

**Erwin Blumenfeld -
Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie
Paris 1936-39 / New York 1938-47**

Als Dissertationsschrift eingereicht bei der
Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin

Januar 2002

vorgelegt von

Kirsten Zenns

Erster Gutachter: Prof. Dr. Andreas Haus

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Diethart Kerbs

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Literaturstand	10
Teil 1 Die Modefotografie als Spiegel ästhetischer Wahrnehmungsprozesse	
1. Modefotografie und ästhetische Wahrnehmung	15
1.1 Der Status der Frau als Bild	17
1.2 Die facettierte Frau in der Modefotografie - Fotomontage von Erwin Blumenfeld (1947)	20
1.3 Hinterfragung von Realität und Identität	23
1.4 Fotografie und Surrealismus	27
Teil 2 Erwin Blumenfeld	
2. Erwin Blumenfeld: Biographische und künstlerische Entwicklung	31
2.1 Blumenfelds Arbeitsweise: Inszenierung und Dunkelkammer	37
2.1.2 <i>La Baionette</i> und das Portrait der Schauspielerin Tara Twain	39
2.2 Blumenfeld und die Modefotografie seiner Zeit	44
2.3 Exkurs: Erwin Blumenfeld, <i>Akt unter nasser Seide</i> , 1937/ Man Ray: <i>Torso in a cellophan dress</i> , 1930	48
2.4.1 Erwin Blumenfeld: Paris / New York 1937-1945	50
Teil 3 Das Bild der Frau in der Modefotografie am Ende der 30er Jahre in Paris	
3. Blumenfelds Einstieg in die Pariser Modewelt	53
3.1 Entwicklungstendenzen der modernen Frau in den 30er Jahren	56
3.2 Der Stellenwert von Schönheit für Gesellschaft der 30er Jahre im Spiegel der Modejournale	59
3.3 Der Einfluss des Films auf das Bild der Frau	62
3.4 Die Funktion von Vorbildern aus der Aristokratie und der Antike auf die Frau der 30er Jahre	68
3.5 Die Modefotografie von 1936-39 in Paris	71
3.6 Das Vorbild der klassischen Antike in der Modefotografie	74
3.6.1 Der perfekte Körper	78
3.6.2 Das Vogelmotiv	80
3.6.3 Der Einfluss der <i>Pittura Metafisica</i>	84
3.6.4 Das <i>Schubladenkostüm</i> : Schiaparelli, Dali und Beaton	87
3.6.4.1 Vergänglichkeit und Tod	92
3.6.4.2 Erotik	96

Teil 4 Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit: Blumenfelds *Portfolio* Oktober 1938

4.	<i>Les Portfolios de Vogue</i> zwischen 1936 und 1939	101
4.1	Blumenfeld: <i>Un Portfolio de Vogue</i> , Oktober 1938	104
4.2	Einzelbildanalyse: `Die Titelseite´	107
4.3	Analyse der Gesamtkonzeption	109
4.3.1	Ikonographische Bezüge zu Watteau: <i>Bruyère/Worth</i>	113
4.3.2	Ikonographische Bezüge zu Rubens <i>Le Chapeau de Paille: Lelong/Paquin</i>	115
4.3.3	Ikonographische Bezüge zu einer zeitgenössischen Kopie Rembrandts <i>Saskia: Vera Bozea/Bialo</i>	118
4.4	Beispiele für das Konzept der Kontrastierung	120
4.4.1	Gegenüberstellung: <i>Alix/Patou</i> ; Stadt/Land	121
4.4.2	Gegenüberstellung: <i>Révillon/Maggy Rouff</i> ; Schwarz/Weiß	123
4.4.3	Gegenüberstellung: <i>Max/Hermes</i> ; Ordnung/Chaos	130
4.4.4	Gegenüberstellung: <i>Jaques Heim/Marcelle Dormoy</i> , männlich/weiblich	135
4.5	Einzelbildanalysen der Großaufnahmen	141
4.5.1	Einzelbildanalyse der 1. Großaufnahme: <i>Patou</i>	142
4.5.2	Einzelbildanalyse der 2. Großaufnahme: <i>Rose Valois</i>	146
4.5.3	Einzelbildanalyse: <i>Callot</i>	149
4.5.4	Einzelbildanalyse der 3. Großaufnahme: <i>Blanche et Simone</i>	150
4.5.6	Einzelbildanalyse: <i>Robert Piguet</i>	151
4.6	Zusammenfassung	159

Teil 5 Das *Eiffelturm-Portfolio* Mai 1939

5.	Das Schöne im Werk von Erwin Blumenfeld	161
5.1	Schönheit und Narzissmus	164
5.2	Das <i>Vogue-Portfolio</i> im Mai 1939	167
5.2.1	Der Eiffelturm	168
5.2.2	Die Spiralform	174
5.2.3	Erwin Blumenfeld: <i>Lisa auf dem Eiffelturm</i>	176
5.2.4	Peter Lindbergh: <i>Mathilde on the Eiffel Tower</i> , 1989	179

Teil 6 Das Frauenbild in Amerika 1941-43. Blumenfeld bei *Harper´s Bazaar*

6.	<i>Harper´s Bazaar</i>	182
6.1	Blumenfelds Einstieg 1939	183
6.2	Die Zeit bei <i>Harper´s Bazaar</i> 1941-43	189
6.2.1.	Schönheit und Vergänglichkeit	193
6.2.2	Der Einfluss des Zweiten Weltkrieges auf das Frauenbild in Amerika	196
6.2.3.	Das Frauenbild in <i>Harper´s Bazaar</i>	201

Teil 7 Das Frauenbild in Amerika 1944/45 im Werk von Erwin Blumenfeld

7.	Ikonographische Bezüge zu Lucas Cranach d. J.	204
7.1	Weiterführende ikonographische Bezüge	212
7.2.	Das Frauenbild in der amerikanischen Vogue bis 1945	217
7.2.1	Das <i>Vogue</i> -Cover November 1944: <i>The shadow of a man</i>	220
7.2.2	Das <i>Vogue</i> -Cover November 1945: <i>Beauty: That Age - This Age</i>	224
7.2.3	Das <i>Vogue</i> -Cover Juli 1945: Blumenfeld / Marcel Duchamp	228
7.3	Blumenfeld und Mallarmé	236

	Schluss	239
--	---------	-----

	Literaturverzeichnis	243
--	----------------------	-----

Anhang

Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

Danksagung

Lebenslauf

Einleitung

Die französische Ausgabe des Frauenmagazins *Vogue*¹ publizierte 1938 erstmalig Modefotografien von Erwin Blumenfeld. Bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts gehörte er zu den bekanntesten Modefotografen weltweit. Die vorliegende Untersuchung wird sich im Wesentlichen mit den Modefotografien auseinandersetzen, die in der Epoche zwischen 1937 und 1947 in den Frauenzeitschriften *Vogue* und *Harper's Bazaar*² publiziert wurden.³

In dieser Zeit erreichte das noch junge Medium der Modefotografie, laut P. Devlin, „*its distinctive place as a separate visual genre in the art of the twentieth century.*“⁴ In Einzelbildanalysen exemplarischer Modefotografien von Man Ray, Cecil Beaton, Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Louise Dahl-Wolfe, und André Durst im Vergleich zu den Arbeiten Blumenfelds, wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise die Modefotografie eine eigene Bildsprache entwickeln konnte. Dieses methodische Vorgehen dient auch der Erarbeitung von Kriterien für eine qualitative Beurteilung des vorliegenden Materials. Wie Martin Harrison feststellte, existieren innerhalb der Modefotografie aufgrund ihres Status als kommerzielle Auftragsfotografie große Qualitätsunterschiede: „*It's widespread commercial application is responsible for many superficial, mediocre images, but this does not automatically preclude all fashion photography from incorporating profounder content.*“⁵

Als Modefotografien werden in dieser Arbeit kommerzielle Fotografien bezeichnet, die speziell im Auftrag der Modejournale oder für das Advertising konzipiert und aufgenommen worden sind, mit dem Ziel, die neuesten Produkte aus der Mode- oder Kosmetikindustrie zu vermarkten. Über die Orientierung auf ein konkretes Produkt hinaus manifestieren sich in Modefotografien umfassende Körper- und Lifestyle-

¹ *Vogue* wurde 1892 in New York gegründet. 1909 kaufte Condé Nast das Gesellschaftsmagazin und wandelte es zu Amerikas führendem Modemagazin um. 1916 gründete er die britische und 1920 die französische *Vogue*.

² Zu *Harper's Bazaar*, der amerikanischen Konkurrenz von *Vogue*, vgl. Kap. 6

³ Die vorliegende Untersuchung bezieht sich auf die Fotografien Blumenfelds, die 1938/39 in der französischen *Vogue*, von Oktober 1941 bis September 1943 in *Harper's Bazaar* und von August 1944 bis Dezember 1947 in der amerikanischen *Vogue* publiziert wurden.³ Miteinbezogen werden bisher unveröffentlichte Diapositive aus dem *Blumenfeld-Archiv* in New York³, Negativmaterial aus dem *Fashion Institute of Technology* in New York³, eine aufschlussreiche Publikation Blumenfelds in dem Buch *Art and Fashion*³ von Marcel Vertes sowie vereinzelt Fotografien Blumenfelds vor 1937.

⁴ Devlin, Polly: *Photography and Fashion*, in: Liberman, Alexander (Hrsg.): *Vogue. Book of Fashion Photography*, London 1979, S. 119

⁵ Harrison, Martin: *Appearances: fashion photography since 1945*, München 1991, S. 7

Programme, die den Gesetzen der Mode entsprechend häufigen Wechseln unterliegen. „*Der eigentümlich pikante Reiz der Mode*“, so schrieb bereits Georg Simmel, liegt „*in dem Kontraste zwischen ihrer ausgedehnten, alles ergreifenden Verbreitung und ihrer schnellen und gründlichen Vergänglichkeit, dem Recht auf Treulosigkeit ihr gegenüber.*“⁶

Modefotografien richten sich vorrangig an Frauen und benutzen gleichzeitig den Körper der Frau bzw. ein Spektrum an modischen Weiblichkeitskonzeptionen, um ein weibliches Begehren zu erzeugen. „*Der Körper sowie seine Transformation durch modische Aufrüstung*“ bildet, wie Sabine Fabo herausgestellt hat, „*das Objekt aller sozialen und ökonomischen Begierden des modischen Diskurses.*“⁷ Gleichzeitig kennzeichnet den Körper in der Mode und der Modefotografie seine Inszenierung, die von Flüchtigkeit und einem ständigen Wechsel geprägt ist. Es wird, wie Sabine Fabo schreibt, „*der konkrete Körper als flüchtige, nomadische Erscheinung inszeniert, eine Epiphanie, die einen Eindruck in der Erinnerung der Zuschauer hinterlässt, um kurz darauf von einer anderen Inszenierung abgelöst zu werden.*“⁸

In dieser Arbeit wird untersucht, welche Konzeptionen von Weiblichkeit sich in den Inszenierungen von Modefotografien konkretisierten. Unter welchen gesellschaftlichen Umständen wurden sie entwickelt, welche kulturellen Einflüsse spielten eine Rolle und welche bildgestalterischen Mittel wurden eingesetzt?

An Modefotografien, so die These, lassen sich nicht nur modische Entwicklungen, sondern auch tiefer liegende Einflüsse und Auswirkungen von Entwicklungsabläufen ablesen. Das von Modefotografien präsentierte Frauenbild wirkt nicht allein durch die modische Bekleidung, sondern beinhaltet parallel eine kulturelle und gesellschaftliche Bestandsaufnahme. So konstatiert P. Devlin: „*How women look and what women wear is at the very center of these photo-documents; but the periphery is valuably revealed, too. Looking back at fashion photography we see that the world in which women have moved, worked, socialized, and become increasingly liberated, is chronicled – although sometimes inadvertently – almost as assiduously as fashion itself.*“⁹ Zugleich

⁶ Simmel, Georg: Philosophie der Mode (1905), in: Rammstedt, Otthein: Georg Simmel - Gesamtausgabe, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1995, S. 36f.

⁷ Fabo, Sabine: *Ephemeriden – Mode, Kunst, Medien. Strategien des Flüchtigen*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd. 141, 1998, S. 171

⁸ Ebd.

⁹ Devlin, Polly: *Photography and Fashion*, in: Liberman, Alexander (Hrsg.): *Vogue. Book of Fashion Photography*, London 1979, S. 113

bezeichnete Alexander Liberman, Artdirector der amerikanischen *Vogue* in den 40er und 50er Jahren¹⁰, die Modefotografie als einen komplexen Vorgang, „*that involved art, talent, technique, psychology, and salesmanship.*“¹¹ Hier ergibt im Besonderen ihr enger Bezug zur Mode ein komplexes Beziehungsgeflecht. So gelten die kommunikativen Qualitäten, die Ulf Poschardt der Mode zugewiesen hat, ebenso für qualitativ hochwertige Modefotografien: „*Alle diskursiven Themen der zeitgenössischen Kunst - von sozialen und politischen Ansätzen über linke oder feministische Fragestellungen bis hin zu den letzten Verzweigungen konzeptioneller Intelligenz und formalen Experimentierens - tauchen in der Mode reflektiert und unschuldig zugleich auf.*“¹²

Die Modefotografien der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts repräsentieren eine für die Geschichte der Frau wesentliche Epoche, die aber noch weitgehend unerforscht ist. Diese Epoche wurde, so konstatiert Françoise Thébaud, „*lange als `die Zeit zwischen zwei Frauenbewegungen´ begriffen*“ und „*heute völlig neu erschlossen.*“¹³

In diesem Zeitraum, der die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen und die Zeit des Zweiten Weltkrieges umfasst, hatte sich die Rolle der Frau in der Gesellschaft einer tief greifenden Wandlung unterzogen. Parallel zu dieser Entwicklung haben Kunst, Mode, Fotografie und Film auf die Wahrnehmung und die Sehgewohnheiten des Menschen in der Moderne entscheidend eingewirkt. Technische Errungenschaften und industrielle Entwicklungen ermöglichten nun die Herstellung von Produkten für die breite Masse. Auch die Mode hatte seit den 1920er Jahren eine Demokratisierung erfahren und unterlag immer rascheren Wechseln.¹⁴ Gleichzeitig entwickelte sich die - im Zuge der Verbreitung von Druckerzeugnissen entstandene - Modefotografie, zu einem sehr einflussreichen Medium. Noch niemals zuvor hatten Bilder von inszenierten Frauendarstellungen in diesem Ausmaß auf die Gesellschaft, insbesondere auf Frauen, eingewirkt.

¹⁰ 1962 wurde Liberman Chefherausgeber aller Condé Nast Publikationen, die u. a. sieben internationale Versionen der *Vogue* umfasst. Libermans Einfluss auf die Modefotografie der erstreckte sich über vierzig Jahre und war von großer Tragweite. Vgl.: Farber, Robert: *The Fashion Photographer*, New York 1981, S. 22f. (Interview mit Liberman)

¹¹ Liberman, Alexander: Introduction, in: *Vogue. Book of Fashion Photography*, a.a.O., S.7

¹² Poschardt, Ulf: *Anpassen*. Frankfurt a. M. 1998, S. 9

¹³ Thébaud, Françoise (Hrsg.): Einleitung, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen*. Band 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1995, S. 17

Während die gesellschaftlich akzeptierten Identifikationsmöglichkeiten für Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch relativ begrenzt waren, wurde die formale und inhaltliche Gestaltung des Bildes von Weiblichkeit in der Modefotografie seit den 30er Jahren immer differenzierter und vielschichtiger.¹⁵ In der Modefotografie zeichnete sich bereits eine deutliche Tendenz zu einem vielfältigen weiblichen Rollenangebot ab.

Unsere heutige Vorstellung eines Bildes der Frau der 30er und 40er Jahre wurde im Wesentlichen durch die sporadische Betrachtung einzelner Filme und Fotografien geprägt, wodurch außerhalb einer kulturellen Einbindung nur ein sehr undifferenziertes und klischeebeladenes Bild konstruiert werden konnte. Fotografien, Spielfilme¹⁶ und dokumentarische Filmsequenzen aus dieser Zeit vermitteln den Eindruck einer ausgesuchten und perfekt aufeinander abgestimmten modischen Selbstinszenierung der Frau, verbunden mit einem Anschein von Konformität.

Die Modefotografie initiierte innerhalb der Reglementierungen der Mode dieser Epoche, wie in dieser Untersuchung aufgezeigt wird, neue Impulse, die auch die Entwicklung der Frau, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst haben. Die Vorstellungen begannen sich von einem traditionellen Frauenbild zu differenzieren und im Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein bedeutend vielfältigeres Spektrum an weiblichen Identifikations- und Selbstdarstellungsmöglichkeiten. In einem Artikel der amerikanischen *Vogue* von 1955 hieß es schließlich:

„What has really opened up the field is that the standards of beauty have grown more generous - and plural. That used not to be so. The standard for beauty was fixed, and singular, changing every generation or so to another standard just as fixed and rigid.“¹⁷

Eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit und Schönheit wurde in der Modefotografie des 20. Jahrhunderts sukzessiv hinterfragt, persifliert und durch neue Weiblichkeitskonzeptionen erweitert. Heute ist ein, oft schon überzogenes, vielfältiges

¹⁴ Vgl. Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1988 S.84ff. und Lehnert, Gertrud: Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 20f.

