften meiner Mutter anzusehen, die auf den Dachboden unseres Hauses verbannt worden waren.

**RS:** Innerhalb der Modefotografie lehnen viele Fotografen das Etikett des »Modelfotografen« ab. Was empfinden die von Ihnen repräsentierten Künstler im Hinblick auf ihre Assoziation mit der Mode und dem Begriff »Mode-Illustrator«?

**JC:** Ich bin mir ziemlich sicher, dass keiner von ihnen ein Problem damit hat, als »Modekünstler« bezeichnet zu werden, schließlich handelt es sich um den von ihnen gewählten Beruf. Doch andererseits wären sie sicher der Meinung, dass der Begriff Illustration auf ihr Werk



(oben) René Gruau mit einem Model in seinem Atelier in der Rue Galilée, 1940er. Fotografie von Seeberger; (unten links) Titelbild: Gruau, hrsg. v. Joëlle Chariou, Schirmer/Mosel, 1999. Dieses Titelbild mit der Leopardenpote wurde von Mitza Bricard inspiriert, der Muse Christian Diors, der in allen Dingen ihren Rat suchte. Als man ihn einmal fragte, welches die eleganteste Frau war, der er je begegnet sei, antwortete René Gruau ohne Zögern: „Mitza Bricard“; (unten rechts) Titelbild: René Gruau, hrsg. v. Joëlle Chariou, Schirmer/Mosel, 1984. Das Titelbild mit der Dame mit verbundenen Augen reproduziert eine Werbeanzeige für „Rouge Baiser“ Lippenstift. Es ist wahrscheinlich die berühmteste Werbeanzeige der 1950er und ist praktisch ein Symbol jener Zeit geworden.



nicht zutrifft, denn ein Illustrator ist ja jemand wie, sagen wir, Du Maurier im viktorianischen England, der mit großer Detailtreue das wiedergibt, was er reproduzieren soll.

**RS:** Mats Gustafson scheint sich vom Thema Mode verabschiedet zu haben und Aurore de La Morinerie arbeitet in verschiedenen Gattungen: Gibt es eine Tendenz weg vom Illustrator oder Künstler, der sich auf Mode spezialisiert, wie etwa bei Lopez oder François Berthoud?

**JC:** Modekünstler haben sich selbst selten auf Mode beschränkt. Einige von ihnen, wie Marty und Iribe, haben auch als Designer gearbeitet, und viele schufen Kostüme und Bühnenbilder fürs Theater. Bérards Ruf etwa beruht vor allem auf seiner Arbeit für Cocteau, Kochno, Balanchine, Louis Jouvet und auf seinen Gemälden. Die meisten von ihnen, aber vor allem René Bouché und Gruau, waren als Gesellschaftsmaler sehr gefragt. Als 1912 *La Gazette du Bon Ton* gegründet wurde, machte ihr Art Director Jean de Brunhoff die Runde durch die Ateliers der Pariser Maler, um sie zu überreden, für ihn zu arbeiten. *La Gazette du Bon Ton* spielte dieselbe Rolle, die der *New Yorker* etwas später für Cartoons spielte. Sie hob die Gattung von einer populären Informations- und Unterhaltungsware in den Rang eines künstlerisch und kulturell relevanten Berufs. Mats Gustafson verfolgt, parallel zu seiner Modearbeit, eine Karriere als bildender Künstler mit Galerien in Stockholm und New York. Auch Aurore arbeitet als bildende Künstlerin. Antonios unglaubliche Produktivität, seine enorme Kreativität und die ständige Erneuerung seines Stils hinderten ihn vermutlich daran, noch anderes als seine Zeichnungen zu machen. François Berthouds experimentelle Herangehensweise an seine Arbeit hat in der Mode ein fruchtbares Umfeld gefunden, doch seine Recherchen entwickeln sich in verschiedene Richtungen.

