

Damien Delille, übersetzt von Nicola Denis

Zwischen Kunst und Industrie: Die Modereform an der Wende zum 20. Jahrhundert

Die ästhetischen und künstlerischen Kategorien, nach denen die Bereiche der Bildenden Kunst, der Industrieerzeugnisse und des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*) unterschieden werden, haben den vestimentären Praktiken in Frankreich erstaunlich wenig Raum gelassen. Die lange unter moralischen, industriellen oder gesellschaftlichen Gesichtspunkten betrachtete Mode wird dort erst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Forschungsgegenstand der handwerksbezogenen *arts décoratifs*, während sie in Deutschland bereits in das Verhältnis zwischen Kunst und Industrie integriert worden war. Die Bekleidungserzeugnisse, ihre Vermarktung und ihr Konsum als Modeobjekte wurden in dieser Zeit nach drei Kriterien betrachtet. Das erste ist historistischer Art und bezieht sich auf den ›archäologischen‹ Ursprung der Kleidungs-geschichte. In der Tradition der für Maler gestalteten Kostümbücher wird die Mode dabei im Kontext der von den Hofgesellschaften angefertigten Luxusgüter (*arts somptuaires*) analysiert.¹ Das zweite, künstlerische Kriterium versteht die Kleidung als Inspirationsquelle der Malerei. Die Krise der künstlerischen Hierarchien und das Aufkommen einer Genremalerei, die sich infolge der realistischen und impressionistischen Experimente der Stadtkleidung zugewandt hatte, bringen die Mode dazu, sich neuen Darstellungstypen anzupassen.² Die Modezeitschriften versammeln zahlreiche industrielle Zeichner und Illustratoren, die ihre Modelle aus der Salonmalerei beziehen und ihrerseits diejenigen der gerade aufblühenden Modehäuser beeinflussen.³ Das dritte Kriterium schließlich ist die industrielle Perspektive: Wie etwa im Falle der Stickerei wird hier die von den *arts décoratifs* proklamierte Übereinstimmung zwischen mechanischen Techniken und Verbrauchsware durchgesetzt. Die Verknüpfung dieser Ansätze anlässlich der verschiedenen (Gewerbe-)Ausstellungen zu historischer und zeitgenössischer Kleidung zieht eine damals von den *arts décoratifs* propagierte Neustrukturierung des Systems nach sich. Die Serien-Konfektion zwingt die Couture dazu, sich dem Vorbild der *arts décoratifs* zuzuwenden, in deren Einflussbereich das soziale Bild der Frau eine stärkere Rolle spielt.

VON DER BEKLEIDUNGSINDUSTRIE ZUR UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Die langsame Annäherung der Textilindustrie an die Mode vollzieht sich mit dem Aufkommen der Serien-Konfektion im Kontext der großen Gewerbe- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts. Nach Françoise Tétart-Vittu wird erst ab der ersten Weltausstellung in London 1851 im engeren Sinne von Mode gesprochen.⁴ Die technischen Neuerungen des Jacquardwebstuhls, die mechanische Veredelung von Textilien wie Kaschmir und die patentierte Erfindung des Reifrocks, jeweils in den Protokollen der (Industrie-) Ausstellungen der Jahre 1834, 1838 und 1844 aufgeführt, werden von einer nunmehr als Mode verstandenen Bekleidungskonfektion abgelöst. Seither gilt die Konfektionsware als ein gebrauchsfertiger Artikel und nicht mehr als ein Stück Stoff, das von der Näherin oder dem Schneider je nach Größe und Geschmack des Kunden verarbeitet wird. Die ersten bestickten Mäntel und Seidenstoffe des Modehauses Gagelin werden bei der Pariser Weltausstellung 1855 ausgezeichnet und somit zu Aushängeschildern der französischen Industrie. Auch die Lyoneser Seidenwaren erfahren dieselbe Anerkennung.⁵ Dennoch zeugt die *Histoire de la mode en France* von Émile de la Bédollière auch 1858 noch von der Bandbreite der ausschließlich von Schneidern, Näherinnen und Modistinnen kreierten Moden.⁶

Bei der Weltausstellung 1867 wird die Konfektionsindustrie der Sparte der Kleidung (Klasse 91) zugeordnet, gleich neben den in der folgenden Klasse gezeigten Volkstrachten. Nach Meinung des Journalisten Auguste Luchet ist die aufstrebende Konfektionsindustrie insofern problematisch, als sie die »beiden angesehenen Künste der Näherin und des Schneiders«⁷ dem Untergang weihe. Qualitätsverlust, eine zu schnelllebige Produktion, fehlende Abstimmung mit der Kundschaft sowie eine zunehmende Vereinheitlichung der Mode, die nicht mehr maßangefertigt, sondern für Standardgrößen konzipiert wird – so die harsche Kritik an der Konfektion. Vor allem wagt sich die von einer männlichen Unternehmerklasse geführte Industrie daran, ihre Inspiration aus der zeitgenössischen Malerei zu beziehen und nicht mehr aus der Luxusgüterproduktion (*arts somptuaires*): »Manche Künstler, die über die Maßen von den grotesken Trouvaillen der Modejournale inspiriert sind, versuchten und versuchen sich an launenhaften Einfällen«.⁸ Das konfektionierte Kleidungsstück, das an »Spielkarten«-Silhouetten denken lässt, trägt letztlich zur Verarmung der Arbeiterklasse bei. Im darauffolgenden Jahr wird die *Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames et fillettes* gegründet, die ihre Mitglieder vor der Nachahmung von bestellter und vorab produzierter Kleidung schützt.⁹ Industrielle Modelle und Bekleidungserzeugnisse unterscheiden sich zwar in qualitativer Hinsicht voneinander, gehen jedoch noch immer auf die gleichen historistischen Inspirationsquellen zurück.