¹⁵ In das Alltagsbewusstsein von Frauen dieser Generation drang die allmähliche Differenzierung nur langsam. So schreibt Nancy Friday: *„Der Strategie der Konkurrenzvermeidung folgend, besaßen die Mädchen in diesen Jahren ein sorgsam gehegtes, absolut austauschbares äußeres Erscheinungsbild. Nichts förderte diese Konformität mehr als die Kleidung“*, Friday, Nancy: Die Macht der Schönheit, München 1997, S. 286

¹⁶ Die Filme dieser Zeit ermöglichten dem Publikum eine Flucht in eine vermeintlich heilere und stabilere Welt, die meistens im Zeitalter des Viktorianismus gesucht wurde. So ist auch die Kleidung der Frau dieser Epoche im Film sehr oft nicht zeitbezogen, sondern angelehnt an die Mode des 19. Jahrhunderts, wodurch eine eindeutige Aussage über das Bild der Frau in dieser Epoche zusätzlich erschwert wird.

Rollenverständnis der Frau verbreitet, in dem ein Wechsel der Moden und Weiblichkeitskonzeptionen nicht mehr ausschließlich nacheinander, sondern auch zeitgleich stattfindet.¹⁸

Die These der vorliegenden Untersuchung lautet, dass besonders Erwin Blumenfeld in seinen Modefotografien die beginnende Facettierung weiblicher Mode und Identifikationsmuster reflektiert inszeniert hat.

Im ersten Teil dieser Untersuchung werden die für die nachfolgenden Bildanalysen maßgeblichen Kriterien dargestellt. Neben der Facettierung der Identität als ein Merkmal der Modefotografie, insbesondere bei Blumenfeld, wird der Einfluss des Surrealismus beleuchtet.

Dem Bedürfnis nach Vorbildern für die Entwicklung der modernen Frau begegneten viele Modefotografen mit Bezügen zur Kunst. Neben Anlehnungen an die Kunst der Klassik und des Klassizismus, hatte sich, wie Martin Richard feststellte, ein surrealistischer Einfluss in der Modefotografie etabliert: „*Surrealism's unattainable dreams, the aestheticization of the product, and the transmogrification of the object were evident in fashion editorial and advertising imagery of the 1930s and 1940s.*“¹⁹

In Einzelbildanalysen von Modefotografien wird der Frage nachgegangen, in welcher Form surrealistisches Vokabular, surrealistische Ideen sowie Bezüge zu anderen Kunstrichtungen, im Besonderen in den Bildkonzeptionen Blumenfelds, eingesetzt wurden.

Ein weiterer Aspekt, der für die Betrachtung von Modefotografien wesentlich ist, liegt in dem Gegensatz von Konstruktion, bzw. Inszenierung des Bildes und dem dokumentarischen Anspruch von Fotografie. Zeitgleich mit der Entwicklung und Verbreitung der Modefotografie löste sich in der Gesellschaft der Glaube an die sichtbare Realität. Traum, Fiktion und Phantasie erhielten – unterstützt durch die Surrealisten - einen wachsenden Einfluss. Modefotografien - so die These dieser Arbeit - haben, durch die dem Medium der Modefotografie immanenten Interaktion zwischen Einfühlung und Einflussnahme, entscheidend zu einer Veränderung der Wahrnehmung von Realität beigetragen. Susanne Peters hat als Charakteristikum der Modefotografie

¹⁷ *How to make yourself beautiful*, in: *Vogue*, New York, Mai 15, 1955, S. 28

¹⁸ Diese Wandelbarkeit zwischen den verschiedenen Identitätsangeboten führt im Extremfall zu unüberschaubaren und abstrusen Kombinationsmöglichkeiten. So stellte die Frauenzeitung *Marie Claire* im Februar 2000 fest: „*Das neue Modegeschöpf ist eine sinnliche Mischung aus Botticelli und HipHop-Rapper Puff Daddy.*“¹⁸ *Extra Marie Claire*, Beilage zu *Marie Claire*, München Februar 2000, S. 2

¹⁹ Martin, Richard: *Fashion and Surrealism*. New York 1987. S. 218

herausgestellt, „*dass die Modefotografie eine Fotografie der Ansprache ist, ihre Zweckgebundenheit macht es ihr zur Bedingung, nicht nur abzubilden, sondern sich in den Betrachter einzufühlen, seine Wünsche zu errahnen und bildnerisch umzusetzen, dass die konstruierten Wirklichkeiten der Bildwelten erlebbar werden - für - den Konsumenten und Rezipienten.*“²⁰ Die Frage, in welcher Weise sich der Begriff von Realität im gesellschaftlichen Bewusstsein der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte und wie diese Entwicklung durch die Modefotografie widergespiegelt wurde, bildet ein Untersuchungskriterium für die nachfolgenden Bildanalysen.

Der zweite Teil dieser Untersuchung skizziert gesellschaftliche, politische und künstlerische Einflüsse auf die Biografie Blumenfelds in dem Zeitraum vor seiner Tätigkeit als Modefotograf. Vorrangig werden die für die Entwicklung seiner künstlerischen und fotografischen Arbeit wesentlichen Stationen dargelegt und in Relation zu seiner Tätigkeit als Modefotograf gesetzt.

Berücksichtigt wird im Besonderen Blumenfelds umfassende literarische, philosophische und kunstgeschichtliche Bildung.²¹ Nach Alexander Liberman²², war Blumenfeld „*the most graphic of all the photographers, and the one who was most deeply rooted in the fine arts.*“²³

Blumenfeld verwandte für die Konzeption eines sehr großen Teiles seines Werkes, `visuelle Quellen'²⁴: Gemälde alter Meister, frühgotische Tapisserien, afrikanische Plastiken, Werke von der frühen Antike bis zur künstlerischen Avantgarde seiner Epoche.²⁵

²⁰ Peters, Susanne: Erlebbarkeit konstruierter Wirklichkeiten in der Modefotografie. Magisterarbeit, Göttingen 1993, S. 6

²¹ Vgl. Blumenfeld, Erwin: Einbildungsroman, Frankfurt a. M., 1998, S.141. In seiner Autobiografie hat Blumenfeld eine Liste seines *Olymp's*, d.h. der Künstler, Literaten, Musiker und sonstigen kulturellen Errungenschaften, die sein Leben und Werk besonders beeinflusst haben, aufgestellt. 1975 wurde dieses Buch zunächst in französischer Übersetzung unter dem Titel *Jadis et Daguerre* veröffentlicht. 1976 wurde es erstmals im Original unter dem Titel *Durch tausendjährige Zeit* vom Frauenhuber Verlag verlegt. 1988 folgte eine erneute Veröffentlichung unter dem gleichen Titel aber in einer verbesserten Fassung und durch Fotografien ergänzt vom Argon Verlag Berlin. Vgl. Kap. 2

In Interviews mit den Nachkommen Blumenfelds und weiteren Personen aus seinem näheren Umfeld, wie Marina Schinz, wurde mir zusätzlich bestätigt, dass Blumenfeld ein leidenschaftliches Kunst- und Literaturinteresse besaß.

²² Liberman war von 1941 bis 1962 Artdirector der *Vogue* und danach Editorial Direktor aller *Condé Nast* Publikationen.

²³ Liberman, Alexander, zit. in: Kazanjian, Dodie/Tomkins, Calvin: `Alex': The Life of Liberman, Alexander. New York 1993, S. 138

²⁴ Der Begriff der *visuellen Quellen* geht hier auf Oskar Bätschmann zurück, der als *visuelle Quellen* „*die bereits von Künstlern gestalteten Motive, Werke oder Werkteile bezeichnet, die ein anderer Künstler für die Herstellung seines Werkes benützt.*“ Vgl. Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1992, S. 98

Seine Modefotografien – so die These – reflektieren das Frauenbild in Kunst und Gesellschaft und bilden gleichzeitig subtile Gegenentwürfe zu der Modefotografie seiner Zeit.

Als Blumenfeld seine Karriere als Modefotograf 1937/38 in Paris startete, begann sich die bis dahin gültige kulturelle Vormachtsstellung Europas langsam aufzulösen. Der dritte Teil dieser Untersuchung entwirft ein Bild der Frau in Frankreich in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg. Berücksichtigt werden gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Aspekte sowie das Bild der Frau in der Literatur und Kunst dieser Zeit. Dieser Entwurf bildet den Rahmen für eine Analyse des Bildes der Frau, so wie es in Artikeln und Modefotografien der französischen *Vogue*, präsentiert wurde. Dieser Bezugsrahmen stellt gleichzeitig eine Voraussetzung für die nachfolgende Analyse der Modefotografien Blumenfelds. So beherrschte am Ende der 30er Jahre ein nach außen hin stabiles, regressives, an idealisierenden Vorstellungen von klassischer Antike und romantisierender Hofmalerei angelehntes Frauenbild die Modefotografie. Auf dieses Bild wirkten Einflüsse aus dem Surrealismus, dem Konstruktivismus und aus der Filmwelt Hollywoods ein und präsentierten eine avantgardistische und träumerisch entrückte Frau. Parallel zeigten Außenaufnahmen in oder vor exklusiven Geschäften und in Parkanlagen ein eher an die Alltagsrealität angelehntes Bild der modernen eleganten Dame. Vereinzelt wurden Mannequins in legeren Posen im Sport- und Freizeitbereich fotografiert, vgl. **Abb. 1-4**.

In einer Gegenüberstellung zu diesen Gegebenheiten, wird im vierten Teil das erste *Portfolio* Blumenfelds (*Vogue*, September 1938) einer ikonologischen Analyse unterzogen. Es wird untersucht, in welcher Weise sich seine Fotografien auf den bis dahin erstellten Gesamtzusammenhang beziehen und in welcher Weise Blumenfeld eine eigenen Bildsprache entwickelte.

Blumenfeld wurde als der Mann, *who made beauty famous*, bezeichnet.²⁶ Aus seiner Autobiografie, vereinzelt Statements in Interviews und aus seinem Werk geht deutlich hervor, dass er intendierte, dem Betrachter eine reflektierte und vielschichtige Sicht des Schönen zu vermitteln. Die Fotografie zeigte sich als das ideale Medium seine

²⁵ Vgl. Blumenfeld, Einbildungsroman, a.a.O., S. 141

²⁶ Vgl.: Wood, Gaby: *The man who made beauty famous*. In: *Observer*, London, 8. September 1996, S. 9

Vorstellung von Schönheit zu visualisieren.²⁷ So bildet die Frage nach der Idee des Schönen bei Blumenfeld, einen wesentlichen Aspekt, unter dem seine Modefotografien in dieser Forschungsarbeit analysiert werden.

Die negativen Erfahrungen des ersten Weltkriegs und die wirtschaftliche Depression in den 30er Jahren riefen in dieser Epoche eine Sehnsucht nach Schönheit und einer Ästhetisierung der Welt hervor. Fotografien von schönen Frauen boten einen Gegenentwurf zu einer düsteren Alltagsrealität. Aber nicht allein in der Modefotografie herrschte ein Bedürfnis nach Schönheit, sondern zugleich in der Kunst des Neoklassizismus und zum Teil in konstruktivistischen Kunstrichtungen, hier an der Abstraktion und nicht am Objekt orientiert. So schrieb Mondrian 1939 in einem Brief an Moholy-Nagy: *„Kunst muss vergessen werden, wir müssen die Schönheit verwirklichen.“*²⁸

Schönheit verkörperte das Versprechen einer positiven gesellschaftlichen Weiterentwicklung. Diesen Aspekt hat Bernd Guggenberger in seiner Untersuchung über die Schönheit herausgestellt: *„Schönheit steht im Dienst des Vitalen, des Vorwärtsdrängenden, des Lebendigen des Lebens. Sie ist das Aufgegebene, das zum unablässigen Überschreiten des Gegebenen nötig, eine unfehlbare Bedingung der nicht-stationären Gesellschaft, unverzichtbar für allen Fortschritt und jedwede Entwicklung.“*²⁹ Im fünften Teil dieser Untersuchung wird ergründet, in welchen Formen und mit welchen inhaltlichen Bezügen das Schöne von Blumenfeld eingesetzt wurde und in welchem Bezug es zur Modefotografie seiner Zeit stand.

Teil 6 beschäftigt sich mit Blumenfelds ersten Jahren in New York bei *Harper's Bazaar* und erforscht seine Sicht der Frau, in einer Zeit, in der das Zentrum der Mode, bedingt durch den Krieg, nicht mehr Paris war und die französische kulturelle Vorrangstellung von einer moderneren amerikanischen Kultur verdrängt wurde.

In dem Zeitraum von 1938-50 erreichte die Fotografie in Amerika einen sehr hohen Standard und amerikanische Magazine verbreiteten weltweit innovative Ideen. Hier konnten die Fotografen unter idealen Verhältnissen arbeiten, die - wie Fritz Neugass 1952 in der Fotografie-Zeitschrift *Camera* herausstellte - sonst nirgends auf der Welt zu finden waren. Neugass formulierte die These, dass das Mode- und Reklamebild mehr

²⁷ *„Fotografieren heißt Bedeutung zu verleihen. Es gibt wahrscheinlich kein Sujet, das nicht verschönt werden kann; und überdies gibt es keine Möglichkeit, die allen Fotografien eigene Tendenz, ihren Sujets Wert zu verleihen, zu unterdrücken“*, konstatierte Susan Sonntag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1993 (Originalausgabe: New York 1977), S. 32

²⁸ Zit. n.: Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment*, Mainz/Berlin 1972, S. 194f.

²⁹ Guggenberger, Bernd: *Einfach schön. Schönheit als soziale Macht*, Hamburg 1995, S. 29

als nur eine Sachaufnahme sei, vielmehr sei es zum Kunstwerk geworden: „Spitzenleistungen, wie sie in *Vogue* und *Harper's Bazaar* in großzügiger Aufmachung erscheinen, sind in Europa nur selten zu finden. Auch hier ist es wieder erstaunlich, wie viele europäische Photographen in dem fruchtbaren Klima Amerikas an führende Stelle gerückt sind.“³⁰ Erwin Blumenfeld gehörte als deutscher Jude zu den vielen europäischen (Mode)fotografen, wie der Schweizer Herbert Matter, die Russen Balkin, Joffé und Halsman, der Balte Hoyningen-Huene, der Deutsche Horst P. Horst, der Ungarn Kertész, die Engländer Cecil Beaton und Parkinson, der Albaner Gijon Mili, die in den 30er und 40er Jahren nach Amerika emigrierten. Ein Aspekt dieser Untersuchung ist daher auch die gegenseitige amerikanisch-europäisch kulturelle Beeinflussung, die die Entwicklung der westeuropäischen Frau maßgeblich mitgeprägt hat.

Modedefotografien haben offenkundig zu einer Verbreitung des Massengeschmacks und einer *Oberflächenästhetisierung*³¹ der westlichen Gesellschaft beigetragen. Über das gesellschaftliche Bedürfnis nach Fiktionen und schönen Scheinwelten konstatierte Egon Becker: „Die Notwendigkeit von Wunschbildern und die Disposition der Menschen, sich ihrer zu bedienen, weisen hin auf den unvollkommenen Zustand der Gesellschaft, in der wir leben.“³² Gleichzeitig – so die These – können Modedefotografien aber auch ein wahrnehmungserweiterndes Potential enthalten, das sowohl inhaltlich als auch formal durchdacht ist. Aus dem Werk und der Autobiografie³³ Erwin Blumenfelds lässt sich herleiten, dass er über kommerzielle Motive hinaus beabsichtigte, mit der Veröffentlichung seiner Modedefotografien ein gesellschaftliches Bewusstsein für ein neues Frauenbild in die Wege zu leiten und somit zu einer gesellschaftlichen Kultivierung beizutragen. „Ich nahm mir vor, Kultur in mein neues Vaterland zu

³⁰ Neugass, Fritz: US-Photographie, in: *Camera*, Nr. 5, 1952, S. 168. Publiziert in: Porter, Alan: *Camera. Die 50er Jahre. Photographie und Texte*, München/Luzern 1982, S. 160

³¹ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 12. Welsch, a.a.O., S. 20: „In der Oberflächenästhetisierung dominiert der vordergründigste ästhetische Wert: die Lust, das Amüsement, der Genuss ohne Folgen. Dieser animatorische Trend reicht heute über die ästhetische Überformung einzelner Alltagsbestände – über das Styling von Objekten und erlebnisträchtigen Ambientes – bei weitem hinaus. (...) Auf einer vordergründigen Ebene nehmen in der objektiven wie in der subjektiven Wirklichkeit ästhetische Elemente zu: Die Fassaden werden hübscher, die Geschäfte animatorischer, die Nasen perfekter. Aber die Ästhetisierung reicht auch tiefer, sie betrifft grundlegende Strukturen der Wirklichkeit als solcher: der materiellen Wirklichkeit im Gefolge der neuen Materialtechnologien, der sozialen Wirklichkeit infolge ihrer medialen Vermittlung und der subjektiven Wirklichkeit infolge der Ablösung moralischer Standards durch Selbststilisierungen.“

³² Becker, Egon: *Das Bild der Frau in der Illustrierten*, in: Horkheimer, Max (Hrsg.): *Zeugnisse*. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, Frankfurt a. M. 1964, S. 427

³³ Blumenfeld, Erwin: *Einbildungsroman*, a.a.O., vgl. Anm.50 und Kap. 2

schmuggeln, zum Dank, dass es mich aufnahm“³⁴, begründete Blumenfeld seine Motivation, im New Yorker Exil als Modefotograf zu arbeiten.

Mit dieser Absicht der Kultivierung einer Gesellschaft, die er in zwei Weltkriegen als barbarisch erlebt hatte, stand Blumenfeld den Interessen der Herausgeber von Frauenzeitschriften nahe. „*Behind it all*“, schrieb Alexander Liberman, „*there was an ideal of decency, an ideal of furthering the civilizing influence of culture and taste. For the fashion photographs that Vogue has chosen to publish, there has been an underlying dream of a world where people act and behave in a civilized manner.*“³⁵

In welcher Weise wurde Mode und Modefotografie - als Sublimierung gesellschaftlicher und individueller Bedürfnisse nach Zerstörung und Aufbau - in einer Zeit gesehen, die Faschismus und Krieg ausgesetzt war? Im abschließenden Teil dieser Arbeit wird das Bild der Frau in der Zeit kurz vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in New York im Spiegel der Modefotografien Blumenfelds dargestellt.