**RS:** Abgesehen vom offenkundigen Thema der Mode ist Frankreich der gemeinsame Nenner aller hier präsentierten Künstler. Selbst diejenigen, die keine Franzosen sind, wie Gustafson oder Antonio, haben prägende Jahre in Frankreich verbracht, wo Mode ein legitimer, ja gefeierter Teil des nationalen Diskurses ist. Welche Bedeutung würden Sie diesem kulturellen Kontext, der ja auch ihr eigener kultureller Hintergrund ist, zuschreiben?

**JC:** Die Tatsache, dass ich Französin bin und einen so großen Teil meines Lebens in Deutschland verbracht habe, hat mein Bewusstsein für die kulturellen Unterschiede geschärft. Deutschland mit seiner Liebe zur abstrakten Philosophie, zur Musik, der abstraktesten aller Künste, bietet das beste Beispiel einer Kultur der Inhalte. Frankreich hingegen gehört, wie die meisten romanischen Länder, eindeutig zu einer Kultur der Oberflächen. Natürlich liebt es Ideen ebenfalls, aber die haben meist mit dem Leben zu tun. In Frankreich war das, was wir »les arts de vivre« nennen, immer ein Teil unseres kulturellen Leben. Immerhin ist Frankreich das Land, in dem Voltaire einst schrieb: »Le superflu, toujours chose très nécessaire.« [Das Überflüssige, stets etwas sehr Notwendiges.] Diese kulturelle Übereinkunft ist wahrscheinlich der Grund, warum Frankreich in einer Zeit, in der Pariser Designer international wie Fußballspieler angeheuert werden, immer noch den besten Hintergrund für Mode darstellt.

**RS:** Inwiefern haben dieser kulturelle Hintergrund und Ihr Geschlecht Ihren Blick für Modezeichnungen geschärft?

**JC:** Ich habe mich für Qualität interessiert, daher hatte ich nie das Gefühl in einer weniger bedeutenden Gattung zu arbeiten. Die Tatsache, dass sie zuvor noch nicht erkundet worden war, jedenfalls nicht so, wie ich dies wollte, war ebenfalls ein maßgeblicher Anziehungspunkt. In einer Zeit, in der nahezu alles darunter leidet, »überbelichtet« zu werden, ist es beglückend, etwas zu finden, das man liebt und das so wenig bekannt ist. Ich glaube nicht, dass mein Geschlecht irgendetwas damit zu tun hatte, da ich mich mehr für Zeichnung als für Mode interessierte.

**RS:** Ermöglicherin, Kulturvermittlerin, Mäzenin, Kunstmaklerin – wie sehen Sie Ihre Rolle als Galeristin?

**JC:** Meine Rolle besteht darin, gute Künstler zu finden, eine würdige Plattform für sie und einen Markt für ihr Werk zu schaffen.

**RS:** Welche Modezeichnung haben Sie als erste erworben?

**JC:** Das war 1982 eine Bleistiftzeichnung von Gruau. Obwohl die Originale damals nicht teuer waren, konnte ich mir die publizierten Werke nicht leisten. Außerdem

bevorzuge ich manchmal die Vorzeichnung, die der Hand des Künstlers näher ist.

**RS:** Und wie hat sich Ihre Sammlung danach entwickelt?

**JC:** Ein Kunsthändler wird immer versuchen, seine Lieblingswerke selbst zu behalten. Sehr häufig zwingt ihn die Notwendigkeit aber zum Verkauf, sodass er danach ein anderes Werk finden muss, das er mindestens ebenso sehr mag, wie das, von dem er sich gerade trennen musste. Nach Gruau habe ich begonnen, das ganze Gebiet zu erkunden. Die Galerie hat dann Ausstellungen von Art Deco-Künstlern gezeigt: Erté, aber 1987 auch Antonio, Mats, den wir '89 zum ersten Mal ausstellten und '92 François Berthoud.