Das von der Erneuerung der *arts décoratifs* in Frankreich geforderte Bündnis zwischen Kunst und Industrie sollte sich auf dem Bekleidungssektor die Konsequenzen der Weltausstellung von 1867 zunutze machen. 1874 widmete die *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* ihre vierte Retrospektive dem *Musée historique du costume*. Der im *Palais de l'Industrie* gezeigte historische Überblick über Kleidung

vom 12. bis zum 16. Jahrhundert setzte die Initiative der *Union centrale* fort. Es galt, die französische Industrie von den praktischen Fertigkeiten der früheren *arts somptuaires* profitieren zu lassen und dabei ein dreifaches Versprechen einzulösen: die Künste, die Frankreich einst zum Ruhm gereichten und gegenwärtig seinen wirtschaftlichen Reichtum sichern, zu bewahren; bestimmte, weniger bekannte Praktiken mithilfe von Ausstellungen und Veröffentlichungen zu dokumentieren und historisch einzuordnen; und schließlich, diese Praktiken an die nächste Generation französischer Künstler und Kunsthandwerker weiterzugeben.¹⁰ Die ›archäologische‹ Auffassung von Kleidung, die damals in Liebhaberkreisen alter und historischer Kleidung *en vogue* war, setzte sich dank einer illustrativen und personalisierten Modeauffassung durch. Die Schaukästen zeigten Kleidungsstücke, Accessoires und Gebrauchsgegenstände: »Man verzichtete auf die Idee, bekleidete Schaufensterpuppen zu benutzen, weil das Bild des Lebens in der Kleidung, die Haltung, Eleganz und Würde, mit einem Wort: der Charakter, in den Portraits und Gemälden einer Epoche sehr viel echter und lebendiger wirkten als in dem kühlen, ausdruckslosen und leblosen Arrangement einer bekleideten Korbpuppe«. ¹¹ Die 6000 nach geschichtlichen Epochen ausgestellten Objekte befriedigten diesen Wunsch nach Authentizität, ohne Bezug zu ihrer möglichen Verwendung. Sie sollten den Zeichnern und Vertretern der Bekleidungsindustrie als Inspirationsquellen dienen. Der Bericht, den Paul Mantz über die zweite Sektion der Möbel und Wandbespannungen (*art appliqué à la tenture de l'habitation*) verfasst, verweist bereits auf die Rolle, die die künstlerische Inspiration für die Erneuerung der Mode spielt. Dabei verkörpert die Frau über einen Prozess der Kommerzialisierung der häuslichen Welt das Bündnis zwischen der Industrie und dem Dekorativen: »Es ist an der Zeit, dass uns die Frauen hinsichtlich dieser großen Fragen von Luxus und Schmuck beistehen, die sie beinahe genauso angehen wie uns«. ¹²

DIE »WEIBLICHEN KÜNSTE« UND DIE NÄHARBEIT

Die Spannung zwischen Kunst und Industrie bricht auf, als die neue *Union centrale des Arts décoratifs* die Konsequenzen aus der Weltausstellung von 1889 zieht. Die in der Klasse 36 »Bekleidung beider Geschlechter«¹³ der Gruppe IV zusammengefassten Mode- und Kaufhäuser hatten dort die mechanische Herstellung von Geweben und Kleidung durchgesetzt. Als Antwort befördert die *Union centrale* eine moderne, nicht-rückwärtsgewandte, eine handwerkliche, nicht-mechanistische Auffassung der Mode, die auf die organischen Formen der Natur Bezug nimmt und damit bereits auf den Art nouveau vorausweist. Schon 1889 wird eine Ausstellung »der Pflanze« vorbereitet, bevor sie aus Haushaltsgründen vertagt und schließlich durch die 1892 eröffnete *Exposition des arts de la femme* ersetzt wird.¹⁴

Der nationalistische Antrieb dieser Initiative geht auf das englische Vorbild der *Arts and Crafts* zurück, das die französische Erneuerung des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*) um die Jahrhundertmitte beeinflusst hatte. Wie Debora Silverman anmerkt, unterstreicht die *Union centrale* unter dem Vorsitz von Georges Berger in Abgrenzung zu den weiblichen Emanzipationsbewegungen die aus dem Ancien Régime

übernommene Tradition der »alten französischen Galanterie«.¹⁵ Die in John Ruskins Theorien eingegangenen viktorianischen Ideale einer Trennung zwischen männlichen und weiblichen Aufgaben, zwischen Außen- und Innenwelt, werden auch in Frankreich aufgegriffen.¹⁶ Die Frau fungiert als Hüterin des ehelichen Heims, sie schützt die moralischen und geistigen Traditionen vor der industriellen Modernisierung. Tätigkeiten wie Spinnen und Nähen entsprechen ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle. Im französischen Kontext sollte sich jedoch eine neuartige Verbindung zwischen politischer und gesellschaftlicher Sphäre, zwischen adligen Damen und Politikergattinnen herauskristallisieren.