Konnte die Mode, wie Bazon Brock schreibt, mit ihrem Wechsel der Differenzierungskriterien, ihrem Mechanismus von Zerstörung und Erneuerung eine alternative friedensfördernde Ereignisstruktur aufbauen und ist sie somit zu einem vorherrschenden Steuerungsmechanismus der Kulturgesellschaft geworden.³⁶

Durch Vergleiche ausgewählter Modefotografien der zeitgleich publizierten Fotografinnen und Fotografen soll untersucht werden, inwieweit es übereinstimmende Ideale gab und in welcher Weise Differenzierungen auftraten. Wie wurden die ästhetischen und soziokulturellen Interessen, die hinter dem Wunsch nach Kultur standen, in den Modefotografien dieser Zeit umgesetzt, wie haben sie sich gewandelt und welche Rolle spielte das Bild der Frau in diesem Kontext?

Literaturstand

Über die Wirkung von Mode und Modefotografien auf Frauen ist viel spekuliert worden. Modefotografien, so lautet die Argumentation von Naomi Wolf, tragen zu der Verbreitung eines Schönheitsmythos bei, der als Instrument sozialer Kontrolle dient: „*Mit einer Flut von Bildern überschwemmt der Schönheitsmythos tagtäglich das*

³⁴ Blumenfeld, Erwin: Einbildungsroman, a.a.O., S. 380

³⁵ Liberman, Alexander: Introduction, in: *Vogue. Book of Fashion Photography*, a.a.O., S. 8

³⁶ Vgl. Brock, Bazon: Mode, in: Katalog: Anziehungskräfte. Variété de la mode 1976-1986. München 1986, S. 360

Bewusstsein von Männern und Frauen und fegt jegliche Art von Individualität beiseite, um sie durch ein zeitloses, allgemeingültiges Stereotyp zu ersetzen. „³⁷

In Untersuchungen zu Gender Studies wurden weitere zahlreiche Argumente gegenüber einer Vermarktung von Frauenschönheit verbreitet. Sidonia Blättler stellte fest, dass das Bild der schönen Frau in den Frauenzeitschriften den Konkurrenzkampf zwischen Frauen fördert sowie zu einer weiblichen Isolierung und zu einer Illusion von Unvergänglichkeit beiträgt.³⁸ Die körpergebundene Schönheit der Frau degradiert die Frau zur Momentaufnahme und zum Objekt und nimmt ihr, wie Magrit Brückner schreibt, *„das Recht auf eigenständige Subjektivität.“*³⁹

Seit den 60er Jahren entstand eine sukzessive Ablehnung gegenüber dem von den Medien und der Mode konstruierten Bild der Frau. Es sei unrealistisch, schrieb Egon Becker: *„Als Wunschbild dient es der Verschleierung und der Kompensation von Versagungen, welche die soziale Ordnung den Frauen auferlegt. Zugleich dient es der Steuerung und Verstärkung des Konsums. Den Frauen selbst, den Konsumenten, sind diese Zusammenhänge nicht bewusst; sie sind bereit, die fatale Konstruktion ihres Selbstbildes zu akzeptieren.“*⁴⁰

Harald Ulze forderte durch öffentliche Erziehung diesen *fatalen Konstruktionen* des Frauenbildes entgegenzuwirken.⁴¹ Derartige Untersuchungen zum Bild der Frau in der Illustrierten haben sich aber nur marginal mit den Ursachen und Wirkungen, einer potentiellen Bereitschaft der Frau sich ständig selbst zu konstruieren, beschäftigt.⁴²

S. Blättler geht davon aus, dass diesem Phänomen eine *tiefliegende kulturelle Sehnsucht* zugrunde liegen kann, thematisiert diese *unzugängliche Referenz* aber nicht weiter.⁴³

Während René König in der Mode, den *zentralen Motor einer Ästhetik des Alltags*⁴⁴ sieht und darauf hinweist, dass die Beschränkung einer Analyse auf den Konsum eine

³⁷ Wolf, Naomi: Der Mythos Schönheit, Reinbek 1991, S.2

³⁸ Vgl. Blättler Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften, in: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt a. M. 1992, S.124f., S.128

³⁹ Brückner, Margit: Schönheit und Vergänglichkeit, in: Akashe-Böhme, a.a.O., S.186

⁴⁰ Becker, Egon: Das Bild der Frau in der Illustrierten, a.a.O., S.427

⁴¹ Ulze, Harald: Frauenzeitschrift und Frauenrolle. Hochschul-Skripten: Medien 1, Berlin 1977, S.242

⁴² Die hier genannten wissenschaftlichen Untersuchungen beziehen sich darüber hinaus auf illustrierte deutsche Frauenzeitschriften der 60er und 70er Jahre. Die Qualität dieser Fotografien lässt sich mit den Modedefotografien der Modejournale wie *Vogue* und *Harper's Bazaar* nicht vergleichen. Dennoch haben sich unter anderem auch durch diese kritischen Tendenzen abwertende Urteile über Modedefotografien seither undifferenziert verallgemeinert.

⁴³ Blättler, a.a.O., S.114

gefährliche Verengung der Perspektive bedeutet⁴⁵, verdammt Jean Baudrillard die Scheinwelt der Mode: *„Die von ihr ausgehende Verführung entzieht sich jedem Werturteil. Sie erhebt sich über die ästhetische Form und geht in die ekstatische Form der bedingungslosen Metamorphose über. Die ekstatische Form ist unmoralisch, während die ästhetische Form immer die moralische Unterscheidung von Hässlichem und Schönem beinhaltet. Wenn es jenseits der in der Kunst und im Geschmack enthaltenen Lust ein Geheimnis der Mode gibt, so ist es das dieser Unmoral.“*⁴⁶

In der vorliegenden Untersuchung soll den Vorurteilen gegenüber Modefotografien sowie den dort konstruierten ästhetischen Realitäten und deren Anziehungskraft auf die Frau durch eine differenzierte an den Bildern orientierte Analyse begegnet werden, um so neue Zugänge zu diesem Medium zu ermöglichen. Aufgrund der Qualitätsunterschiede der hohen Anzahl an Modefotografien liegt das Ziel dieser Arbeit nicht darin, allgemeine Aussagen zu formulieren, sondern mit Hilfe exemplarischer Einzelbildanalysen Zugänge zu diesem Medium und den hier aufgeworfenen Fragestellungen zu entwickeln.

Während die Mode im sozial- und kulturwissenschaftlichen Bereich eine wenn auch unvollständige Aufarbeitung erfährt, und in den letzten Jahren die Fotografie als dokumentarisches und kreatives visuelles Medium eine gesteigerte Beachtung findet - veranschaulicht durch zahlreiche Publikationen, Ausstellungen und Forschungsarbeiten -, existiert über die Wirkungsmechanismen der Modefotografie keine differenzierte wissenschaftliche Arbeit. Modefotografie ist ein schwer zugängliches Sujet und bot bisher aufgrund der Makel der `Unseriosität` und `Oberflächlichkeit`, die der Modefotografie im Allgemeinen anhaften, kein Thema für die wissenschaftliche Forschung. Hinzu kommt, dass selbst berühmte Fotografen - wie beispielsweise Erwin Blumenfeld, Man Ray oder Cecil Beaton - ihre Tätigkeit in der Modebranche sehr zwiespältig beurteilten und in ihren Autobiografien nur am Rande erwähnten. Viele Modefotografen von Edward Steichen und Man Ray über Erwin Blumenfeld, Irving Penn, Richard Avedon bis zu Helmut Newton sehen in ihrem modefotografischen Werk allein ein Exzerpt ihres Gesamtchaffens.⁴⁷

⁴⁴ König, René: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess, Frankfurt a. M./Berlin (1985) 1988, S.375

⁴⁵ Vgl. König, ebd., S.375

⁴⁶ Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien, München 1985, S.8

⁴⁷ Es ist auffällig, dass viele der Biografien der Modefotografinnen und -fotografen der 20er bis 60er Jahre, von Edward Steichen über Man Ray, Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Louise Dahl-Wolfe bis Richard Avedon und Irving Penn, ein künstlerisches Studium und/oder einen künstlerischen Werdegang aufweisen.

Dies hat dazu beigetragen, dass über einzelne Fotografen wenig Literatur vorliegt, die sich explizit mit ihrer Tätigkeit als Modefotograf auseinandersetzt.⁴⁸

Seit den 70er Jahren wurden vorwiegend Veröffentlichungen zur Geschichte der Modefotografie⁴⁹, Aufsätze zu einigen Themenschwerpunkten⁵⁰ und Bildbände mit wenig informativem Inhalt publiziert. So stellte auch Ivo Kranzfelder in seiner 1991 zum Thema *Surrealismus und neuere Modefotografie* vorgelegten Dissertation fest, dass sich 'allgemeine Aussagen über Mechanismen der Modefotografie' nach dem momentanen Forschungsstand kaum machen lassen, und er hebt hervor, dass nur Einzelanalysen „Einblick in Funktionsweisen, bewusste und unbewusste Übernahmen, Themen und Motivveränderungen“⁵¹ zeigen können.⁵²

Susanne Peters hat 1993 in ihrer Magisterarbeit zur Modefotografie ansatzweise den der Modefotografie immanenten Konstruktionsgedanken untersucht und auch an einzelnen Fotografien Zusammenhänge von Modefotografie und künstlerischer Avantgarde aufgezeigt.⁵³

Ihre Modefotografien heben sich häufig durch eine persönliche Handschrift von einer rein kommerziell orientierten Gestaltung ab, dennoch finden sie abgesehen von einigen Ausnahmen, die mittlerweile zu Ikonen der Modefotografie geworden sind, wenig Beachtung.

⁴⁸ Ausnahmen bilden Honnef, Klaus: *ModeWelten.F.C.Gundlach. Photographien 1950 bis heute*. Berlin 1985 sowie Hartshorn, Willis: *Man Ray in Harper's Bazaar 1934-1942*. München 1989

So wird Blumenfelds Tätigkeit als Modefotograf auch von William A. Ewing in seinem zur Blumenfeld-Retrospektive 1996 erschienenen Buch: *A fetish for beauty* nur allgemein beschrieben. Einzelbildanalysen der Fotografien wurden von Ewing nicht durchgeführt.

Vgl.: Ewing, William A.: *A fetish for beauty Blumenfeld. Sein Gesamtwerk 1897-1969*, (London 1996), Zürich 1996

⁴⁹ Eine Geschichte der Modefotografie hat Nancy Hall-Duncan veröffentlicht: *Hall-Duncan, Nancy: The History of Fashion Photography*. New York 1979. Polly Devlin: *Fotografie und Mode*. In: *Vogue. Geschichte der Mode*. Herrsching 1980 und Martin Harrison: *Beauty Photography in Vogue*, London 1987 und Fraser, Kenneth: *On The Edge: Photographs from 100 Years of Vogue*, New York 1992 haben eine informative aber knappe Einführung zu dem Thema Modefotografie verfasst. In der Untersuchung von Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*, (Org. *Système de la Mode*, Paris 1967), Frankfurt a. M. 1985 gibt es zu dem Thema Modefotografie allein drei Seiten.

⁵⁰ Die Texte von Enno Kaufhold, Gretel Wagner und Katja Aschke zeigen historische historische und gesellschaftliche Entwicklungen am Beispiel von Modefotografien auf, bleiben aber auf Deutschland bezogen. In dem Katalog: *Berlin en Vogue*. Berlin 1993

⁵¹ Kranzfelder, Ivo: *Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder die Ambivalenz des Lustprinzips. Surrealismus und neuere Fotografie*. München 1993 (Diss.1991), S.88. Kranzfelder hat Einzelbildanalysen von Modefotografien in einem bestimmten Kontext vorgelegt, aber auf eine Untersuchung der Rolle der Fotografie verzichtet.

⁵² Die Promotion von Jennifer Somerville Edwards über die Modefotografin Louise Dahl-Wolfe: *A Fashion Photographer redefined*, New York, 1996, die mir im *Fashion Institut of Technology* in New York zur Verfügung gestellt wurde, beschäftigt sich mit Zusammenhängen von Kunst und Modefotografie. Ein Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in Beschreibungen ausgewählter Modefotografien Dahl-Wolfes, die aber keine ikonographischen Bezüge herstellen, sondern auf einer formalen Ebene verbleiben sowie Probleme der Aufnahmetechnik thematisieren.

⁵³ Peters, Susanne: *Erlebbarkeit konstruierter Wirklichkeiten in der Modefotografie*. Magisterarbeit, Göttingen 1993

Johannes Christoph Moderegger hat in seiner im Jahr 2000 publizierten Dissertation *„produktionstechnische, gestalterische und stilistische Aspekte der Modefotografie in Deutschland von 1929 bis 1955“*⁵⁴ analysiert. Der Schwerpunkt seiner Dissertation liegt in einer sehr detaillierten und umfangreichen Dokumentation des Frauenbildes im Spiegel deutscher Modefotografien, unter besonderer Berücksichtigung des national-sozialistischen Einflusses.

Eine ikonographische Aufarbeitung des komplexen Bereiches der Modefotografie mit dem Schwerpunkt auf dem Werk Erwin Blumenfelds liegt bisher noch nicht vor.

⁵⁴ Moderegger, Johannes Christoph: *Modefotografie 1929-1995*, Norderstedt 2000. Dieser Publikation liegt die Dissertation Modereggers zugrunde: *Modefotografie im Focus des Dritten Reiches, produktionstechnische, gestalterische und stilistische Aspekte der Modefotografie in Deutschland von 1929 bis 1955*.

Teil 1

Die Modefotografie als Spiegel ästhetischer Wahrnehmungsprozesse

1. Modefotografie und ästhetische Wahrnehmung

Egon Fridell, dessen dreibändige Kulturgeschichte Blumenfeld sehr beeinflusst hatte⁵⁵, stellte 1931 in Bezug auf die Veränderung der Realitätswahrnehmung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert fest: „*Die Betonung der `Welt als Fiktion´ ist das Gemeinsame aller noch so heterogenen philosophischen Richtungen des ausgehenden Jahrhunderts.*“⁵⁶

Durch die Industrialisierung wurden die gesellschaftlichen Sehgewohnheiten mit bedeutend schnelleren Bewegungsabläufen und zunehmender Zusammenhanglosigkeit konfrontiert. „*Die Wirklichkeit*“, so hielt Hans J. Scheurer fest, „*war in der industrialisierten Welt nicht mehr überschaubar ordnend wahrzunehmen, sie vermittelte sich lediglich in einer Vielzahl diffuser Eindrücke.*“⁵⁷

Fotografie und Film potenzierten diese Reizüberflutung durch eine Bildermenge, die simultan einen Rückzug in illusionäre Welten ermöglichte und die Wahrnehmung von Realität in Frage stellte. Nach Scheurer gelang eine Perfektionierung der Illusion erstmals der Fotografie, „*weil sie als erstes Massenmedium das Weltbild nicht mehr außerhalb der Köpfe in realen Bildern zu rekonstruieren versucht, sondern es immer wieder neu in die Köpfe der Rezipienten projiziert.*“⁵⁸ Die Fotografie - so lässt sich festhalten - wirkte auf die Erweiterung eines Begriffs von Wirklichkeit ein.

„*Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht `realistisch´, sondern `ästhetisch´ konstituiert*“⁵⁹ erläutert Wolfgang Welsch, auf dessen Definition von Ästhetik ich mich in dieser Untersuchung beziehe.

⁵⁵ Vgl.: Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 141

⁵⁶ Fridell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd.III, München 1931, S.452. Blumenfeld zählte das Werk Fridells zu seinem `Olymp´. Vgl. Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 141

⁵⁷ Scheurer, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987, S. 140

⁵⁸ Ebd., S. 140f.

⁵⁹ Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, Vorwort

Ästhetik wird von Welsch nicht auf einen Begriff verengt, sondern von ihm im Sinne von *Aisthethik* betrachtet, als „*Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.*“⁶⁰ Eine ästhetische Konstitution der Wirklichkeit ist nach Welsch das Resultat unserer Konstruktion von Wirklichkeit, gebildet im „*Ausgang von spezifisch fiktionalen Mitteln – Anschauungsformen, Metaphern, Grundbildern, Phantasmen.*“⁶¹

Modedefotografien verknüpfen individuelle Visionen, Konstruktionen und Scheinwelten, mit einer Bildsprache der äußeren Realität, an die sie gebunden bleiben. Sie beinhalten den Widerspruch zwischen einer inszenierten Künstlichkeit und dem Anschein einer dokumentarischen Abbildung. F. C. Gundlach hat diesen Dualismus zusammenfassend formuliert: „*Modedefotografien sind kein Abbild von Realität, sondern immer Inszenierungen. Da man (...) nur das photographieren kann, was sich im Moment der Aufnahme vor dem Objektiv befindet, werden Modephotographien allzu leicht als Dokumente angesehen.*“⁶²

Blumenfeld benutzte diesen der Modedefotografie spezifischen Antagonismus, um das Sichtbaren reflektiert in kreativ visionäre Bilder zu übersetzen: 1944 beschrieb er seine Sicht in einem Interview mit Kraus und Downes: „*A photographic print, (...) reduces to twenty the two thousand transparent gray tones of the negative, which in turn are taken from the two million visible tones in nature, creating an individual vision behind the facade of multicolored life.*“⁶³

Diese Zusammenführung von künstlerischer Inszenierung und dokumentarischer Wirkung scheint die spezifische Anziehungskraft einer Modedefotografie auf den Betrachter auszulösen. So hat auch Klaus Honnef Inszenierung und Manipulation als wesentliche Elemente einer Ästhetik der Modedefotografie bezeichnet: „*Insofern ist die Modedefotografie - wenn wir das vermaledeite Adjektiv verwenden, um dessen begriffliche Form sich die ganze Frage der Kunst dreht - ‚wahrer‘ als die Dokumentarphotographie, die darauf pocht, unverstellte Wirklichkeit oder Wirklichkeitssegmente wiederzugeben.*“⁶⁴

⁶⁰ Welsch, ebd., S. 9f.