Mit Aurore de La Morinerie arbeite ich erst seit vier Jahren zusammen. In den frühen 1990ern hatten wir die Gelegenheit, den größten Teil des Inhalts von Lepapes Atelier, einschließlich seines Archivs zu kaufen. Die Galerie repräsentiert den Nachlass von Gruau und von Antonio, was mir Gelegenheit gab, eine Auswahl aus einem großen Werkkorpus zu treffen. Da das Publikum diesen Bereich zu wenig kennt, beschloss ich schon sehr früh, eine Sammlung aufzubauen, die idealerweise von einem Museum erworben werden und dort auch in Zukunft zu sehen sein würde.

**RS:** René Gruau hatte einen großen Einfluss sowohl auf die Geschichte der Modezeichnungen und unmittelbar auf Ihre eigene Laufbahn.

**JC:** Mit Sicherheit hatte Gruau einen entscheidenden Einfluss auf meine Laufbahn, und ich war die erste, die in ihrer Galerie seine Modezeichnungen ausstellte und Bücher über seine Werke veröffentlichte (siehe Abb. S.21 unten). 1989 organisierte ich mit der Unterstützung der Parfums Christian Dior eine Retrospektivausstellung seiner Zeichnungen im Palais Galliera in Paris, die ein Riesenerfolg wurde und nach der relativen Ruhe der 60er und 70er Jahre seine Karriere auf eine zweite Erfolgslaufbahn katapultierte. Gruau war ein Star, der durch die damals noch sehr junge Galerie wiederentdeckt wurde und sofort einschlug. Dies ist eine große Chance gewesen, er war außerdem ein ganz besonderer Mensch, und wie jeder, der dieses Glück hatte, bin ich sehr dankbar, ihn gekannt zu haben.

**RS:** Es mag nahegelegen haben, die frühen Stars der Modezeichnung, wie etwa Lepape, Erté, Gruau zu

sammeln, doch was beeinflusste Ihre Entscheidung, weniger bekannte Künstler zu sammeln?

**JC:** Es ist nicht schwer, sehr schnell zu lernen, welche Künstler auf einem gewissen Gebiet zu einer bestimmten Zeit wichtig waren, doch noch interessanter ist, welche auf sie folgen werden, es gehört also zu diesem Beruf, neue Talente ausfindig zu machen.

**RS:** Gleichzeitig ist Aurore de La Morinerie aber die einzige Vertreterin der heutigen jüngeren Generation von Modekünstlern und die einzige Künstlerin in der Ausstellung. Können Sie diesen Schwerpunkt Ihrer Sammlung erklären?

**JC:** Ich repräsentiere die Klassiker. Es gab Abertausende von Modekünstlern – sowohl Männer als auch Frauen. Diese Ausstellung zeigt die Werke von 18 von ihnen und umfasst ein ganzes Jahrhundert. Sie ist im Wesentlichen sehr selektiv und subjektiv.

**RS:** Wie haben Sie Aurore entdeckt?

**JC:** Eine weitere Zufallsbegegnung: Sie hatte der Galerie geschrieben. Doch heutzutage erhalten Galerien so viele E-Mails von Künstlern aus der ganzen Welt, dass es nicht einmal möglich ist, sie alle zu lesen. Ich verwechselte ihren Namen mit de La Morinière, der mir vertraut war, und öffnete daher ihre E-Mail. Sie hatte zwei Zeichnungen beigefügt, die ich interessant fand. Als ich das nächste Mal nach Paris fuhr, besuchte ich sie in ihrem Atelier, und seither arbeiten wir zusammen.

**RS:** Obwohl sie sich alle das flüchtige Gebiet der Mode zum Thema gewählt haben, scheinen die hier präsentierten Künstler doch durch eine zeitlose Eleganz und eine atmosphärische, sinnliche Ästhetik vereint zu sein, statt sich auf eine offenkundig modische Sprache einzulassen.