Die zeitgenössischen Kreationen »zum weiblichen Gebrauch«¹⁷ wurden (je nach Material, Gewebe, Kleidung und Accessoires) in unterschiedlichen technischen Klassen mit der retrospektiven Sektion in Bezug gesetzt, »in der bildhafte Arrangements von historischer Kleidung und der Pariser Modegeschichte sowie Ausstellungen von Kunstwerken präsentiert wurden, die die Veränderungen der Mode illustrierten.« Die Methoden der 1874 organisierten Ausstellung wurden hier erneut bemüht, um die Einheit der auf den häuslichen Bereich konzentrierten, »weiblich« konnotierten Künste (*arts domestiques*) zu demonstrieren, die von einer industriefernen künstlerischen Vergangenheit geprägt waren. Dennoch blieben die handwerkliche Textilarbeit und die industrielle Fertigung von Kleidung deutlich voneinander getrennt. Die Frau fertigte dekorative Stücke, nicht aber ihre eigene Kleidung an. Darüber wachte die *Chambre syndicale de la couture et de la confection*, indem sie sich über ihren Vorsitzenden Mathieu Brylinski, ihren stellvertretenden Vorsitzenden Gaston Worth, Sohn des berühmten Modeschöpfers Charles Frédéric Worth, und den Couturier Émile Poussineau, genannt Félix, mit der Industrie zusammentat. Die Modeschöpfer wollten ausdrücklich »den Interessen der Pariser Industrien gerecht werden«.¹⁸ Ihre Partnerschaft mit der *Union centrale* zielte darauf ab, die industrielle Strategie der Modehäuser zu stärken: Diese nämlich wollten das Erbe des Zweiten Kaiserreichs fortführen, das eine Renaissance einer Luxusgüterproduktion (*arts somptuaires de la toilette*) bewirkt hatte.¹⁹ Das Bindeglied zwischen dem Kunsthandwerk und der Mode ist unleugbar die Frau.

Die *Revue des arts décoratifs* schloss sich unter ihrem Leiter, Victor Champier, der Polemik im Vorfeld der *Exposition des arts de la femme* an. Eine gewisse Sabine Méa warf den Organisatoren vor, Rosa Bonheur und Cécile Carnot, die das Projekt initiiert hatten, übergangen zu haben. Ferner kritisierte sie, dass Objekte präsentiert würden, die für die bürgerliche Frau hergestellt wurden, »die, ohne zu rechnen, das von ihrem Mann verdiente Geld ausgibt«²⁰, während die Produktion der Arbeiterinnen fehle, mithin jener »unverheirateten, stolzen, ehrlichen und arbeitsamen Frau, die von der Kunstindustrie zuerst das für ihr materielles Leben nötige Geld verlangt und danach erst die Möglichkeit, sich mit Arbeiten der höheren Kunst zu befassen«.²¹ Diese Spannungen brachen anlässlich der zweiten Ausstellung im Jahr 1895 erneut auf. Die im Atelier oder Zuhause ausgeführte Näharbeit bildete nach Meinung der *Union centrale* einen der moralischen Entwicklung der jungen Mädchen zuträglichen Rahmen, um ihnen »eine [ihren] Fähigkeiten und [ihren] natürlichen

Kräften gemäße Beschäftigung zu geben«.²² Dieses Ideal reflektiert auch die Katalogtitelseite zur zweiten Ausstellung, auf der eine Frau in Arbeiterkleidung mit Pinsel und Palette zu sehen ist, die einer anderen, im Schein einer Petroleumlampe nahenden Frau stilisierte Buchstaben zeigt.²³ Dieses Projekt der politischen Einheit der Frauen ist ein Mittel, den ursprünglichen Geist des Schönen im Nützlichen durch den demonstrativen Ausgleich zwischen der Malerei als Freizeitbeschäftigung und der Arbeit der Näherinnen zu stärken. Arbeiter- und Bürgersfrau verbünden sich mit dem Ziel, »zwischen der freien Beschäftigung der einen und der entlohnten Mühsal der anderen ein nützliches und dauerhaftes Band zu schmieden, das uns für das unglückliche Schicksal unserer Mitmenschen und die Liebe zu den schönen Dingen noch empfänglicher machen soll«.²⁴

Die Vertreter der Bekleidungsindustrie waren sich in Bezug auf die Rolle der Frau uneinig. Die Häuser, die im Gefolge des Couturiers Charles Frédéric Worth entstanden, übten auf das weibliche Reich der Mode eine symbolische Kontrolle aus. Beim Tod des Modeschöpfers veröffentlichte sein Sohn einen Nachruf: Es sei eine entscheidende Revolution für die Couture, dass der Zuschnitt des Kleidungsstückes und die Originalkreationen der nach der typischen Mode des Zweiten Kaiserreichs mit dekorativem Beiwerk (Stickerein, Spitzen oder Rüschen) versehenen Modelle nunmehr bezahlt werden müssten.²⁵ In den Spalten der *Revue des arts décoratifs* konnte Worth seine Einwände ungehindert äußern. Er vertrat die Vorstellung, dass die Frau im Hinblick auf die dekorative Modernisierung der Mode von der Produktion ausgeschlossen werden sollte, und bemühte hierfür den misogynen Topos vom kreativen weiblichen Unvermögen. Victor Champier kommentierte säuerlich: »Ungeniert äußert dieser diplomierte Meister weiblicher Eleganz überaus enttäuschende Theorien zu den künstlerischen Fähigkeiten des schwachen Geschlechts, das er doch so gut kennt. Seiner Meinung nach sind nur sehr wenige Frauen in der Lage, bei der Wahl ihrer Kleidung ein künstlerisches Augenmaß walten zu lassen. ›Fast immer‹, behauptet er, ›werden sie von einem der Kunst fremden Beweggrund geleitet«.²⁶