⁶¹ Welsch, Wolfgang: *Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*. Saarbrücken 1992, S. 15

⁶² Gundlach, F. C.: *Moden und Modephotographie*, in: *Ausstellungskatalog: ModeWelten.*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1991, S. 20

⁶³ Kraus, H. Felix/ Bruce Downes: *Blumenfeld at Work*, in: *Popular Photographie*, Oktober 1944, S.88

⁶⁴ Honnef, Klaus: *Vom Traum zur Wirklichkeit. Die Bilder von F.C. Gundlach*, in: *ModeWelten*. F.C. Gundlach. *Photographien 1950 bis heute*. Berlin 1985, S. 253

Die Voraussetzungen, die zur Produktion von Modefotografien führen, beruhen auf realen Komponenten. Sowohl die kommerziellen Produkte entstammen der Alltagswelt als auch die Frauen, die als Fotomodelle fungieren. In zunehmenden Maße, insbesondere ab den 50er Jahren, bildete auch die Szenerie, z.B. eine Straßenszene oder ein Interieur, einen Ausschnitt aus der realen Welt. Haug hat in seiner *Kritik der Warenästhetik* diese Verknüpfung von Gebrauchswert und schönem Schein kritisch beleuchtet:

*„Es ist das Ideal der Warenästhetik, das gerade noch durchgehende Minimum an Gebrauchswert zu liefern, verbunden, umhüllt und inszeniert mit einem Maximum an reizendem Schein, der per Einfühlung ins Wünschen und Sehnen der Menschen möglichst zwingend sein soll.“*⁶⁵

In dieser Arbeit wird der Schein der Warenästhetik untersucht und der Frage nachgegangen, in welcher Weise Modefotografien, als eine Synthese von Realität und Scheinrealität ästhetische Konstruktionen von Wirklichkeit aktiviert haben. Es wird untersucht, in welcher Weise in Modefotografien Kategorien von Schönheit und Begehren, Natur und Kunst, Liebe und Erotik, Wahrheit und Schein thematisiert werden. Können Modefotografien, über ihren Status der Warenästhetik hinaus, Ausdrucksformen ästhetischer Wahrnehmung visualisieren und somit ein Forum bilden, in dem sich weibliche Identität konkretisieren kann?

1.1 Der Status der Frau als Bild

Im Zentrum der Modefotografie stehen Konzeptionen ästhetisch idealisierter Frauendarstellungen, die in erster Linie für den Blick von Frauen bestimmt sind. Michelle Perrot hat hervorgehoben, dass das Bild idealisierter Frauendarstellungen für Frauen zunächst Tyrannei bedeutet: *„Es konfrontiert sie mit einem Idealtypus in Bezug auf den Körper oder die Kleidung. Es suggeriert ihnen das Gute und Schöne: wie sie sich je nach Alter, Rang, gesellschaftlichen Status oder Familienstand, nach Ort und*

⁶⁵ Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt a. Main (1971) 1977, S. 66

*Uhrzeit zu kleiden haben. Auf den Frauen ruht das inquisitorische Auge der Familie, der Nachbarschaft oder des Publikums.“*⁶⁶

Bilder von Frauen und insbesondere Modefotografien wirken demnach in hohem Maß auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Frauen ein. Nach Silvia Eiblmayr wird durch Weiblichkeitsdarstellungen als Kunstausdruck der Frau ein *‘Status als Bild’*⁶⁷ zugewiesen: *„Dieser Status als Bild darf nicht nur im Sinne eines imaginären ‘Bild-Seins’ verstanden werden, in dem die Frau gleichsam zum Projektionsträger männlichen Begehrens wird, er bedeutet vielmehr eine Gleichsetzung der Frau bzw. des weiblichen Körpers mit der Objektrealität des Kunstwerks.“*⁶⁸

In der Modefotografie wird der Status der Frau als Bild durch den kommerziellen Kontext und die Perfektion der Darstellung gesteigert. Die Objektrealität der Frau ist jedoch nicht explizit auf ein männliches Begehren gerichtet. Modefotografien werden in erster Linie für weibliche Rezipienten kreiert, männliche Betrachter stehen Modefotografien eher distanziert gegenüber und empfinden diese Welt der Frauen als fremd. Die Rezipientin kann durch eine Modefotografie veranlasst werden, ein imaginäres männliches Begehren auf die Konzeption von Weiblichkeit, die von der Fotografie wiedergegeben wird, zu projizieren, sie kann sie aber auch als Folie für die Entwicklung eigener Vorstellungen betrachten.

Dieser Status der Frau als Bild wird weder von der Modefotografie noch vom Modejournalismus dementiert, sondern im Gegenteil nachdrücklich herausgestellt. Seit den frühen 40er Jahren erschienen, speziell in *Harper’s Bazaar*, vermehrt Beiträge und Modefotografien, die Frauen zu einer bewussten und allumfassenden Selbstkontrolle aufforderten. Ein prägnantes Beispiel ist ein Artikel vom März 1944 mit dem Titel *See Yourself*. Dort heißt es: *„You cannot see yourself whole, you cannot know what picture you present, until you see yourself three ways. • See yourself as a mirror sees you. A long mirror, before which you stand turn, walk. Not in vanity, but as an education and a discipline. To learn your anatomy honestly and fearlessly - not piecemeal, but as a related whole. • See yourself as others see you. That chance reflection in a shop window, the amateur movie, even the snapshot . . . all reveal unexpected charms, unexpected shocks. The surprising way you hold your head slightly tilted, your*

⁶⁶ Perrot, Michelle: Die Frau und ihre Bilder, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen im Bild, Frankfurt/New York/Paris (1992) 1995, S. 178

⁶⁷ Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 10

expressive gestures, your severe expression when caught unaware - you, the stranger, as you unconsciously project yourself to the world.“⁶⁹

Die dem Artikel gegenüber stehende Farbfotografie von Rouben Samberg, **Abb.4** zeigt einen weiblichen Gesichtsausschnitt in einer Mehrfachbelichtung. Zwei Frontalansichten und eine Profilansicht wurden so kombiniert, dass die Vision eines Gesichts mit drei Augen und zwei Mündern entsteht. Eine an die Bildsprache des Futurismus angelehnte fotografische Konstruktion, die eine schnelle Drehbewegung und eine erweiterte Facettierung demonstriert. Der feste Gesichtsausdruck des Modells signalisiert gegenüber dieser auf den Betrachter zunächst orientierungslos wirkenden Montage Stabilität und Sicherheit.

Der modernen Frau, so die Aussage der Fotografie und des Textes, steht ein reiches Repertoire an Ausdrucks- und Identifikationsmöglichkeiten, an eigenen Vorstellungen und Phantasien zur Verfügung: „• *See yourself with vision. Visualize yourself, and exactly what it is you are trying to project. This is awareness.*“⁷⁰

Die Rezipientin wird durch den Text und vor allem durch die Konzeption der Modedefotografie dazu angeregt, ihre Sicht auf sich selbst zu differenzieren, Identität und Realität nicht als vorgegeben und feststehend zu akzeptieren. In dieser Modedefotografie wird deutlich, dass eine feste Vorstellung von Identität und Realität allmählich aufbricht.

Das Ideal der Ganzheit einer *schönheitlichen Ästhetisierung*, hatte sich, nach Wolfgang Welsch, auch schon vor dem Beginn der Postmoderne als systematisch falsch erwiesen und wurde allmählich ersetzt durch eine *epistemische Ästhetik*, in welcher Vorstellungen der *Vielheit und Differenz* zum Tragen kommen und *ihre Widerstreite zum Ausdruck bringt*.⁷¹ Welsch akzentuiert in seiner Definition zur ästhetischen Konstitution von Wirklichkeit die Bedeutung der Pluralität von Wirklichkeiten. Er führt aus, dass *„die Vielfalt der so entstehenden Wirklichkeiten nicht mehr fundamentalistisch auf eine Wirklichkeit - die es eben gerade nicht gibt - zurückgeführt werden kann, sondern eine Gemengelage darstellt, die plural, konfliktreich und schwebend - und darin spezifisch ästhetisch - verfasst ist.“*⁷²

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ *See Yourself*, in *Harper's Bazaar*, New York März 1944, S. 93

⁷⁰ Ebd., S. 93

⁷¹ Welsch, Wolfgang: *Ästhetische Zeiten?*, a.a.O., S. 18

⁷² Welsch, Wolfgang: ebd., S. 15

Im folgenden Kapitel wird an einer Modefotografie von Erwin Blumenfeld von 1947, unter Einbeziehung ikonographischer Bezüge, die Facettierung weiblicher Identität als ein wesentlicher Aspekt der Modefotografie verdeutlicht.

1.2 Die facettierte Frau in der Modefotografie - Fotomontage von Erwin Blumenfeld (1947)

In dem Werk Erwin Blumenfelds bildet das Motiv der Facettierung der Frau, dargestellt als Mehrfachbelichtung, kaleidoskopisch angeordnete Spiegel oder als Fotomontage, eine zentrale Komponente. Die Reproduktionen zweier Diapositive aus Blumenfelds Nachlass, **Abb.6** und **Abb.7**, zeigen zwei charakteristische Beispiele. Eine weitere Fotografie, **Abb. 8**, ist eine Variante⁷³ einer seiner bekanntesten Modefotografien, **Abb.9**, 1947 in der amerikanischen *Vogue* publiziert: die facettierte Konstruktion eines weiblichen Kopfes mit Hut, dargestellt durch die Übereinanderlagerung verschiedenartiger Gesichts- und Oberkörpersegmente eines weiblichen Models.⁷⁴ In dem nebenstehenden Artikel mit dem Titel *What looks new* wird darauf verwiesen, dass die Fotografie die Wirkung von unterschiedlichen Lippenstiftfarben und Pudertönen thematisiert. Der Hut und das Make-up wurden von dem Modisten John Frederics entworfen, mit dem Blumenfeld sehr eng zusammengearbeitet hatte.

Diese Fotografie zeigt eine sehr aufwändig konstruierte Fotomontage, die inhaltlich und formal über die Absicht, Lippenstiftfarben und Pudertöne zu präsentieren, hinausweist. Auf den ersten Blick wirkt diese Komposition sehr spielerisch und dadaistisch inspiriert. Bei näherer Betrachtung zeigt sich eine, über eine Bezugnahme auf die dadaistische Collage, wie sie sich in **Abb.7** und **Abb.8** vermittelt, hinausführende, die Kunst der Avantgarde reflektierende Gestaltung.

Blumenfeld perfektionierte die Technik der Fotomontage, indem er die komplizierte Verschachtelung der einzelnen Fragmente an den Übergängen so präzise setzte, dass die Abgrenzungen und Übergänge fließend und teilweise schwer erkennbar waren.⁷⁵ Die einzelnen Bildsegmente, wie die tiefen schwarzen Falten des Jacketts am Revers und an

⁷³ Diese Fotografie, ein Abzug von 1984, wurde in der Ausstellung *Mode • Körper • Mode* ausgestellt und erhielt hier den Titel: *Broken Mirror*. Vgl. Katalog: *Mode • Körper • Mode*, Hamburg 2000, Abb.129

⁷⁴ Farbfotografie in *Vogue*, New York, März 15, 1947, S. 189 (Text S.188 *What looks new?*)

⁷⁵ Es handelt sich vermutlich um eine Montage aus Negativfragmenten

den Ärmeln, die gelbe Blume, die Lippen, die Augen, der Hut, sind kompositorisch so eingesetzt, dass sie jeweils aufeinander bezogen von unten links aufsteigend eine stufenartige Anordnung erkennen lassen, die von dem Abschluss der weißen Wand in der oberen rechten Bildecke weitergeführt wird. Überall in den Teilelementen der Komposition finden sich leicht gerundete oder gebogene segmentierte Linienverläufe: in den Faltenwürfen, den Augen, den Augenbrauen, der Gesichtsrundung, die durch den gerundeten Schattenwurf im Stirnbereich noch betont wird, sowie in den Lippen etc. Diese gebogenen Linien- und Formverläufe korrespondieren miteinander und halten die Komposition zusammen. Die Wiederholung und Aufeinanderbeziehung von formal-analogen grafischen Elementen innerhalb einer fotografischen Komposition gehört zu den wichtigsten Gestaltungsmitteln Blumenfelds.

Die übergeordnete formale Konstruktion der Übereinanderschichtung von Fragmenten scheint sich in ihrem Aufbau auf konstruktivistische Kompositionen zu beziehen, wie sie zum Beispiel von Moholy-Nagy entworfen wurden, vgl. **Abb.10**. Im Gegensatz zu den frei schwebenden und dynamischen Konstruktionen Moholys, mittels derer er eine ‚*Aktivmachung des Raumes*‘⁷⁶ intendierte, ist die Komposition von Blumenfeld am unteren Bildrand verankert. Eine weitere Stabilität erhält sie durch die Überschneidung des rechten Armes mit dem schwarzen senkrechten Streifen, der gemeinsam mit dem beige getönten Streifen die rechte Raumbegrenzung markiert. Innerhalb dieser nach außen tektonisch wirkenden Komposition zeigt sich aber in dem Zusammenspiel und in der gleichzeitigen Gegeneinandersetzung des Formgefüges ein gleichzeitig zentrifugales und zentripetales Spannungsverhältnis. Es entsteht der Eindruck einer leichten in sich schwingenden Bewegung. Wie große Spiegelscherben scheinen sich die Fragmente, einem kinetischen Objekt ähnelnd, aufeinander zu- und voneinander wegzuschieben. Die hellen waagerechten Einschnitte am unterem rechten Bildrand deuten auf eine Loslösung des tektonischen Teils dieses kompositorischen Gefüges hin.

Für eine generelle Herangehensweise an das Werk Blumenfelds lässt sich aus dieser Fotografie antizipieren, dass die Zusammenführung von Antagonismen, wie Leichtigkeit und Schwere, Tektonik und Auflösung, zentrifugale und zentripetale Spannungsverhältnisse sowie Vielheit und Einheit, einen konzeptionellen Schwerpunkt seines Werkes bildete. Blumenfeld bleibt nicht bei einer reinen Formenkonzeption, sondern verbindet diese mit dem Sujet des Frauenbildes. Somit ist es die Frau, die als

⁷⁶ Kemény, Alfred / Moholy-Nagy, László: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem, in: Moholy-Nagy, László, Katalog: Stuttgart 1991, S. 66

Mikrokosmos in der Fotografie Blumenfelds den Raum für eine energetische Aufladung verkörpert.

In den 40er Jahren zeigen die Modefotografien Blumenfelds verstärkt eine Auseinandersetzung mit dem Werk Pablo Picassos.⁷⁷ Picasso hatte schon in der Mitte der 20er Jahre doppel- oder mehrgesichtige Frauenportraits gemalt. Anfang der 40er Jahre schuf er eine ganze Serie meist sitzender Frauen, oft mit Hut, deren Gesichter durch eine Zusammensetzung von Ansichten aus unterschiedlichen Perspektiven gekennzeichnet sind. Es entstehen, wie Werner Spies beschreibt, „*alle nur denkbaren Veränderungen (...), die von leichten Verschiebungen der Proportionen bis zur radikalsten Dislokation der Gesichtszüge reicht.*“⁷⁸ Während die Frauenköpfe Picassos auf den Betrachter deformiert wirken und malerisch verfremdet sind, bleibt das Frauengesicht bei Blumenfeld intakt.

Picasso löst in seinen Portraits die natürliche Anordnung der Gesichtssegmente auf. Sie werden zu energetischen Bildzeichen⁷⁹, die durch die Montage des Künstlers ein neues vielschichtiges, poetisches Objekt verkörpern, wie auf dem Gemälde *Sitzende Frau mit Hut* von 1941/42, **Abb.11**. In diesen Werken Picassos verschmelzen die divergierenden Bildzeichen zu einer homogenen Form. Eine Ausnahme bildet das Gemälde *Frau im Sessel* von 1941, **Abb.12**. Hier sind zwei abstrahierte Gesichtssegmente so übereinandermontiert, dass der Betrachter je nach dem Betrachtungswinkel neue Gesichtskonstellationen erkennen kann.

Die Portraits Picassos und die Fotomontage Blumenfelds verbindet als Motiv die Darstellung einer weiblichen Vielschichtigkeit. Gegenüber der Fotografie Blumenfelds aber wirken die Gemälde Picassos bedeutend kraftvoller und phantastischer. In ihnen manifestiert sich der visionäre Blick des Künstlers auf die Frau - sie bleibt ein von ihm geformtes Objekt.

⁷⁷ Vgl. hierzu auch Kap. 7.1.f. Auch Peter Schirmböck hat in seiner unveröffentlichten und unvollendeten Dissertation über Blumenfeld eine Auseinandersetzung Blumenfelds mit dem Werk Picassos als einen wichtigen Aspekt betrachtet.