**JC:** Es stimmt, dass sich die Modezeichnung nie an dem Hype der 1980er beteiligt hat. Sie hat auch nie die Idee des Geschmacks aufgegeben, was in den 1990ern fast als politisch unkorrekt galt. Doch jeder Künstler in dieser Sammlung repräsentiert für mich ein völlig unterschiedliches Talent: Lepape verkörpert am besten den Geist dessen, was möglicherweise die kreativste Phase des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts war. Gruau, zwischen Toulouse-Lautrec und Pop Art ange-

siedelt, ist ein grafisches Genie. Seine Zeichnungen sind reine Oberfläche, das macht ihn perfekt für die Mode. Dann ist da Mats Gustafson, dessen zugleich minimalistische und sinnliche Werke auch eine meditative Qualität haben, die die Betrachter förmlich in die Bilder hineinzieht. Der intellektuelle und experimentelle François Berthoud ist von den fantastischen Oberflächen besessen, zu denen er mittels einer komplizierten und zeitaufwändigen Technik gelangt. Auch Aurore interessiert sich für Oberflächen, ist aber impulsiver und intuitiver.

**RS:** Sie haben einmal gesagt: »Ich glaube, ich hatte immer die besten Künstler.« Und Ihre Sammlung ist ein Manifest dieser Ihrer Vision. Warum glauben Sie, dass es eine zeitgenössische Anerkennung der Gültigkeit und Großartigkeit dieser Künstler und ihrer Modewerke gibt?

**JC:** Gibt es die? Ich finde wirklich, dass sämtliche Künstler in dieser Sammlung es verdienen, noch viel bekannter zu sein, als sie es heute sind.

**RS:** Nichtsdestotrotz hat die Modezeichnung nach der Vorrangstellung der Fotografie im Kontext der Mode zwischen den 1950ern und den 1990ern im vergangenen Jahrzehnt wieder an Stärke gewonnen. Wie sehen Sie diese jüngste Renaissance der Mode-Illustration?

**JC:** Sie geht wahrscheinlich mit einer Neubewertung der Zeichnung und allgemeiner von allem Handgemachten einher. Das ist nur logisch, da es doch praktisch völlig aus dem modernen Leben verschwunden ist.

**RS:** Diese Ausstellung ist, unter anderem, ein Spaziergang durch die Ästhetik und die Ideen Westeuropas im zwanzigsten Jahrhundert, durch die Geschichte der Mode, Schönheit und Körperideale. Doch zugleich ist sie auch eine Lebensgeschichte. Wie fühlt es sich am Ende an, diese Werke zusammen im Kontext eines Narrativs zu sehen?

**JC:** Ja, sie stellt eine Summe meines Werks auf diesem Gebiet dar, und ich bin dem Design Museum in London, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München und Prestel sehr dankbar, mir diese Gelegenheit gegeben zu haben.

München, August 2010



Joelle Chariou, Colin McDowell, Holly Brubach

**Bilder der Mode**

Meisterwerke der Modezeichnung aus 100 Jahren

Gebundenes Buch, Pappband mit Schutzumschlag, 252 Seiten,

24,0x30,0

361 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5163-6

Prestel

Erscheinungstermin: Dezember 2011

Deutsche Ausgabe des erfolgreichen Bandes DRAWING FASHION

„Drawing Fashion versammelt meisterhaft die schönsten Beispiele einer ephemeren Kunst ... Und zeigt, elegant schraffiert oder mit festem Strich, hingeworfene Modelle von Poiret, Chanel, Balenciaga, Dior oder Viktor & Rolf – gemalt und eben nicht schnöde fotografiert.“ „Die Welt“ Die deutsche Ausgabe des erfolgreichen Bildbands zeigt neben Werken von Lepape, Antonio oder Mats Gustafson nun auch Arbeiten von René Gruau, einem Großmeister der Modezeichnung. Sie entstammen der Privatsammlung von Joëlle Chariou, die in einem spannenden Interview Hintergründe erläutert. In ihren Essays thematisieren die Modejournalisten Colin McDowell und Holly Brubach die gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhänge. Ein Muss für alle Modeliebhaber.