Die Bekleidungsindustrie wollte sich von den Aktivitäten der Konfektion distanzieren, die damals für ihre wirtschaftliche Kontrolle über die Frau angeprangert wurde, welche zu einer minder bezahlten und nur selten gewerkschaftlich organisierten Produktivquelle geworden war.²⁷ Außerdem wurde der industriellen Konfektion regelmäßig vorgeworfen, der Qualität und dem Zyklus der Moden zu schaden: »Die Industriellen, die der persönlichen Phantasie entbehren und eben aufgrund dessen ständig den von anderen erfundenen Neuheiten auflauern, reißen jede Idee, die sich zeigt, gleich an sich«.²⁸ Diese Kritik traf sich mit der von Pedro Rioux de Maillou, der die Mode, die seiner Meinung nach auf dem Schnitt und nicht auf der Ausstattung der weiblichen Kleidung beruhte, von einer demokratischen Entwicklung bedroht sah: »Mit ihren Konfektionsabteilungen sind die Warenhäuser im Begriff, der weiblichen Toilette ihren künstlerischen Gnadenstoß zu versetzen. Sie demokratisieren sie, was an sich noch nichts Schlechtes ist; aber sie verwandeln sie dabei in ein in rauen Mengen hergestelltes Erzeugnis, was nichts Gutes verheißt. Nach Art der Zulieferer für Militärkleidung produzieren sie *en gros* und *en masse*,

und zwar nicht für eine Frau, für eine ganz bestimmte Frau, sondern gleich für ein ganzes Stadtviertel oder eine gesellschaftliche Gruppe, mit den unterschiedlichsten Verzweigungen«. ²⁹ Diese Äußerungen sind umso erstaunlicher, als sie sich von denen abgrenzen, die Rioux de Maillou hinsichtlich der positiven Rolle der Maschine, insbesondere für die Tapetenproduktion, vertrat. ³⁰

Das Verhältnis der Bekleidungsindustrie zur Maschine blieb stets ein widersprüchliches, da es sich bei manchen Produkten gleichzeitig um halbe Fabrikware und Maßanfertigungen handelte. Allein die künstlerische Inspiration, Garantin für Authentizität und Originalität, konnte den für die wirtschaftliche Dynamik des Modesektors konstitutiven jahreszeitlichen Wechsel der Moden unterstützen. Worth kam daher auf die künstlerischen Ursprünge der Kreationen zu sprechen, die er jedoch einschränkte, indem er sich auf das Prinzip der in diesen Jahren von Gabriel Tarde analysierten Nachahmung berief. ³¹ In der Öffentlichkeit stehende, häufig der Theaterwelt verbundene Frauen lancierten Neuinterpretationen früherer Mode. Derartige Mode, die zu radikal war, um unmittelbar befolgt zu werden, bot über die Kommentare der Journalisten einem breiten Publikum Gelegenheit zur Rezeption und Überzeichnung, welche bereits wieder ihr Ende einleiteten. Worth verwies auf das Beispiel der von Loïe Fullers Schlangentanz inspirierten bunten Stoffe, zu dem sich die impressionistische Inspiration, die asiatischen Stoffe und die Leuchtfontänen der Weltausstellung von 1889 gesellten: »Die Mode ist gewissermaßen eine Synthese aus zunächst verschwommenen Vorstellungen, die sich, sobald sie herangereift sind, unter dem Einfluss zahlreicher vergleichbarer Eindrücke meist unbekannter Herkunft selbst das Wasser abgraben«. ³² Diese Auffassung deckt sich mit der von Rioux de Maillou, der dazu riet, den alten und neuen Formen in den Museen zu folgen, aber auch den »Darbietungen des Impressionismus, der reinen (Farb-) Flecken, Punktierungen und des Rose-Croix-Salons«. ³³ Diese Kritik einer von den Industriellen statt von den Künstlern geprägten Mode animierte Zeitschriften wie *Échos de Paris* dazu, Preise für neu entworfene Modelle auszuloben. ³⁴ Schließlich wurde der künstlerische Anspruch der Mode durch die vorteilhafte Inszenierung der Frau auf der Bühne abgerundet.

DIE RÜCKKEHR DER MODE

Die künstlerische Inspiration der Mode muss zu der Entwicklung der (weiblichen) Silhouette im 19. Jahrhundert in Bezug gesetzt werden, die noch stark von dem regelmäßig wiederkehrenden Modebild der Vergangenheit geprägt war. Die Bekleidungsindustrie stützte sich auf die Zurschaustellung früherer Moden, um ihre künstlerische Legitimität zu stärken. Bei diesem Prozess spielte die Bühne eine wichtige Rolle: insbesondere die von Worth kreierten Kostüme der Schauspielerinnen, aber auch die historische Kostümierungspraxis, also die Verwendung alter Kostüme in einem festlichen oder szenischen Kontext (Theaterstück, Maskenball, Karneval, *Tableau vivant*). ³⁵ Dieses Bündnis zwischen herbeigesehnter Vergangenheit und rekonstruierter Gegenwart spielte auf der Weltausstellung von 1900 eine zentrale Rolle. Die Allegorie *La Parisienne* von Paul Moreau-Vauthier über dem von René