⁷⁸ Spies, Werner: Picasso die Zeit nach Guernica., in: Katalog: Picasso und die Zeit nach Guernica, Stuttgart 1993, S. 31

⁷⁹ Vgl. Weisner Ulrich: Vom zeichenhaften Sinn der surrealistischen Bilder Picassos, in: Weisner, Ulrich (Hrsg.): Picassos Surrealismus. Werke von 1925-1937, Stuttgart 1991, S. 152: „*In der Regel sind die Bildzeichen aus der gesehenen Wirklichkeit abgeleitet, die nun durch sie in verdichteter Weise repräsentiert wird. Es sind durch Seh- und Gefühlserfahrungen gesättigte und deshalb auch lebendige, energiereiche, ausstrahlende Zeichen.*“

Spies stellt in Bezug auf die weiblichen Kopfvariationen Picassos fest: *„Für das Erleben steht hier die Materie im Vordergrund, nicht die Struktur.“*⁸⁰ Dagegen bleibt die Frau auf der Fotografie Blumenfelds in ihrer materiellen Formgebung an die sichtbare Realität gebunden, es findet allein eine strukturelle Dekomposition statt, die aber gleichzeitig eine Erweiterung der Erfahrungswelt der Frau impliziert, eine Welt der Identitätsschwankungen und der Wahrnehmungsvielfalt. Die subtile und gegenüber den Gemälden Picassos sehr leicht und fast zerbrechlich erscheinende Komposition Blumenfelds durchströmt eine - sich aus dem Zusammenspiel der arabesken Linienverläufe und der Festigkeit des Ausdrucks von Lippen und Augen entwickelnde - Energie, die dieser Frauendarstellung trotz der Fragmentierung einen Ausdruck von Stärke verleiht.

1.3 Hinterfragung von Realität und Identität

Das Bewusstsein einer Vielschichtigkeit der eigenen Identität und die Frage nach dem eigenen Ich, beeinflussten, wie die ersten Beispiele aus der Modefotografie gezeigt haben, die Entwicklung der Frau in der Moderne. Auffallend häufig wurde diese Thematik in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sowohl von Schriftstellerinnen als auch in der Kunst und Literatur der Surrealisten behandelt. André Breton begann seinen Roman *Nadja* mit der Frage: *„`Wer bin ich?` (...) warum kommt in der Tat nicht alles darauf an, zu wissen mit wem ich `umgehe`? Ich gestehe, dass mich dieses Wort verwirrt, denn es sucht zwischen bestimmten Wesen und mir seltenere Beziehungen zu begründen, unausweichlichere, bestürzendere als ich dachte. Es sagt viel mehr, als es sagen will, es lässt mich zu Lebzeiten die Rolle eines Gespenstes spielen, offenbar spielt es auf das an, was ich aufhören musste, zu sein, um der zu sein, der ich bin.“*⁸¹

Der viel zitierte Satz von Rimbaud - *Je est un autre* - bildete, als ein Motiv der Auseinandersetzung mit dem *Je* und dem *Moi*, eine zentrale Perspektive in Kunst und Literatur der Avantgarde dieser Epoche. Prägend für die Abkehr von der Realität und dem Rationalen waren die Aufwertung des Traumes und des Unbewussten in der Psychoanalyse Freuds, ohne dessen Forschungsergebnisse die Ideen der Surrealisten, die dem

⁸⁰ Spiess, Werner, a.a.O., S. 32

⁸¹ Breton, André: *Nadja*. (frz. Orig. Paris 1928) Pfullingen 1992, S. 7

Unbewussten und dem Traum eine Priorität vor den Erfahrungen der Alltagsrealität zuwies, nicht ihre Akzeptanz und Verbreitung gefunden hätten.

Es stellte sich allgemein die Frage nach dem eigenen *Ich* und der Erfahrbarkeit von Realität. Die Realität wurde als unwirklich und traumhaft empfunden, der Traum und seine poetischen Strukturen als eine Erweiterung der Realität gesehen, das *Ich* erfahren als eine Aufspaltung in äußere Projektionsfläche und inneres, vielschichtiges Bewusstsein. Paul Valéry schrieb 1939 in einer Ausgabe der Zeitschrift *Verve*, die sich speziell mit dem Thema *Le Visage* beschäftigte:

*„Observons que notre visage nous est aussi étranger qu’il est à autrui: ses modifications et ses expressions conscientes et volontaires nous sont seules transmises. Le reste ne nous vient que des miroirs; encore faut – il apprendre que cette image est notre image. (...) Est – ce donc MOI, L’UNIVERSEL, qui suis ce particulier - là“?*⁸²

Die Entwicklung des Bewusstseins einer Diskrepanz zwischen dem äußeren und dem inneren *Ich* und der daran anschließenden Frage nach der eigenen Persönlichkeitsstrukturierung in der Moderne und damit auch die Hinterfragung der Realität, kann auch als eine Folge der Verbreitung von Fotografie und Film gesehen werden. Die Hauptwirkung der Fotografie, schrieb Susan Sonntag, beruht auf einer Ästhetisierung der Welt und sie bewirkt, dass Realität pluralistisch erlebt wird.⁸³ Die Fotografie eröffnete dem Menschen der Moderne neue Sichtweisen. Fotografische Abbildungen der eigenen Person in unzähligen Variationen mit dem Anspruch auf Realitätstreue schufen eine neue Sensibilität für das eigene Äußere und die Divergenz zu einem inneren Bewusstsein. Modefotografien haben insbesondere auf Frauen in dieser Hinsicht entscheidend eingewirkt.

In der Malerei kann die *Vielgesichtigkeit*⁸⁴ der weiblichen Köpfe Picassos als ein Ausdruck für die Bewusstwerdung einer komplexen Ich-Erfahrung gesehen werden,⁸⁵ die besonders in der weiblichen Literatur thematisiert wurde. So ließ Djuna Barnes ihre alternde Protagonistin erkennen: *„Das ist es: Ich bin ein kleines Mädchen, schier ein Kind, bei all meinen Jahren. Ich bin ein gutherziges, versöhnliches Geschöpf. . . Mich verlangt danach meine weiblichen Regungen auszuleben (...) Zum anderen habe ich meine katzenhaften Eigenschaften. Ich sehne mich danach, mich der Länge nach*

⁸² Valéry, Paul: *Visage*. In: *Verve*, Paris 1939, Vo 5/6, S. 13

⁸³ Sonntag, Susan, a.a.O., S. 107f.

⁸⁴ Vgl. Weisner, Ulrich: Katalog der ausgestellten Werke, in: Picassos Surrealismus, a.a.O., S. 301

auszustrecken auf einer Couch und die Männer im Flur stöhnen zu hören, weil ich unpässlich bin. Ah, wie charmant! Ich lechze danach mich der Kunst hinzugeben. Ich fühle mit meinem natürlichen, unverbildeten Instinkt, dass ich irgendeiner neuen Bewegung viel bedeuten könnte, vorausgesetzt, ich könnte mich ihr anschließen, ehe sie sich zu weit bewegt hat. Außerdem wünsche ich mir, ich hätte eine übersinnliche Wahrnehmungsgabe.“⁸⁶

Die Protagonistin zerbricht an der äußeren Realität. Wiederholt scheitern Frauen in der weiblichen Literatur - aber auch Schriftstellerinnen und Künstlerinnen dieser Epoche selbst - an der Kluft zwischen Innen und Außen, Realität und Imagination.⁸⁷

Von den männlichen Künstlern dagegen werden der Frau imaginative Fähigkeiten und eine Veranlagung zum Irrationalen als innovatives Potential zugeschrieben. Frauen werden als Medium für neue künstlerische und bewusstseinsweiternde Erfahrung gesehen. Die Modelle der Künstler, wie z. B. Kiki vom Montparnasse⁸⁸ - Modell und Geliebte Man Rays -, kapriziös und unberechenbar, wurden zu ihrer unverzichtbaren Inspiration⁸⁹. Djuna Barnes interviewte Kiki 1924: „*Das Leben*´, murmelt Kiki, *ist au fond so begrenzt, so ohne Möglichkeiten zu neuen Frivolitäten, so diabolique*´ - *sie hebt ihre Mandarinaugen, mit Kohlestift abgeschrägt - dass man im Besitz einer Maus sein muss, einer kleinen weißen Maus, n'est-ce pas, um sie zwischen Cocktails und thé umherlaufen zu lassen.*“⁹⁰

Lösung von Moral und Konventionen und das Verlangen sich den Realitäten des Lebens zu entziehen und sie nach ihren eigenen Vorstellungen und Phantasien zu gestalten, war erklärtes Ziel der Surrealisten. Und die Frau wurde von ihnen, wie Hans T. Siepe feststellte, „*oftmals in kosmischen Dimensionen gesehen als Spiegel und Garant des Wunderbaren, des grundsätzlichen Strebens des Menschen nach einer authentischen*

⁸⁵ Dieses Motiv von Picasso hat Blumenfeld sehr oft aufgegriffen und in seinen Modefotografien eingesetzt. Vgl. Kap. 1.2 und Kapitel 7.1f.

⁸⁶ Barnes, Djuna: *Madame wird älter. (Madame grows older. A journal at the dangerous age.* Erstveröffentlichung in: *Chicago Tribune Sunday Magazine*, 9. März 1924, unter dem Pseudonym Lydia Steptoe. In: Barnes, Djuna: *Verführer an allen Ecken und Enden. Ratschläge für die kultivierte Frau*, Berlin, Wagenbach, 1994, S. 27f.

⁸⁷ Virginia Woolf beging 1941 Selbstmord, Nancy Cunard und Zelda Fitzgerald wurden geisteskrank, Jane Bowles, Djuna Barnes und Irmgard Keun zerstörten sich und ihre literarischen Fähigkeiten durch Alkohol und Drogen. Auch André Bretons Protagonistin *Nadja* wird schließlich wahnsinnig.

⁸⁸ Ihr bürgerlicher Name war Alice Prin. Sie war bis 1931 mit Man Ray liiert und starb kurz nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Ihre Memoiren, zu denen Hemingway das Vorwort verfasste, kamen in den USA auf den Index. Das berühmteste Foto Kikis von Man Ray ist *Violon d'Ingres*. Vgl. Barnes, Djuna: *Die Modelle erobern die Stadt oder: Kiki vom Montparnasse (1924)*, in: Barnes, Djuna: *Portraits*, Berlin 1985, S. 184f.

⁸⁹ Vgl., ebd., S. 186

⁹⁰ Ebd., S. 185

Erfahrung von Körper und Geist.“⁹¹ Auch in dem Roman Bretons *Nadja* ist es die Frau, die dem Mann einen Einblick in eine poetische, imaginative und wahnhafte Welt verschafft und somit bei Breton eine, in seinen eigenen Worten, „*mehr oder weniger bewusste Anwendung eines Prinzips totalen Umsturzes*“⁹² initiierte.

Dalis Entwicklung der paranoisch-kritischen Methode⁹³ Anfang der 30er Jahre und die Abhandlung von Lacan *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*⁹⁴ (1932) förderten eine Weiterentwicklung der Intention der Surrealisten, eine imaginäre, künstlich geschaffene Wahnwelt der Realität überzuordnen. Die Realität diente dabei als Repertoire, aus der die Imagination ihre Formen und Inhalte bezog.

Die Aussage Blumenfelds: „*Ich habe nie Zeit für Wirklichkeiten gehabt, war immer in Illusionen verwickelt*“⁹⁵, korrespondiert mit den ins traumhafte oder absurde verlagerten Wirklichkeitsinszenierungen der Künstler und Künstlerinnen der Avantgarde.

Im hohen Maße waren es Autorinnen, wie Virginia Woolf, Djuna Barnes, Kay Boyle und Jane Bowles, die ihre schöpferische Phantasie gegen die von ihnen in der Realität empfundene Unfreiheit setzten. Durch Selbstinszenierungen können die Protagonisten ihrer Werke die vorgegebene Realität durchbrechen. In ihrem Roman *Nachtgewächs* von 1936 lässt Djuna Barnes eine Herzogin an ihrer Identität zweifeln: „*Bin ich das was ich sage? Sind Sie es? Oder der Doktor?*“⁹⁶. Die Heldin in der Erzählung von Virginia Woolf *Lappin und Lapinova* (1939 in *Harper's Bazaar* veröffentlicht) kann die Realität nur durch den Aufbau einer Traumwelt ertragen, in der sie und ihr Mann als ein Kaninchenkönigspaar leben:

„*He was King Lappin; she was Queen Lapinova. They were the very opposite of each other; he was bold and determined; she wary and undependable. He ruled over the busy world of rabbits; her world was a desolate mysterious place, which she ranged mostly by moonlight. All the same, their territories touched; they were King and Queen.*“⁹⁷

⁹¹ Siepe, Hans T.: Der französische Surrealismus (1919-1939), in: Grimminger, Rolf/Murašov, Jurij/Stückrath (Hrsg.): Literarische Moderne, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 360

⁹² Breton, André: *Nadja*, a.a.O., S. 117

⁹³ Die kritische Paranoia wurde von Dalí als eine aktive Methode entwickelt, als Ergänzung oder Gegenpart der passiven Methoden des Automatismus und für einen Zugang irrationaler Erkenntnis. Nach Dalí war der Moment gekommen „où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contibuer au discrédit total du monde de la réalité“. Dalí, Salvador: *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante „L'Angélu“ de Millet*, in: *Minotaure* Paris 1933, No.1, S. 65

⁹⁴ In der selben Ausgabe des *Minotaure* 1933, No 1 wurde der Beitrag Lacans: *Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience* im Anschluß an den Text von Dalí publiziert. Siehe Anm. 102

⁹⁵ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 301

⁹⁶ Barnes, Djuna: *Nachtgewächs*. (London 1936) Pfullingen 1959, S. 49

Als ihr Mann das Spiel nicht mehr mitspielt, zerbricht sie daran. Die Welt des Traumes, der Phantasien, die Möglichkeit als multiple Persönlichkeit andere Rollen zu adaptieren, waren für Frauen oft die einzigen Fluchtwege aus einer als aussichtslos oder zu begrenzt empfundenen Gegenwart. Aber selbst diese Alternativen blieben meistens immer noch in einer traditionellen geschlechtsspezifischen Rollenverteilung verhaftet oder scheiterten an einer Unvereinbarkeit mit den Vorgaben der äußeren alltäglichen Realität.

1.4 Fotografie und Surrealismus

Waren es bis zu den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts überwiegend noch die traditionellen bildenden Künste Malerei, Graphik und Plastik, die vielfältige Variationen des Sujets Frau darstellten⁹⁸, übernahm im "Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" im steigenden Maße die Fotografie diese Thematik. Shearer West stellte in Bezug auf die Ablösung der Portraitkunst mit traditionellen Mitteln durch die Fotografie fest: *„Die Erkenntnis, dass die Fotografie ein verfremdendes und verstörendes ebenso wie ein entlarvendes Medium sein kann, brachte die Malerei und Plastik der Nachkriegszeit bezogen auf das Portrait um ihre Vorrangstellung. Als Folge verkamen die Portraitmalerei und Portraitplastik größtenteils zu einem erschöpften Akademismus.“*⁹⁹

Während in der Kunst seit den späten 30er Jahren das Sujet Frau als Gegenstand einer naturalistisch orientierten künstlerischen Auseinandersetzung an Bedeutung verlor und zunehmend - entsprechend den Entwicklungen in der Kunst der Moderne - einem Verfremdungs- und Abstraktionsprozess unterzogen wurde, fanden Weiblichkeitsdarstellungen in dem Medium der Fotografie und speziell in dem neuen Medium der Modefotografie ein bis heute nicht ausgeschöpftes vielfältiges und kontrastreiches Forum.

Sukzessiv begannen sich die Grenzen zwischen Kunst und Fotografie aufzulösen. Diese Entwicklung lief parallel zu den Intentionen der Künstler der Moderne, durch die Entwicklung neuer Ausdrucksformen ein Aufbrechen von Seh- und Denkgewohnheiten

⁹⁷ Woolf, Virginia: Lappin and Lapinova. In: *Harper's Bazaar*, New York, April 1939, S. 90/f., S. 146

⁹⁸ Vgl. Gundlach, F.C.: *Moden und Modephotographie*, a.a.O., S.19: *„Die Modephotographie ist die technische Fortsetzung der frühen Modemalereien, der Modekupfer, der Modelithographien, der Holz- und dann der Stahlstiche.“*

⁹⁹ West, Shearer: *Masken oder Identitäten. Das Portrait im 20. Jahrhundert*, in: Joachimes/Rosenthal (Hrsg.): *Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 71

zu erwirken. Insbesondere haben die Surrealisten diese Forderung ausgesprochen. Sie entdeckten spirituelle Qualitäten, Intuition, Phantasie und Imagination als wesentliche Ergänzung zu der in ihren Augen zu einseitigen Rationalität der industriellen Welt. So betonte André Breton im ersten surrealistischen Manifest 1924: *„Die Imagination ist vielleicht im Begriff, wieder in ihre alten Rechte einzutreten. Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehren oder gar zu besiegen, so haben wir doch allen Grund, sie einzufangen, sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen.“*¹⁰⁰

Die Surrealisten forderten das Unbewusste zu erforschen und in das Leben zu integrieren. Sie strebten nach einer Verknüpfung von Imagination und Vernunft, wobei sie den Akzent auf eine Entdeckung und Umsetzung der unbeschränkten Möglichkeiten der Imagination legten. In der Fotografie entdeckten sie ein ideales Medium, um den, wie Klaus Honnef formulierte, *„authentischen Report einer inszenierten Wirklichkeit zu liefern.“*¹⁰¹ Auch Salvador Dali hob schon das Potential der Fotografie als geeignetes Medium für eine Visualisierung der Wechselwirkungen zwischen Realität und Surrealität hervor, als *„eine dauernde Überprüfung der äußeren Welt, an der jedesmal mehr gezweifelt wird“*¹⁰², und gleichzeitig als ein Übermittler poetischer Erscheinungen: *„Zusätzlich zu der enormen Strenge, der das fotografische Faktum auf der einen Seite unseren Geist unterwirft, ist dieses außerdem und VOR ALLEM DER SICHERSTE TRÄGER DER POESIE und der geschickteste Vorgang, um die feinsten Wechselwirkungen einzufangen, die sich zwischen Realität und Surrealität ergeben. Die Tatsache der fotografischen Umwandlung allein bedeutet schon ein vollständiges Neufinden: nämlich das Einfangen einer JUNGFRÄULICHEN WIRKLICHKEIT. Nichts gibt dem Surrealismus so viel Sinn wie die Fotografie.“*¹⁰³

In der vorliegenden Arbeit werden surrealistische Ideen und Inhalte in Relation zu ihrer Umsetzung in der Modefotografie differenziert untersucht. Nancy Hall-Duncan, die Autorin des Standardwerkes *The History of Fashion Photography*, stellte fest, dass die avantgardistischen Entwicklungen in der Kunst von der Modefotografie erst nach einem

¹⁰⁰ Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus 1924, in: Die Manifeste des Surrealismus (hrsg.: Burghard König, dt. von Ruth Henry) Reinbek bei Hamburg 1986, S. 15f.

¹⁰¹ Honnef, Klaus: Die Kunst und die Fotografie und die Fotografie und die Kunst, in: Haenlein, Carl-Albrecht (Hg.): Kunstphotographie im XX. Jahrhundert, Hannover 1977, S. 14

¹⁰² Dali, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hrsg.: Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 69

¹⁰³ Ebd., Dali, Salvador: *Das fotografische Faktum*, 1929, S. 28f.

zeitlichen Rückstand übernommen worden waren und dennoch die Modefotografie und die Modemagazine für die Verbreitung avantgardistischer Kunststile wie Kubismus und Surrealismus in der Öffentlichkeit ausschlaggebend waren.¹⁰⁴ Ivo Kranzfelder zieht in seiner Dissertation dagegen das Fazit: „*Was von Kubismus und Surrealismus in Modemagazinen übrigbleibt, ist meist eine verstümmelte, d.h. eine kastrierte Fassung.*“¹⁰⁵ So ist vor allem zunächst zu entscheiden, ob man sich allein aus dem Fundus einer surrealistischer Bildsprache bediente oder vielmehr dem Surrealismus nahestehende substanzielle Konzeptionen visualisierte.

Der wesentliche Verknüpfungspunkt zwischen Surrealismus und Modefotografie, das fragwürdig gewordene Verhältnis zur Wirklichkeit, bestimmte nicht nur die Grundmotive und Problemstellungen der Surrealisten, sondern auch, wie Wieland Schmied anlässlich der Ausstellung *Surrealismus - Sachlichkeit* (1977) ausführte, die der Künstler aus dem Kreis der Neuen Sachlichkeit.¹⁰⁶ Die Zweifel an der ausschließlichen Gültigkeit der äußeren Welt und der Wunsch nach Einbeziehung anderer Formen der Wahrnehmung, nach einer ästhetischen Konstitution der Wirklichkeit, bilden bis heute Fragen, die in der postmodernen Kunst und Philosophie thematisiert werden.¹⁰⁷

Jean-François Lyotard hatte die Übereinstimmung des postmodernen Denkens mit den Postulaten und Auswirkungen der modernen Avantgarden zur Sprache gebracht: „*Was seit einem Jahrhundert in der Malerei oder in der Musik geschehen ist, antizipiert gewissermaßen die Postmoderne, die ich meine.*“¹⁰⁸ Die Parallelen zwischen Moderne und Postmoderne sieht Lyotard im Wesentlichen in den Bemühungen „*das schon Dagewesene nicht zu wiederholen, sondern weiterzugehen im Hinterfragen der Regeln von Kunst.*“¹⁰⁹ Es ist das Experimentieren, durch das laut Lyotard diese Intention verwirklicht werden kann. Anerkennung von Pluralität wird gegen Bestrebungen nach einer Uniformierung des Differenten gesetzt. So stellt auch Welsch fest, dass „*seit den Einsätzen von Kubismus, Dada und Surrealismus (...) im 20. Jahrhundert generell ein Übergang von der Ästhetik der Beschönigung zu einer Ästhetik der Vielfalt, des Bruchs,*

¹⁰⁴ Vgl. Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*, New York 1979, S.12

¹⁰⁵ Kranzfelder, Ivo: *Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder die Ambivalenz des Lustprinzips. Surrealismus und neuere Modefotografie*, München 1993, S.86

¹⁰⁶ Vgl.: Schmied, Wieland: *Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Sachlichkeit*. Einleitung. In: *Ausstellungskatalog: Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Berlin 1977, S. 4/2

¹⁰⁷ Vgl.: Welsch: *Ästhetisches Denken*, a.a.O., S. 168f.

¹⁰⁸ Lyotard, Jean- François (u.a.): *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S.38

¹⁰⁹ Ebd., S.39

*des Experiments, des Ungeahnten erfolgt*¹¹⁰ sei. Blumenfeld - so soll in dieser Untersuchung nachgewiesen werden - hat als Modefotograf, im Sinne Lyotards Tendenzen der Postmoderne antizipiert.

¹¹⁰ Welsch, Wolfgang: *Ästhetische Zeiten?*, a.a.O., S.20

Teil 2

Erwin Blumenfeld

2. Erwin Blumenfeld: Biographische und künstlerische Entwicklung

Erwin Blumenfeld, geboren 1897 in Berlin, wuchs als Sohn einer jüdischen Kaufmannsfamilie in großbürgerlichen Verhältnissen auf. In seiner Autobiografie *Einbildungsroman*, die 1975 - sechs Jahre nach seinem Tod - zunächst in französischer Übersetzung unter dem Titel *Jadis et Daguerre* veröffentlicht wurde, nehmen die sarkastischen Schilderungen seiner Kindheit, der Lehrjahre und der furchtbaren Erfahrungen während des 1. und 2. Weltkrieges den größten Raum ein. Über seine Arbeit als Modefotograf äußert er sich nur in wenigen Passagen. Sein Sujet ist die Zeichnung eines Bildes der Gesellschaft seiner Zeit. Schonungslos entlarvt er die gesellschaftliche Doppelmoral in der Wilhelminischen Kaiserzeit, während des ersten Weltkrieges, im Holland der Nachkriegszeit, in Frankreich während der Besatzung und in der Kunstwelt Amerikas in den 40er und 50er Jahren.

In Deutschland wurde Blumenfelds *Einbildungsroman*, den er schon 1964 beendete, lange Zeit abgelehnt. Man empfand *‘die fast manische Besessenheit des Autors durch das Obszöne bedrückend’* (Hans Egon Holthusen), schlug Blumenfeld vor, das Buch durch einen Ghostwriter entschärfen zu lassen (Klaus Piper) oder vermisste *‘überindividuelle gesellschaftliche Wirklichkeiten’* (Heinrich Maria Ledig-Rowohl).¹¹¹ Als der *Einbildungsroman* unter dem Titel *Durch tausendjährige Zeit* 1976 in der deutschen Originalfassung herausgegeben wurde, waren die zahlreichen Rezensionen durchweg positiv.¹¹² Blumenfeld, der in den 40er und 50er Jahren, wie die englische Zeitschrift *The Strand* 1949 verkündete, *„the most highly-paid photographer in the highest-paying city in the world”*¹¹³ war und dessen Werk die Modefotografie bis heute stark beeinflusst hat¹¹⁴, ist schon vor seinem Tod als Fotograf in Vergessenheit geraten.

¹¹¹ Vgl. Sulzer, Alain Claude: Weltbetrachtung unter Hohngelächter, in: *Berliner Zeitung*, Nr.207, 5./6. September 1998, S.V

¹¹² Eine Auflistung der Rezensionen findet sich im Literaturverzeichnis

¹¹³ *The Work of Erwin Blumenfeld. The World's Most Highly-Paid Photographer*, in: *The Strand*, London, April 1949, S.32

¹¹⁴ Vgl. Townsend, Chris: *Erwin Blumenfeld*, in: *The Guardian Weekend*, London Sept. 7/1996, S.44: *„His influence has been considerable on contemporary photographers such as Paolo Roversi, who employs similar technical effects, and David Seider. Peter Lindbergh and Thierry Mugler, among others, have reworked some of his most striking imagery.”* David Bailey wurde sogar erfolgreich von den Blumenfelds

Selbst in aktuellen Standard-Publikationen über Fotografie wird er oft nicht erwähnt.¹¹⁵ „Looking at the work of William Klein, Irving Penn and Richard Avedon, one forgets that it was Blumenfeld who pioneered those magazine covers”¹¹⁶, stellte Gaby Wood 1996 fest. Durch die Veröffentlichung seiner Autobiografie rückte er wieder in das öffentliche Interesse, aber in erster Linie als Schriftsteller. Da seine *respektlos-rasanten* (Schwenger)¹¹⁷ Erinnerungen eine sehr suggestive Wirkung besitzen, bestehen die meisten Veröffentlichungen über Blumenfeld allein in einer Aneinanderreihung von Zitaten aus seiner Autobiografie. Sein fotografisches Werk fand nach seinem Tod bis in die 1990er Jahre nur wenig Beachtung.¹¹⁸ Die erste monographische Ausstellung über das Werk Blumenfelds 1996 in Zürich¹¹⁹, zu deren Anlass das Buch William A. Ewings: *a fetish for beauty. Blumenfeld. Sein Gesamtwerk* erschien, löste eine verstärkte Nachfrage nach dem fotografischen Werk Blumenfelds aus. Das Interesse richtet sich hier aber weniger auf seine Modefotografien, als auf sein experimentelles Frühwerk und die Aktfotografien.¹²⁰

Blumenfelds Autobiografie stellt einen Menschen dar, der stets gegen Konventionen und Versteinerung kämpft. Dagegen setzte er radikale Subjektivität im Denken und Handeln. Die Welt wird von ihm als *Geltungsbedürfnisanstalt*¹²¹ gesehen. Schon in seiner Kindheit werden ihm die eklatanten Widersprüche von Moral und Unmoral des Bürgertums der Vorkriegsjahre bewusst. Die angestrebte kulturelle Bildung des aufkommenden Bürgertums wird von Blumenfeld, wie schon der Titel des Buches signalisiert, als *Einbildung* enthüllt.

Als *ungebildet, arrogant, verschmökert* bezeichnet er z. B. die Mutter eines Freundes, Frau eines Pelzhändlers, und fährt fort: „*sie schwärmte elegisch vom Geist der Kunst,*

verklagt, weil er einige Blumenfeldfotografien fast identisch kopiert hatte. (Aus einem Gespräch mit Kathleen Blumenfeld)

¹¹⁵ Vgl. z. B.: Katalog: Photographie des 20. Jahrhunderts. Köln 1996 sowie Stefan, Peter: Fotografie. Das 20. Jahrhundert. München/London/New York 1999. In beiden sehr umfangreichen Übersichtswerken wird Blumenfeld nicht erwähnt

¹¹⁶ Wood, Gaby, a.a.O., S. 9

¹¹⁷ Schwenger, Hannes: *Die Geltungsbedürfnisanstalt*, in: *Der Tagesspiegel*. Berlin, 26. Juli 1998, S. W7

¹¹⁸ Eine Ausnahme bildete das von Hendel Teicher 1981 veröffentlichte und von Blumenfeld konzipierte Buch: *My One Hundred Best Photos*, in dem Blumenfeld nur drei seiner Modefotografien einen Platz einräumte. Teicher, Hendel: *Blumenfeld: My One Hundred Best Photos*. Einführung von Maurice Bisset. London 1981. Eine weitere Ausnahme, die 1989 retrospektiv angelegte Ausstellung: *Erwin Blumenfeld*. Den Text zu dem Ausstellungskatalog hat Thomas Schirnböck verfasst. Schirnböck, Thomas: *Erwin Blumenfeld*, Essen 1989

¹¹⁹ Im Anschluss war die Ausstellung in Brüssel, Berlin, Paris, London und Amsterdam zu sehen

¹²⁰ Unter 'Kennern' stehen Blumenfeld-Fotografien hoch im Kurs. 1998 erzielten drei Blumenfeld – Fotografien auf einer Auktion der Villa Griesebach in Berlin Höchstpreise. Vgl.: Katalog: *Villa Griesebach Auktionen*, Berlin 1998. 1999 gab Blumenfelds Sohn Yorick einen Bildband über die Aktfotografie Blumenfelds heraus: *Blumenfeld, Yorick: Erwin Blumenfeld. Erotische Fotografien*. London 1999

womit sie meinte, dass alle Künstler für sie zu schwärmen hätten.“¹²² Die Essenz dieser Darstellung *‘Falsche Bildung, falsche Einbildung’*¹²³ ist paradigmatisch für Blumenfelds Sichtweise der reaktionären Gesellschaft in der beginnenden Moderne. Diese Gesellschaft vertrat einen antiquierten Kunstbegriff und avantgardistische Strömungen der Kunst der Moderne wurden ignoriert bzw. abgelehnt. *„Zweimal jährlich musste ich mit Papa in die nach Öl stinkende ‘Große Berliner Kunstausstellung’, wo deutsche Anekdotenmalerei ihr Unwesen trieb. Süßliche Boudoirszenen wechselten mit imposanten Schlachtbildern, rauher Kriegslärm mit heiteren Früchtestilleben.“*¹²⁴ Blumenfeld, der wie so viele von den Verbrechen der Nationalsozialisten in seiner Existenz erschüttert wurde, sah in der unreflektierten Kulturlosigkeit dieser Gesellschaft einen der Beweggründe für die gesellschaftliche Akzeptanz des Faschismus. Es wurde zu seinem Ziel, Poesie und Kunst in seinen Modefotografien zu visualisieren, um eine Vermittlung kultureller Werte und neuer gesellschaftlicher Ideale zu initiieren.

Der Tod seines Vaters, durch den die finanzielle Lage seiner Familie entscheidende Einbußen erlitt, hatte zur Folge, dass Blumenfeld 1913 nach dem Erlangen der Primarreife das Gymnasium verlassen musste, um als Lehrling eine kaufmännische Ausbildung in der Damenkonfektion zu beginnen. Der Umstand, dass sein Vater den Folgen einer Syphilis erlag, wie Blumenfeld kurz nach dessen Tod erfuhr, verstärkte das Weltbild Blumenfelds von einer gesellschaftlichen Doppelmoral. Dabei richtete sich seine Abneigung aber nicht gegen eine sexuelle Befreiung. So diskreditiert er die Tendenzen zu sexueller Prüderie sehr plastisch: *„Die Missgunst frigider Hausfrauenvereinigungen ist immer wieder darauf aus, die sexuellen Fortschritte der letzten Jahrtausende zu erdrosseln. Knauserei an der Freude, Fotzenneid, methodistischer Puritanismus sind das ärmlichste, dümmste, kurzichtigste Verbrechen an der Menschheit.“*¹²⁵

Das hier zitierte Beispiel dokumentiert die schonungslose und oft zynisch Sprache Blumenfelds. Seine hier geäußerte ins sarkastische tendierende Weltsicht bildet den Gegenpol zu seinen Fotografien, die - auf den ersten Blick - das Schöne visualisieren.

¹²¹ Vgl. Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 16

¹²² Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 95

¹²³ Blumenfeld, ebd., S. 94

¹²⁴ Blumenfeld, ebd., S. 125

Gleichzeitig jedoch beinhalten sie, bei näherer Betrachtung, auch immer Einsichten in die Schatten der Schönheit.

Für Blumenfeld, der von einer Karriere als Schauspieler oder Dichter geträumt hatte, war der erzwungene Eintritt in die Damenkonfektion ein unerwarteter Schicksalsschlag.¹²⁶ Auf der anderen Seite konnte er hier bei *Moses & Schlochauer* und später, in den 30er Jahren, bei einer kaufmännischen Tätigkeit in dem holländischen Warenhaus *Gebroeder Gerzons* umfangreiche Kenntnisse in Bezug auf Stoffe, Kleidung und Mode generell erwerben und perfektionieren. Dadurch verfügte er über einen Zugang zur Mode, der den meisten Modefotografen seiner Zeit nicht zu eigen war. Es ist bezeichnend für die spätere Tätigkeit Blumenfelds als Modefotograf, dass er Kollektionen selbst aussuchte und bis ins Detail zusammenstellte. Auch die Wahl seiner Modelle bestimmte er immer selbst, oft übernahm er sogar das Styling und das Schminken der Mannequins.

Während der Zeit seiner Lehre knüpft Blumenfeld über Else Lasker-Schüler Kontakte zu den Künstlern, die nach dem 1. Weltkrieg die Berliner dadaistische Bewegung verkörpern, wie Mynona, Piscator, Huelsenbeck und Herzfelde. Eine enge Freundschaft verband ihn vor allem mit George Grosz. Das Ende von Blumenfelds Ausbildung fiel mit dem Beginn des 1. Weltkrieges zusammen. Er wurde in die Armee eingezogen und als Sanitätswagenfahrer an die Front geschickt. Die traumatischen Kriegserlebnisse werden von Blumenfeld in seiner Autobiografie eingehend und bestürzend beschrieben: *„Der Gestank von hundert in einem Keller zusammengepferchten verblutenden Kadavern ist ein Naturereignis, besonders in den Sommermonaten. Wir lebten mit Gasmasken vor dem Gesicht. Schwerverwundete erstickten im Gestank. Selbst mit Masken war es den Ärzten unmöglich zu operieren. Die Doppelschlachten wüteten wild weiter. Wahnsinnskrieg musste geführt werden: Ultima ratio regium. Ad maiorem die gloriam.“*¹²⁷ Blumenfelds einziger Bruder Heinz fällt bei Verdun. Kurz vor dem Kriegsende versucht Blumenfeld zu desertieren, wird aber von seiner eigenen Mutter denunziert.