Binet errichteten Portal kombinierte diverse Anspielungen auf die historische Mode des 18. Jahrhunderts. Jeanne Paquin, die damals für die Modeabteilung der Weltausstellung verantwortlich zeichnete, hatte folgendes Ensemble kreiert: einen langen Mantel, der an die Jacken der Directoire-Mode erinnerte, einen hochstehenden, sogenannten Medici-Kragen mit Feder- und Blumengarnituren auf den Revers und auf den ausgestellten Ärmeln sowie einen glockenförmigen gefütterten Rock mit einem Schachbrettmuster. Auf der Ausstellungsfläche des *Champ de Mars* veranschaulichten zwei Räume die von der Frau verkörperte zeitliche Einheit. Das von Worth geleitete *Comité d'installation* der Klassen 85 und 86, das sich der Kleidung und ihren Accessoires widmete, präsentierte die jüngsten modischen Neuheiten im *Palais des Fils, Tissus et Vêtements*. Ein retrospektives Museum zeigte Kleidungsstücke des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Musée Carnavalet und des Couturiers Jacques Doucet oder aus Warenhäusern wie Le Bon Marché und La Belle Jardinière. Die materielle Geschichte der Objekte spiegelte sich in der Biographie ihrer früheren Besitzer, wie Georges Cain, damals Kurator des Musée Carnavalet, betont: »Und jedes Objekt scheint seine Geschichte zu erzählen – all diese Stücke Stoff, Zeugen so vieler Tragödien, ergeben eine lebendige Veranschaulichung«.³⁶

Diese Initiative antwortete auf die Notwendigkeit, die Mode der langen Kleidungs-geschichte einzugliedern, die mit den ersten Ausstellungen der *Union centrale* begann. Die einzelnen Modehäuser behaupteten ihre singuläre Handschrift im Vergleich zur Konfektion, indem sie ihre neuen Kreationen in einer museumsähnlichen, verglasten Vitrine präsentierten. In einem der nächsten Pavillons wurde im *Palais du costume* des Modeschöpfers Félix die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart überschritten. Mit einem Überblick über die Geschichte der Kleidung vom alten Ägypten bis zur Gegenwart wollte er »der Welt die Apotheose der Frau präsentieren«.³⁷ Verschiedene Szenen zeigten historische Kleider bis hin zu den Ballkleidern der Weltausstellungen. Die Inszenierung der in das Geschehen eingebundenen Schaufensterpuppen wurde durch die subjektive Interpretation der vestimentären Gepflogenheiten ausgeschmückt (die Anspielung auf Byzanz zum Beispiel ist eine Hommage an die Zeit der Empire-Kaiserinnen). Félix fand hier ein Mittel, mit der tristen Starre früherer Ausstellungen zu brechen und die Besucher gleichzeitig das Kleid als Ware vergessen zu lassen. Die Bemühungen des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*), die alte Tradition der Luxusgüter (*arts somptuaires*) historisch einzuordnen und zur Geltung zu bringen, wurden hier für eine versteckte Kommerzialisierung instrumentalisiert, denn bei allen Kleidungsstücken handelte es sich in Wirklichkeit um historisierende Originalkreationen des Modeschöpfers. Durch ihre Ausstellung verschafften sie der Mode auch eine künstlerische Legitimation.

Dieser Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde für die Verfechter einer Modernisierung der Schmuckkünste zunehmend problematisch. Bereits der Schriftsteller und Sammler Octave Uzanne beklagte nach der ersten *Exposition des arts de la femme* die Abhängigkeit der Mode von Kunst und Vergangenheit: »Heutzutage verlangt die weibliche Toilette der Kunst ihre besten Schöpfungen ab, und manch eine Mode ist nichts anderes als die einfache Kopie eines meisterlichen Gemäldes«.³⁸

Die Verantwortlichen dieser Pastiches werden deutlich benannt: »Die Pariser Couturiers und Couturières, all die Worths, Laferrières, Pingas, Félix', Rouffs, Redferns und so viele andere großartige Meister in der Kunst des Ersinnens und Ausführens von Kleidern und Mänteln lassen in unnachahmlichen Toiletten die gesamte Geschichte Frankreichs wieder aufleben. – Und wo ist die Mode bei diesen verspielten Schöpfern geblieben?«³⁹

Die Rückkehr der künstlerisch inspirierten Mode erfuhr durch die von Manzi, Joyant et Cie 1901 gegründete Zeitschrift *Les modes* einen neuen Auftrieb. Ab 1907 wurden nach dem Vorbild von Félix' *Palais du Costume* Ausstellungen im *Hôtel des modes* organisiert. Dabei handelte es sich um »das schönste Museum der Frau, den kostbarsten Palast der Mode überhaupt, um die neuen Generationen über die einzelnen Etappen des Kleidungsstückes und der weiblichen Toiletten zu unterrichten«. ⁴⁰ Ziel war es, »Kunst und Mode, eng miteinander zu verknüpfen, aus der Kunst der großen Meister, welche die Mode unsterblich machen, und aus dem Geschmack der Modeschöpfer, die sie gestalten, gewissermaßen ein Ganzes zu schmieden, eine ideale Vermählung«. ⁴¹ Die Ausstellung, die sich auf die Veröffentlichung der ersten schwarz-weißen Modefotografien der Presse stützte, inszenierte einen ungleichen Dialog zwischen den flach angeordneten Kleidungsstücken sowie einer Gemälde-serie von Giovanni Boldini und Antonio de La Gandara, die jeweils Madame Marthe Régnier in Kleidern der Maison Paquin sowie Mademoiselle Lantelme und Mademoiselle Nelly Cormon von Doucet eingekleidet darstellten. Die Zeitschrift führte die Praxis der sogenannten »Frauenmaler« ein, die ihr Schaffen als eigenständig verstanden wissen wollten und sich in der sogenannten *Association des peintres costumiers de la femme* entsprechend organisierten.