¹²⁵ Blumenfeld, ebd., S. 164

¹²⁶ Blumenfeld, ebd., S. 148f.

Wie für viele andere Künstler seiner Zeit war die Erfahrung des Krieges für Blumenfeld ein weiterer Anlass, an der Humanität der menschlichen Gesellschaft zu zweifeln. Die Künstler der Avantgarde sahen in der kulturellen Restriktion, wie Hanne Bergius ausführt, die Ursache für ein gesellschaftliches Aggressionspotential, das schließlich in kriegerischer Selbstzerstörung mündete: „*Das Unerträgliche lag für den Künstler darin, dass der Mensch selbst gesellschaftliche Bedingungen schuf, die den kulturellen Zusammenbruch bewirkten. Die Selbstzerstörung der Massengesellschaft war für die Künstler ein unbewältigter Schock.*”¹²⁸

Die Dadaisten, die Konstruktivisten und Suprematisten, die Künstler der Neuen Sachlichkeit und die Künstler des Bauhauses und etwas später die Surrealisten, sahen – jeder auf seine Weise – in der Kunst den Weg auf die Gestaltung einer besseren und kultivierteren Gesellschaft einzuwirken. „*Die moderne Kunst ist als eine Revolte gegen die Industriegesellschaft entstanden. Sie manifestiert die den Meisten noch verborgene Krise der Zivilisation, in der wir trotz riesiger Veränderungen immer noch leben*”¹²⁹, schreibt Georg Picht. Kunst sollte die Massen erreichen und auch im Alltag gestalterisch kulturell bildende Aufgaben übernehmen. Der Kunstbegriff begann sich allmählich zu erweitern. Es wuchs, wie Sibyl Moholy-Nagy ausführt, das Bedürfnis nach einem neuen visuellen Wertesystem.¹³⁰ Kunst und Leben sollten miteinander verknüpft werden. Die Dadaisten forderten: „*Die Kunst soll sich auf das ganze Leben erstrecken. Alles ist Musik. Alles ist Kunst.*”¹³¹

Nach dem Krieg heiratete Blumenfeld 1921 Lena Citroen, eine Cousine seines Freundes des Künstlers Paul Citroen und geht freiwillig ins Exil nach Holland. Dort hielt er zu den Ideen der künstlerischen Avantgarde mit Hilfe der Kunstzeitschriften *Variétés* (Brüssel), *Querschnitt* (Berlin), *Minotaure* (Paris) Verbindung. In dieser Zeit schrieb er Gedichte, die leider im Krieg verloren gingen, und schuf als Autodidakt zahlreiche dadaistisch, futuristisch inspirierte Collagen und Zeichnungen.

¹²⁷ Blumenfeld, ebd., S. 192f.

¹²⁸ Bergius, Hanne: Das Groteske als Realitätskritik: Georg Grosz. In Wagner, Monika (Hrsg.): *Moderne Kunst 2*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 401

¹²⁹ Picht, Georg: *Kunst und Mythos. Vorlesungen und Schriften*. Stuttgart 1987, S. 293

¹³⁰ Vgl.: Moholy-Nagy: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz/Berlin 1972, S.18

¹³¹ Giroud, Michel: *Dada Paris*, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Berlin 1977, S. 3/64

Von 1918-1935 war Blumenfeld bemüht, sich und seiner Familie¹³² eine Existenz in Amsterdam aufzubauen. Zwischen 1918 und 1920 arbeitete er mit Paul Citroen an einem gemeinsamen Projekt, dem Aufbau eines Handels für moderne Kunst bzw. der Einrichtung einer Dada-Zweigstelle in Amsterdam.

Blumenfeld und Citroen hielten in dieser Zeit engen Kontakt zur Berliner Dada-Szene, zu Mehring, Tzara, Grosz und Huelsenbeck, die den beiden Freunden den Titel *Directors of the Dada headquarters in Amsterdam*¹³³ verliehen. Blumenfeld bat Künstler wie Legér, Braque, Juan Gris, Gleizes, Metzinger, Severini und Carlo Carrà um ihre Generalvertretung für Holland: „Alle gaben uns Zeichnungen in Kommission, für die wir keine Kunden fanden. Es war viel zu früh.“¹³⁴ Das Projekt scheiterte, und Blumenfeld musste zunächst wieder eine Stelle in der Damenkonfektion annehmen. Kurze Zeit war er als Angestellter bei *Gebroeder Gerzons* beschäftigt. 1923 schließlich eröffnete er eine Lederwarenhandlung namens *Fox & Co* in Amsterdam. 1932 entdeckt er in seinem neuen Geschäft eine gebrauchsfertige Dunkelkammer. Er beginnt seine Kundinnen und seine Familie zu fotografieren und mit Negativen und Vergrößerungen in der Dunkelkammer zu experimentieren. Durch die Verbindung mit Paul Citroen, der von 1922-25 drei Jahre am Bauhaus in Weimar studiert hatte und besonders von Johannes Itten beeinflusst wurde¹³⁵, erhielt Blumenfeld Einblick in die Gestaltungstheorien des Bauhauses. Wie auch Yorick Blumenfeld bestätigte, war die neue Sicht auf die Fotografie, so wie sie von Moholy-Nagy vorausschauend dargelegt wurde,¹³⁶ für Blumenfeld sehr anregend für seine Konzentration auf dieses Medium in den frühen 30er Jahren. Im Besonderen war die Überzeugung Moholy-Nagys, der der Fotografie das Potential zuerkannte, traditionelle Sehgewohnheiten zu durchbrechen und zu erweitern bzw. ein neues produktives Sehen zu ermöglichen, für Blumenfeld richtungsweisend. In einem Interview mit Jacob Deschin bemerkte Blumenfeld 1947, dass eine auf Individualität und Eigenständigkeit bezogene visuelle Bildung in der amerikanischen Fotografie zu sehr vernachlässigt werden würde.¹³⁷

¹³² Im Zeitraum von 1922-32 bekommen die Blumenfelds drei Kinder: Lisette Blumenfeld-Georges geb. 1921, Heinz Blumenfeld geb. 1925 (er heiratete später die Fotografin und Assistentin Blumenfelds Kathleen) und Yorick Blumenfeld geb. 1932.

¹³³ Vgl. Teicher, Hendel: *Dada Collages in an Autobiographical Mode*. Geneva 1981. In: Edition Brusberg Berlin: Erwin Blumenfeld "coming home". *Collagen und Zeichnungen 1916-1930*. Berlin 1998, S. 5

¹³⁴ Blumenfeld: *Einbildungsroman*, a.a.O., S. 253

¹³⁵ Vgl. Forde, Gerard: *Paul Citroen Erwin Blumenfeld*. London 1993, o. S., Kap. Dada in Holland

¹³⁶ Mit Sicherheit kannte Blumenfeld die Veröffentlichung Moholy-Nagys in der *Internationalen Revue*, Amsterdam, 1. 1927, Nr.3, S. 114-117: die beispiellose fotografie. Vgl. hierzu auch Anm. 361

¹³⁷ Vgl.: Deschin, Jacob: *Blumenfeld Warn of the Error of Imitation*, in: *The New York Times*, 9. März, Sonntag, 1947, S. 18

2.1 Blumenfelds Arbeitsweise: Inszenierung und Dunkelkammer

Die Fotografie erwies sich für Blumenfeld als ideales Medium, seine Sicht der Welt darzustellen, Bilder zu schaffen, die Materie und Imagination auf eine Weise verbinden, wie sie bisher noch nicht gesehen wurde. Die Qualität seiner Fotografien liegt hier vor allem darin, dass die zugrunde liegenden Ideen nicht sofort vom Betrachter erkannt werden. Sie erschließen sich erst einer intensiven und reflektierten Betrachtung. In einem Interview mit Kraus/Downes 1944 erklärte Blumenfeld, dass die Fotografie ihm die Möglichkeit böte, den Geist der Zeit auszudrücken. Die Fotografie als das jüngste Medium der Kunst, betonte er, sei in seinen Augen zukunftsweisend: „*An art pregnant with miraculous possibilities.*”¹³⁸

So war es nicht der dokumentarische Aspekt, der Blumenfeld an der Fotografie interessierte, sondern die Möglichkeit neue künstlerische Ausdrucksformen zu entwickeln. Nicht der Einsatz des Schnappschusses, sondern eine reflektierte Konzeption, eine bis ins Detail durchdachte Komposition sowie eine perfekt inszenierte Ausleuchtung prägten sein Werk. Licht setzte er oft experimentell ein. Um besondere Effekte auf Portraitaufnahmen zu erreichen, benutzte er z. B. doppelte Reflektoren.¹³⁹

Im Studio setzte er Spiegel, Kaleidoskope, Schleier, kannelierte oder matte Glasscheiben ein, ließ die Mannequins vor Vergrößerungen von Abzügen eigener Fotografien, vor Gemälden alter Meister oder vor Kunstwerken der Moderne posieren. Auch verwandte er Methoden zur Verzerrung des Mannequins.

Neben den bildsprachlichen Möglichkeiten der Fotografie, wie dem Bildaufbau, der Wahl des Hintergrundes, der Beleuchtung etc., war es vor allem die Gestik und Mimik, manifestiert in der Pose des Mannequins, durch die Blumenfeld seine komplexen Bildaussagen produzierte.

F. C. Gundlach stellt die Pose als Körpersprache, als das wesentliche Verbindungselement zwischen Mode, Modefotografie und gesellschaftlichen Entwicklungen heraus: „*Modische Innovationen antworten auf Veränderungen in der Gesellschaft. Dies betrifft*

¹³⁸ Kraus, H. Felix/ Bruce Downes, a.a.O., S. 90

*nicht nur die Kleider, die Hüllen - die zweite Haut. Auch und gerade spiegeln sich diese Veränderungen in der Gestik, in der Mimik und den Posen der Models wieder. Diese mögen dem Betrachter bisweilen künstlich, wenn nicht skurril erscheinen. Tatsächlich aber ist die Pose als das wichtigste Element der Modefotografie im wahrsten Sinne Körpersprache. In ihr sind die Inszenierung der Individualität und das Kondensat eines spezifischen Lifestyle kodiert.*¹⁴⁰

Über die perfekt durchdachte Konzeption der Inszenierung hinaus war für Blumenfeld die Gestaltung des Negativs von großer Bedeutung. So wurde der Zufall von ihm nicht während der Aufnahme benutzt, aber in der Dunkelkammer gezielt experimentell eingesetzt. Die Entwicklung und die Bearbeitung der Negative sowie auch der Abzüge, z. B. durch Teilsolarisationen, Doppel- oder Mehrfachbelichtungen, Negativabzüge, Bleichungen, Kristallisationseffekte, Collagen und Fotomontagen etc., trugen einen großen Anteil an der Realisierung der endgültigen Fotografie und führten zu einer weiteren Manipulation ihres Authentizitätscharakters. Blumenfeld setzte bestimmte Effekte nicht willkürlich zur Aufwertung einer Fotografie ein, sondern zur Vollendung einer Idee, die er im Voraus konzipiert hatte. Bis zu sechzig Probeabzüge von einem einzigen Negativ waren zuweilen erforderlich, wie W. H. Allner schreibt, die Blumenfeld jeweils individuell behandelte, bis er mit dem Ergebnis zufrieden war und er den endgültigen Ausdruck für seine ursprüngliche Idee verwirklicht fand.¹⁴¹ Blumenfeld selbst beschrieb den Entstehungsprozess seiner Fotografien 1948: „*In starting a sitting, first I must have an idea of what I'm trying to do. Many times the first exposure I make is so far away from my goal; the second better; and so on throughout the whole until the the last negative - there is the picture! If it takes six exposures to reach this point, I make six exposures. If it takes twenty, twenty I make. But always I keep working up to the climax of what I visualized in the first place.*“¹⁴²

Vor seiner Emigration nach Amerika 1941 hatte Blumenfeld mit dem europäischen Negativformat 9x12cm gearbeitet. In Amerika benutzte er eine *Linhof* Studiokamera mit dem amerikanischen Format 8x10Inch, am Ende der 40er Jahre gehörte er zu den ersten, die mit der *Hasselblad* arbeiteten. Wie William Ewing bemerkte, wurde Blumenfeld die Umstellung auf das neue Format durch seine Arbeitsmethode erleichtert, einen größeren

¹³⁹ Vgl. Beaton, Cecil / Buckland, Gail: *The magic image*, London 1975, S. 159

¹⁴⁰ Gundlach, F.C.: Vorwort, in: *Katalog: Die Pose als Körpersprache*. Köln 2001, S. 5

¹⁴¹ Vgl. Allner, W. H.: *Erwin Blumenfeld*, in: *Graphis*, Zürich, Mai 1946, S. 320

¹⁴² Blumenfeld, Erwin: *Smuggled Art*, in: *Commercial Camera Magazine*, Dezember 1948, S. 7

Negativausschnitt zu wählen, um ihn später seinen Vorstellungen nach zu beschneiden. Mit dieser Methode konnte er auch eine größere Tiefenschärfe erzielen.¹⁴³

Von 1932-36 entwickelte Blumenfeld einen eigenen Stil in der Portrait- und Aktfotografie. Sein motivisches Interesse richtete sich aber auch auf mittelalterliche oder barocke Plastiken, oft Heiligendarstellungen, und auf Landschaftsausschnitte. Hier arbeitete er häufig auffällige graphische Strukturen und Texturen heraus. Blumenfeld stellte die Portrait-Fotografien seiner Kundinnen im Schaufenster seines Geschäft aus und erhielt schließlich zwei Ausstellungen in der Galerie *Kunstzaal van Lier* in Amsterdam. 1935 werden drei seiner ersten Fotografien in der französischen Zeitschrift *Photographie* veröffentlicht, weitere Ausstellungen folgen.¹⁴⁴

2.1.2 *La Baionette* und das Portrait der Schauspielerin Tara Twain

Eine der Fotografien Blumenfelds, die 1935 in *Photographie* veröffentlicht wurden, ist das Portrait der amerikanischen Schauspielerin Tara Twain, **Abb.13**. Mit Sicherheit maß Blumenfeld dem Portrait einen hohen Stellenwert bei, da er eine Variante dieser Fotografie für seine Visitenkarten verwendete.¹⁴⁵ Für das Portrait einer amerikanischen Schauspielerin ist die Art der Gestaltung der Fotografie und die Haltung des Modells ungewöhnlich. Schauspielerinnen wurden in dieser Zeit meistens mit einem strahlenden Lächeln in die Kamera hinein aufgenommen oder schauten blasiert auf den Betrachter hinab. Auf dieser Fotografie dagegen verschließt sich das Gesicht des Modells dem Betrachter und besitzt dennoch eine suggestive Anziehungskraft.

Hier ist bereits ersichtlich, was für die weitere Arbeit Blumenfelds prägend werden sollte. Er erfüllte nicht die Erwartungshaltungen, die an die Bildproduktion verschiedener Kategorien geknüpft waren, sondern schuf Unerwartetes und Abweichendes mittels einer sehr subtilen, fast unauffälligen Gestaltung.

¹⁴³ Vgl. Ewing, William: A fetish for beauty, a.a.O., S. 95

¹⁴⁴ 1935: Esher Surrey Art Galleries in Den Haag. 1935: Gruppenausstellung an der Nieuwe Kunstschool in Amsterdam zusammen mit Grosz, Umbo, Man Ray, Moholy-Nagy, Arp, Delaunay, Léger, Mondrian, Schwitters u.a. organisiert von Paul Citroen. 1936: Galerie Billiet in Paris

¹⁴⁵ Blumenfeld schrieb über diese Fotografie: „*Mein erstes Schlachtopfer, Tara Twain aus Hollywood, wurde meine erste Publikation, mon premier pas: Arts et Métiers graphiques Paris 1935.*“ In: Einbildungsroman, a.a.O., S. 263f.

Dabei setzte er häufig ikonographische Vorbilder in einen aktuellen Kontext. Für das Portrait von Tara Twain hat Blumenfeld augenscheinlich die Abbildung einer mittelalterlichen weiblichen Steinskulptur, die er schon als ein Gestaltungselement in seine Collage *La Baionette*, **Abb.14**, eingefügt hatte, als Vorbild verarbeitet.

Auf dieser Collage, entstanden zwischen 1921 und 1925, veranschaulichte Blumenfeld hintergründig und spielerisch seine Sicht auf das Bild der neuen Frau. Dieses Thema war in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg von großer Bedeutung. Die 20er Jahre stehen für einen radikalen Entwicklungsschub in Bezug auf die Rolle der Frau. Zunehmende Erwerbstätigkeit, erweiterte Zugänge zur Berufsausbildung, das Frauenwahlrecht und die gesetzliche Gleichstellung schufen die Voraussetzungen für partielle Befreiungsschritte aus festgesetzten geschlechtsspezifischen Mustern.¹⁴⁶

Besonders in der Mode zeigte sich dieser Typus der `neuen Frau´ durch Bubikopf, kniekurzen Rock und die Abschaffung des Korsetts.

Im Mittelpunkt der Collage *La Baionette* steht eine figürliche Dreierkonstellation. Die Basis der Collage bildet die Seite eines französischen Magazins mit der Modezeichnung eines weiblichen Modells von 1916. Links neben die Modezeichnung, in der sich schon tendenziell die modischen Entwicklungen der 20er Jahre durch Versachlichung der Bekleidung ankündigten, setzte Blumenfeld die bedeutend kleinere Fotografie eines Soldaten. Rechts neben dem Soldaten platzierte Blumenfeld eine weitere Figur, die den Soldaten um einen halben Kopf überragt und die nicht eindeutig identifizierbar ist. Es ist nicht ersichtlich, ob es sich um die Vorder- oder die Rückansicht einer weiblichen oder einer männlichen Gestalt handelt. Diese androgyne Figur überschneidet einen großen Teil der weiblichen Figur. Dem Betrachter vermittelt sich durch die Überschneidungen der Eindruck einer Metamorphose. Es scheint, als würde sich der Soldat umdrehen, seine Form verändern und zu einer Symbiose mit dem weiblichen Modell verschmelzen.