Die zweite Ausstellung des *Hôtel des modes* setzte den Dialog zwischen Theater und Mode fort und griff die von der Weltausstellung initiierte Idee der Vitrinen auf. Eine Abfolge von Szenen stellte zwischen dem jeweiligen Kleidungsstück und den entsprechenden Gemälden oder den Möblierungen des Ancien Régime eine Verbindung her. Das von Réjane in *Paris–New-York* (1907) getragene Kostüm aus dem Hause Doucet wurde neben dem Kleid der Schwestern Callot gezeigt, das Ève Lavallière in *Miquette et sa mère* (1906) ⁴² getragen hatte. Die Verquickung von Theater- und Modewelt, die bereits Ende des vorherigen Jahrhunderts in einer Zeitschrift wie *Le Théâtre* zu beobachten gewesen war, lieferte nun den Vorwand für die authentische Neuerschaffung der Vergangenheit. Als Sammlungsobjekt und Inspirationsquelle spielte das historische Kostüm für Modeschöpfer wie Worth und Doucet, die ungeniert ihre für Schauspielerinnen entworfenen Kreationen bewarben, eine doppelte Rolle. ⁴³

Der Journalist Claude Anet schrieb über diese Form der Zusammenarbeit: »Die Modeformen, die zugegebenermaßen nicht der üblichen Einteilung der *arts décoratifs* entsprechen, sind, ohne jeglichen Anachronismus, stets modern und entsprechen folglich der heutigen Zeit«. ⁴⁴ Als Bestandteil der angewandten Künste (*arts appliqués*) hätten die Künste der weiblichen Kleidung außerdem dem »zerstörerischen« und revolutionären »Eifer« des Art nouveau Widerstand geleistet und die

einfache Nachahmung der Vergangenheit vermieden. Es sei den Ansprüchen der Kundschaft zu verdanken, wenn die Tradition der französischen Mode gewahrt werden könne, ohne dass Pflanzenformen die Silhouette verfälschen. Anet erwähnt die fruchtlosen Versuche, Kleider mit Nachahmungen von Laubwerk oder Blumen zu strukturieren. Allein pflanzliche oder geometrische Motive auf den Stoffen wurden von der Bekleidungsindustrie zugelassen.

DIE MODE DES ART NOUVEAU

Doch das Verhältnis der Mode zum Art nouveau ist nicht so eindeutig, wie Anet nahelegt. Vor allem zwei Fälle verdienen unsere Aufmerksamkeit. In Frankreich zählte Victor Prouvé zu den wenigen Künstlern des Art nouveau, die Kleidung anfertigten, darunter vor allem ein in Zusammenarbeit mit Fernand Courteix besticktes Kleid, das in der *Revue des arts décoratifs* und in *Les modes*⁴⁵ gezeigt wurde. Eine mit Pflanzenarabesken kombinierte gestickte Libelle folgte der Wölbung des Oberkörpers, während weitere, in Braun- und Grüntönen gestickte Blumenmotive die untere Hälfte des Kleides zierten. Die Versuche, den Organizismus des Art nouveau mit der S-förmigen Silhouette in Einklang zu bringen, müssen im Kontext der orientalischen und japonistischen Einflüsse gesehen werden, die in den 1890er-Jahren die Mode veränderten, wie Rioux de Maillou erwähnte. In der Tat war es die Subjektivität der Frau, die einem neuen Stil zum Durchbruch verhalf, ganz nach dem Vorbild der Schauspielerin Sarah Bernhardt, deren »Kleidung ein Typus, keine bloße Verzierung ist. Sie ist nicht einfach Teil des Bühnenbildes, sie hat ihren eigenen Wert«.⁴⁶

Dieser von der Schauspielerin verkörperte Vorzug des individuellen Stils vor der Massenmode lässt sich in Deutschland bei Henry van de Velde beobachten. In Fortsetzung der künstlerischen Reformierung der Kleidung, die die ästhetische Bewegung in England proklamiert hatte, vertrat der belgische Künstler eine neue und moderne Auffassung von Mode. Im August 1900 hatte er in Krefeld eine Ausstellung seiner Kreationen präsentiert. Unter der Leitung des Museumsdirektors Friedrich Deneken wurden Stücke von Alfred Mohrbutter, Margarete von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, F. A. Krüger, Curt Herrmann, Paul Schulze und Hugo van der Woude gezeigt, sämtlich Beispiele der Reformkleidbewegung. Die Silhouetten waren einfach strukturiert und als Gegengewicht zur damals gängigen ornamentalen Überfülle einfarbig gehalten. Van de Velde räumte ausdrücklich ein, dass die Reformkleidung eine puritanische und rationale Ästhetik voraussetze, die mit der Pariser Eleganz kontrastiere. Die von den Künstlern initiierte Bewegung sollte es den Frauen ermöglichen, sich vom Diktat der modischen Veränderungen zu befreien und darüber hinaus die Erneuerung der französischen Couture befördern: »Die Künstler sind von jeher Gegner der Mode gewesen«.⁴⁷ Die Fotografien von Modellen, die neben Stücken gezeigt wurden, die van de Velde für seine Frau Maria Sèthe geschaffen hatte, zeugten seiner Ansicht nach von der Renaissance abstrakter geometrischer Ornamente. Die Soutache auf einem Stück der Maison Lebouvier sei, wie auch manche Verzierungen von Doucet und Redfern, ein Beweis dafür, dass

sich die Mode bereits von seinen Erfahrungen habe inspirieren lassen. Obwohl diese Entwicklungen fern der Pariser Salons stattfanden, ist zu bedenken, dass die industriellen Illustratoren zahlreiche, später von den Modehäusern übernommene Motive des Art nouveau benutzt haben – womöglich ein Beweis dafür, dass die Mode des Art nouveau immer noch auf ihre Erforschung wartet.

Van de Veldes Beitrag, ein wahres Manifest für eine künstlerisch inspirierte Kleidung, zeugt wiederum von den komplexen Verbindungen zwischen der französischen Couture und den vom Kunsthandwerk geforderten Reformen um die Jahrhundertwende. Die Frau spielte hier die Rolle einer Fürsprecherin: als Warenartikel für die Mode und als Subjekt der Emanzipation für bestimmte deutsche Reformer des Art nouveau, die mit dem historistischen Vorbild der Pariser Couture brechen wollten. Eine junge Generation sollte jedoch die Mode ihrer unumgänglichen Modernisierung anpassen. Mit neuen Modeschöpferinnen wie Jeanne Lanvin brachte die Rückkehr zur Mode des Directoire ab 1907 eine in Volumen und Ornamenten vereinfachte Silhouette mit sich. Die stilistische Revolution der Ballets Russes animierte den jungen Paul Poiret dazu, den Modetendenzen der Vergangenheit eine endgültige Absage zu erteilen. Anlässlich seiner Europareise 1904 entdeckte er die Experimente der *Wiener Werkstätte*, insbesondere die Arbeiten von Emilie Flöge, Gustav Klimt und Josef Hoffmann.⁴⁸ Bereits ab 1908, besonders aber seit 1912 schöpfte die von Poiret initiierte Reform der Pariser Couture aus der Emanzipation der Frau und der Freisetzung früherer Formen, die das Pariser Milieu der *arts décoratifs* am Ende des 19. Jahrhunderts nicht zu leisten imstande war. Das Bündnis zwischen der Mode und den *arts décoratifs* sollte erst nach dem Krieg in der Epoche des Art Déco wieder aufleben, zeitgleich zu den neuen Wechselbeziehungen mit den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

- 1 Vgl. vor allem Sylvain Amic und Sylvie Patry, »Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ?«, in: *Histoire de l'Art*, Nr. 46, Juni 2000, S. 39–66; Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester: Manchester University Press, 2004.
- 2 Die jüngst gezeigte Ausstellung über das Verhältnis zwischen Mode und Impressionismus sollte zu den bahnbrechenden Forschungen von Aileen Ribeiro, Amy de La Haye und Gloria Groom in Bezug gesetzt werden. Vgl. *L'impressionnisme et la mode*, Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Orsay et al., Paris: Skira-Flammarion, 2012.
- 3 Vgl. *Le Dessin sous toutes ses coutures, croquis, illustrations, modèles, 1760-1994*, Ausst.-Kat., Paris, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, Paris: Paris Musées, 1995.
- 4 Françoise Tétart-Vittu, »La mode aux expositions universelles« und »L'essor des grands magasins«, in: *Sous l'Empire des crinolines*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Galliera, Paris: Paris Musées, 2008, S. 166–171 und S. 172–177.
- 5 Zu den Lyoneser Seidenwaren s. kürzlich Roland Racine, *Lyon industriel*, Saint-Avertin: Sutton, 2014 und Bernard Tassinari, *La soie à Lyon : de la Grande fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Lyon: Éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 2005.
- 6 Émile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Brüssel: Meline, Cans et Cie, 1858, S. 183.

- 7 Auguste Luchet, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Paris: Librairie internationale, 1868, S. 379.
- 8 *Ibid.*, S. 381.
- 9 Vgl. Didier Grumbach, *Histoires de la mode* [1993], Paris: Éd. du Regard, 2008.
- 10 Vgl. besonders Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris: Union centrale, 1866; Eugène Véron, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris: S. n., 1875; Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris: Gallimard, 1992.
- 11 *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris: A. Chaix et Cie, 1874, S. VI.
- 12 *Ibid.*, S. 394. Vgl. in der damaligen Zeit Marguerite d'Aincourt, *L'art de la femme. Études sur le costume féminin*, Paris: E. Rouveyre et G. Blond, 1883.
- 13 »Groupe IV. Tissus, vêtements et accessoires – Classe 36 Habillement des deux sexes – France«, *Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Manufactures nationales, enseignement des arts du dessin, exposition théâtrale*, Lille: impr. L. Danel, 1889, S. 1–18. Vgl. *Lyon en 1889 : les soyeux à l'Exposition universelle de Paris*, Ausst.-Kat., Lyon: Musée historique des tissus, 1990.
- 14 Vgl. Lucien Falize, »Histoire d'une exposition ajournée«, *Revue des arts décoratifs*, Nr. 12, 1891–1892, S. 225–242.
- 15 Georges Berger, »Discours de M. Georges Berger, Bulletin de la Société«, *Revue des arts décoratifs*, Nr. 15, 1894–1895, S. 318, zit. nach Debora Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, Übersetzung aus dem Amerikanischen in das Französische von Dennis Collins, Paris: Flammarion, 1994, S. 200.
- 16 John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], Übersetzung aus dem Englischen in das Französische und Vorwort von Marcel Proust (Erstübersetzung 1906), Paris: Payot & Rivages, 2011.
- 17 Union Centrale des arts décoratifs, »Exposition des arts de la femme. Classification«, *Revue des arts décoratifs*, 1891–1892, S. 222.
- 18 *Ibid.*, S. 223.
- 19 Vgl. besonders Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pinget*, London: Thames and Hudson, 1989.
- 20 Victor Champier, »Réponse à un article du ›Journal des Arts‹«, *Revue des arts décoratifs*, 1891, S. 286.
- 21 Sabine Méa, zit. nach Victor Champier, in: *Ibid.*
- 22 Union Centrale des arts décoratifs, »Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895«, *Revue des arts décoratifs*, 1894, S. 255.
- 23 Vgl. das Titelbild in: Union Centrale des arts décoratifs, *Les arts de la femme, Exposition. Palais de l'industrie*, Paris, 1895, o. S.
- 24 Union Centrale des arts décoratifs, »Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895«, *ibid.*, S. 256.
- 25 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris: Chaix, 1895, S. 19–22.
- 26 Anmerkung von Victor Champier, der Worth zitiert, in: Gaston Worth, »Comment se fait la mode – Causerie d'un couturier«, *Revue des arts décoratifs*, 1896, S. 120.
- 27 Zur weiblichen Arbeitergeschichte vgl. Charles Benoist, *Les ouvrières à l'aiguille à Paris*, Paris: Alcan, 1905 und kürzlich Judith G. Coffin, *The Politics of Women's Work: The Paris Garment Trades, 1750-1915*, Princeton: Princeton University Press, 1996.

- 28 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, op. cit., S. 122.
- 29 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, *Revue des arts décoratifs*, 1892–1893, S. 272.
- 30 Rioux de Maillou, »Les arts décoratifs et les machines«, *Revue des arts décoratifs*, 1895, S. 225–231 und S. 267–273; Vgl. Jérémie Cerman, »Pedro Rioux de Maillou, Les Arts décoratifs et les Machines, 1895«, in: Neil McWilliam, Catherine Méneux und Julie Ramos (Hg.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (»Sources«), 2014, URL: <https://inha.revues.org/5762> [letzter Zugriff: 29.10.2016].
- 31 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris: F. Alcan, 1890.
- 32 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, op. cit., S. 121.
- 33 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, op. cit., S. 276.
- 34 Joseph Balmont, »Le concours d'art décoratif du mois de mai 1897«, *Revue des arts décoratifs*, 1897, S. 203. Zum Stellenwert der weiblichen Künstlerinnen auf dem Feld der *arts décoratifs*, s. jüngst Charlotte Foucher Earmanian, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris: Mare & Martin, 2015, S. 94–121.
- 35 Vgl. Alexandra Bosc, »La vogue des modes néo-XVIII^e à la Belle Époque«, *Cartier : le style et l'histoire*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, S. 31–35 und Maude Bass-Krueger, *The Culture of Dress History in France: The Past in Fashion, 1814-1900*, Dissertation Philosophy in the History of the Decorative Arts, Design History, Material Culture, Bard Center, New York, 2015.
- 36 Georges Cain, »Préface«, *Musée rétrospectif des classes 85 & 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris : notices-rapports*, Saint-Cloud: impr. Belin frères, 1900, S. 8.
- 37 »Avant-propos«, *Exposition universelle de 1900 – Palais du Costume – Le costume de la Femme à travers les Ages – Projet Félix*, Paris: Imprimeries Lemercier, 1900, S. 3.
- 38 Octave Uzanne, *La française du siècle : modes, mœurs et usages*, Paris: A. Quantin, 1892, S. 238.
- 39 *Ibid.*, S. 239.
- 40 Albert Flament, »À l'hôtel des Modes. Première exposition – juin 1907«, *Les modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, Nr. 79, Juli 1907, S. 3.
- 41 *Ibid.*
- 42 Sybil de Lancey, »L'exposition de Toilettes à l'Hôtel des Modes«, *Les modes*, Nr. 85, Januar 1908, S. 4.
- 43 Sybil de Lancey, »La mode et les modes«, *Les modes*, Nr. 96, Dezember 1908, S. 9–34. Vgl. Michele Majer (Hg.), *Staging Fashion 1880-1920*, Jane Hading, Lily Elsie, Billie Burke, New Haven: Yale University Press, 2012.
- 44 Claude Anet, »L'art dans les modes«, *Les modes*, Nr. 36, Dezember 1903, S. 2 ff.
- 45 Jules Rais, »Victor Prouvé et ses plus récentes inspirations«, *Revue des arts décoratifs*, 1901, S. 356 und »Victor Prouvé – Robe bridée (bord de rivière au printemps)«, *Les modes*, Nr. 5, 31. Mai 1901, S. 11.
- 46 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, *ibid.*, S. 272.

- 47 Henry van de Velde, »Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung«, *Kunst und Dekoration*, Nr. 10, 1902, S. 365 (Übersetzung in Arbeit: Henry van de Velde, »Le nouveau principe artistique dans le vêtement féminin moderne«, Übersetzung aus dem Deutschen ins Französische von Christophe Joualanne, in: Damien Delille und Philippe Sénéchal (Hg.), *Mode et vêtement. Études visuelles et culture matérielle*, Paris: INHA-Artlys, 2017). Vgl. Radu Stern, »Henry van de Velde and Germany«, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 2004, S. 11–22 (Englische Übersetzung, S. 137–142) et Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary before the First World War: Principles of Dress*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- 48 Vgl. Patricia A. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent: The Kent State University Press, 2003.