Mit dieser Synthese von einer modernen weiblichen, einer männlichen und einer androgynen Gestalt verweist die Collage Blumenfelds auf eine Entwicklung, die im

¹⁴⁶ Vgl. Sykora, Katharina: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Sykora, K./ Dorgerloh, Anette/ Noell-Rumpeltes, Doris/Raev, Ada (Hrsg.): Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 15

ersten Weltkrieg ihren Anfang nahm und in den 20er Jahren heftig diskutiert wurde, der Einbruch der Frauen in männliche Domänen, der tief verwurzelte Ängste vor dem Verlust der traditionellen Mutterrolle der Frau auslöste, wie aus einem Artikel einer katholischen Zeitschrift von 1929 ersichtlich wird:

*„Aber nirgends ist sie mehr zu finden. Man sieht zwar einige ‚Herrenschnitte‘, man entdeckt Siegerinnen in olympischen Spielen, man hört Weibchen girren nach Befriedigung ihrer Lust, aber nirgends findet man eine Mutter.“*¹⁴⁷ Auf der anderen Seite wurde diese ins mystische verzerrte Entwicklung einer die männliche Gesellschaft übertreffenden Weiblichkeit, die sich aber in erster Linie auf der Erscheinungsebene der Bildmedien vollzog¹⁴⁸, als sehr bedrohlich gesehen.

Parallel entstand der Wunsch nach einer Differenzierung und Vermischung der Geschlechterrollen. Um 1920 hatte sich Marcel Duchamp von Man Ray als Frau fotografieren lassen und eine zweite Identität als *Rose Sélavy* angenommen. Der entspannte Umgang Duchamps mit der Geschlechterfrage war allerdings eine Seltenheit. In einem Aufsatz von 1927 sah C. G. Jung in dem Rollentausch der Geschlechter eine Art Wettlauf: *„Auf dieses Gebiet muss der Mann sich wagen, wenn er der Frau hinterherkommen will. Wie sie durch die Umstände gedrängt wurde, ein Stück Männlichkeit zu erwerben und damit zu verhindern, in einer antiquierten, rein instinktmäßigen Weiblichkeit steckenzubleiben, fremd und verloren in der Welt des Mannes, als ein geistiges Baby, so wird sich der Mann gezwungen sehen, ein Stück Weiblichkeit zu entwickeln, das heißt psychologisch und erotisch sehend zu werden, um nicht hoffnungslos und knabenhaft bewundernd der vorausgehenden Frau nachlaufen zu müssen, auf die Gefahr hin, von ihr in die Tasche gesteckt zu werden.“*¹⁴⁹

Noch nie zuvor war die Frau auf einer breiten gesellschaftlichen Ebene als so dominant, beängstigend und auch körperlich-sinnlich bedrohlich erschienen wie in der Nachkriegszeit des 1. Weltkrieges. Viele Künstler dieser Epoche, besonders die Künstler der Neuen Sachlichkeit, haben diese Ängste in Bezug auf die Frau visualisiert.¹⁵⁰ Aufschlussreich wird dieser Umstand auf der Lithographie von Karl Hubbuch *Der Untertan*, **Abb.15**, veranschaulicht. Mondrian verkündete 1920: *„Das*

¹⁴⁷ Zit. n. Frevert, Ute: „Wo du hingehst...“ – Aufbrüche im Verhältnis der Geschlechter, in: Nitsche, August, u.a. (Hrsg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch der Moderne Bd.2. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 112

¹⁴⁸ Vgl.: Sykora, Katharina: Die neue Frau, a.a.O., S. 11

¹⁴⁹ Jung, C. G.: Die Frau in Europa, in: Jung, C. G.: Gesammelte Werke. Band 10. Hrsg. von Jung-Meker, Lilly / Ruf, Elisabeth. Oeten u. Freiburg im Breisgau 1974. S. 148

¹⁵⁰ Vgl. hierzu Zenns, Kirsten: Das Frauenbild bei Jeanne Mammen, 1. Staatsexamensarbeit 1994, S. 34ff.

Weibliche und das Materielle beherrschen Leben und Gesellschaft und hemmen den geistigen Ausdruck, der eine Funktion des Männlichen ist. Ein futuristisches Manifest, das die Ablehnung der Frau (des Weiblichen) proklamiert, ist vollkommen gerechtfertigt."¹⁵¹

Blumenfelds Sicht auf die Frau ist in dieser Beziehung differenzierter und positiver. Ihn interessierten, wie sein Sohn Yorick Blumenfeld schreibt¹⁵², sowohl die Mann-Frau-Dichotomie als auch der Hermaphroditismus. 1924 malte er ein Portrait seiner Frau Lena halb als Mann halb als Frau, **Abb.16**. Ein Vergleich dieses Portraits mit einer Fotografie Lena und Erwin Blumenfelds von 1921, **Abb.17**, zeigt, dass die Gesichtszüge des Portraits auch eine große Ähnlichkeit mit Blumenfeld selbst aufweisen, besonders in Bezug auf die Augenpartie. Diese Augen besitzen einen starken Ausdruck, der Rest des Kopfes und des Körpers ist äußerst fragil. Die weibliche Seite ist dominanter im Ausdruck als die männliche, sie kommt dem Betrachter entgegen, dessen Blick zuerst von dem linken, kräftiger gezeichneten Auge angezogen wird, das sowohl als weiblich als auch als männlich gedeutet werden kann.

Die Zeichnung ist sehr filigran und instabil. Sie scheint sich zu bewegen bzw. zu entwickeln. Sie könnte sich auch gleich einem Traumbild im nächsten Moment wieder auflösen, ein Eindruck, der durch den tastend und intuitiv gesetzten Strich hervorgerufen wird. Diese Art der Linienführung steht der *écriture automatique* nahe, wie sie in dieser Zeit von den Surrealisten praktiziert wurde. Es geht in dieser Zeichnung Blumenfelds eher um den Ausdruck einer Idee, als um die Wiedergabe eines naturalistischen Portraits.

Die Leichtigkeit, die in dem Gemälde durch die Linienführung hergestellt wird, beherrscht ebenso die Collage *La Baionette*. Hier gewinnt sie durch die spiralförmig angeordneten Bildelemente Bewegung und einen spielerischen Akzent, der noch betont wird durch die wolkige transparente Aquarellzeichnung, die den Vogel mit dem weiblichen Akt auf der rechten Bildseite verbindet.

Das weibliche Modell auf der Modezeichnung hat nichts Beängstigendes an sich, auch wenn es in der Kleidung und seiner Erscheinung einige vermännlichte Züge aufweist. Durch den Brief, den die Frau in der Hand hält und der eine senkrechte Verbindungslinie zwischen ihrem Kopf und dem des Soldaten imaginiert, werden der

¹⁵¹ Mondrian, Piet: *Le Néo-Plasticisme*, 1920. Zit. n.: James, Martin S.: *Piet Mondrian Theorie der Geschlechterrollen*, in: Deicher, Susanne (Hrsg.): *Die weibliche und die männliche Linie*. Berlin 1993, S.201

¹⁵² Blumenfeld, Yorick: *Erwin Blumenfeld. Erotische Fotografien*. Leipzig 2000, S. 9

Mann und die Frau positiv aufeinander bezogen. Die Frau nimmt aber den bedeutend größeren Raum ein. Dieser Aspekt wird noch verstärkt durch die vier Abbildungen, die verschiedene Facetten von Weiblichkeit zeigen und in jeweils einer Ecke der Blattes platziert worden sind.

Blumenfeld sieht hier in der Frau ein Potential, um starre Verhaltensmuster aufzubrechen und divergierende Aspekte miteinander zu vereinbaren. Er zeigt die Frau als Fortschreitende, symbolisiert durch die spiralförmige Anordnung der Figuren in der Mitte des Blattes. Diese figürliche Dreierkonstellation befindet sich darüber hinaus in einer ovalen Form, wodurch der Aspekt der Entwicklung noch gesteigert wird.

Während auf der Collage *La Baionette* verschiedene weibliche Facetten durch jeweils eigene Abbildungen veranschaulicht werden - wie z. B. die Abbildung der Statue einer Heiligen in der linken oberen Ecke, der eine weibliche Aktzeichnung in der rechten oberen Ecke gegenübersteht -, verschmelzen differenzierte und auch kontroverse Aspekte von Weiblichkeit in der Fotografie der Schauspielerin *Tara Twain* von 1935 in einem Portrait. Der Fakt, dass es sich bei dem Modell um eine Schauspielerin handelte, wird Blumenfeld zu dieser subtil gestalteten Synthese von widersprüchlichen Verfassungen wie Härte, Demut und Sinnlichkeit angeregt haben.

Der erste flüchtige Eindruck des Betrachters, der sich beim Anblick dieses Portraits einstellt, der Eindruck von Unschuld und Keuschheit, weicht bei einer eingehenden Betrachtung dem eindringlichen, aber verschlossenen und fast ein wenig bedrohlich wirkenden Ausdruck der Augenpartie und einer bewussten Sinnlichkeit der Lippen.

Die leicht nach unten geneigte Kopfhaltung und die halb durch die Augenlider verdeckten Augen lassen eine große Ähnlichkeit zwischen der Abbildung der Statue aus der linken oberen Ecke der Collage *La Baionette* und der Fotografie der Schauspielerin im Ausdruck entstehen. Die sehr differenzierten Grauschattierungen der Fotografien vermitteln darüber hinaus den Eindruck einer versteinerten Skulptur. Der Fall und die Drapierung der Haare des Modells weisen Parallelen zu dem Tuch auf, das den Kopf der Skulptur bedeckt. Die Ausleuchtung des Modells durch Lichtquellen aus unterschiedlichen Richtungen lassen den Eindruck entstehen, dass von dem Inneren des Modells ein Leuchten ausgeht, das die Portraitierte mit einer entrückten und geheimnisvollen Aura versieht. Gebrochen wird der Eindruck eines versteinerten Heiligenbildes durch die stark geschminkten und optisch hervorgehobenen Lippen, die dem Gesicht einen Ausdruck von Sinnlichkeit verleihen. Einen weiteren Bruch stellen die diabolisch leicht nach oben zu den Schläfen nachgezogenen Augenbrauen dar, die über

den fast nicht sichtbaren natürlichen Augenbrauen erkennbar sind. Durch sie entsteht eine gewisse Härte im Gesichtsausdruck des Modells, der nicht auf den ersten Blick wahrgenommen wird.

Diese Fotografie zeigt exemplarisch ein Kriterium des Werkes Erwin Blumenfelds, das auch oft seinen späteren Modefotografien inhärent ist. Die formale und inhaltliche Essenz der Fotografien erschließt sich dem Betrachter erst allmählich und steht oft im Widerspruch zu dem ersten Anschein. Selbst dem Artdirector der amerikanischen *Vogue*, Alexander Liberman, war dieser Fakt bewusst: „*Blumenfeld (...) brought with him some of the terror of Eastern Europe. There is a certain undercurrent to his pictures, a not-so-innocent quality.*“¹⁵³ Es ist sehr aufschlussreich, dass Liberman Blumenfeld, obwohl er befürchten musste, dieser könnte für *Vogue* nicht adäquate Themen in seinen Fotografien verbreiten, Blumenfeld dennoch lange Zeit, von einigen Ausnahmen abgesehen, völlig freie Hand bei der Gestaltung seiner Modefotografien ließ.

Freiheit bei der Gestaltung und Mitspracherechte bei der Veröffentlichung waren für Blumenfeld als auch die anderen Fotografinnen und Fotografen dieser Zeit noch relativ selbstverständlich, wie mir von den beiden Fotografinnen und ehemaligen Assistentinnen Blumenfelds Marina Schinz und Kathleen Blumenfeld sowie von der damaligen *Vogue*-Fotografin Frances McLaughlin bestätigt wurde.¹⁵⁴

2.2 Blumenfeld und die Modefotografie seiner Zeit

In dem gleichen Jahr, in dem das Portrait von Tara Twain entstand, fotografierte Blumenfeld auch die Zahnärztin und Tochter des Künstlers Georges Rouault, Geneviève Rouault. Sie ermöglichte ihm eine Ausstellung in ihrer Praxis in Paris. 1936 verlässt Blumenfeld im Alter von 38 Jahren, nach dem Bankrott seines Lederwarengeschäfts, Holland, mit dem Ziel, sich in Paris als Berufsfotograf

¹⁵³ Liberman, Alexander. Zit. n. Fraser, Kenneth: *ON THE EDGE: Photographs from 100 Years of Vogue*. New York 1992, S. 54

¹⁵⁴ Mittlerweile müssen sich die Fotografen, infolge der zunehmenden Spezialisierung, an die Vorgaben der Kleidung, der Locations und der Motive halten und manche von ihnen bekommen, wie Enno Kaufhold berichtet, „*noch nicht einmal mehr die entwickelten Filme zu sehen, noch treffen sie daraus eine Bildauswahl.*“ Kaufhold, Enno: *Modefotografie und Modezeitschriften*, in: Buberl, Brigitte (Hrsg.): *Mode Foto Mode*. Heidelberg 1992, S. 9

niederzulassen. Durch Geneviève Rouault erhält Blumenfeld Kontakte zu bekannten Pariser Künstlern, u.a. fotografiert er Georges Rouault und Henri Matisse und stellt 1936 seine Portraits in der Galerie Billiet aus. 1937 wurden Blumenfelds Portrait- und Aktfotografien in der Kunstzeitschrift *Verve* veröffentlicht¹⁵⁵. Finanziell gesehen aber lohnte sich die Portraitfotografie nicht. In seiner Autobiografie schreibt Blumenfeld: „*Ich stellte mir vor, mit meinem Hang zur Alchemie, schwarzweißen Magie, Zyankali und metaphysischem Nonsense, verbunden mit den bei M & S und Gebroeder Gerzon erworbenen Fachkenntnissen, die Ville de Lumière als Modephotograph erobern zu können.*“¹⁵⁶

In dieser Zeit hatte sich die Modefotografie bereits etabliert und die bis dahin üblichen Modezeichnungen teilweise ersetzt. Der Vorteil der Modefotografie, gegenüber der damals obligaten Modezeichnung, wurde seit dem Anfang unseres Jahrhunderts in der exakten und naturgetreuen Abbildung der Kleidung gesehen. Die Differenz zwischen einer Realisierung der Imagination des Zeichners und der des Fotografen, die sich in den fertigen Produkten widerspiegelt, hat Valerie Lloyd hervorgehoben: „*The earlier graphic covers usually had more to do with the artist's imagination than with any current fashion. Photography was to change all that. Although it could record fantastic assemblages constructed by the photographer in his studio, the documentary nature of photography, inherent in its mechanical process, set a limit to the credibility of such ventures. The differences were clear: from now on women photographed for the covers were particular women and the clothes they wore specific garments created by designers who could be credited.*“¹⁵⁷

Seit den 20er Jahren haben Künstler wie Baron de Meyer (1868-1946), Edward Steichen (1879-1973) und Man Ray (1890-1976) der Modefotografie eine neue Richtung gewiesen. In den Fotografien de Meyers herrschte ein vom Pictorialismus beeinflusster malerischer Stil vor. Großen Einfluss übten seine neuen Methoden des Einsatzes von Licht aus, im Besonderen auch auf das Kino Hollywoods. Seine Modelle waren Damen der elitären Gesellschaft, die er in verschwenderischen Dekorationen, lichtdurchfluteten Räumen und durch den Einsatz schmeichelhafter Unschärfen porträtierte.

¹⁵⁵ Fotografien von Blumenfeld in *Verve*, Paris Winter 1937 und Frühjahr 1938. 1938 und 1939 in der einmal jährlich erscheinenden Zeitschrift *Photographie*

¹⁵⁶ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 269

Die Modefotografie de Meyers, **Abb.18**, veröffentlicht in der amerikanischen *Vogue* 1921, demonstriert exemplarisch einen Ausdruck der Verführungskunst, die nun bewusst in der Fotografie von Kleidung und Modell eingesetzt wurde. Unter diesem Aspekt wird de Meyer, wie Reinhold Mißelbeck feststellt, als erster Modefotograf gesehen:

*„Sein Stil führte erstmals Kleidung nicht unter Hervorhebung ihrer sachlichen Qualitäten vor, sondern gab, vermittelt über emotionale Anreize, den Anstoß zum Identifikationswunsch.“*¹⁵⁸

Edward Steichen setzte den opulenten Bildschöpfungen de Meyers eine klare und sachliche Bildsprache entgegen. Seine Fotografie eines Modells von *Suzanne Talbot*, **Abb.19**, vier Jahre nach der Fotografie von de Meyer in der amerikanischen *Vogue* veröffentlicht, zeigt die Frau aus einer sehr präzisen Sicht. Nach Steichens eigenen Worten, stand für ihn die sachliche Präsentation des modischen Kleidungsstückes im Vordergrund: *„Mein erster Beitrag zur Modefotografie bestand darin, möglichst realistische Aufnahmen zu machen. Wenn eine Frau ein Modebild betrachtete, so sollte sie sich - das war meine Auffassung – eine genaue Vorstellung davon machen können, wie das Kleid angefertigt war und wie es wirkte.“*¹⁵⁹

Gegenüber der Frauendarstellung de Meyers, der die Frau sehr verklärt und vom Betrachter entrückt verbildlichte, benutzte Steichen das Medium der Fotografie für eine detailgetreue und die Plastizität des Körpers gegenüber der Verschwommenheit des Hintergrundes hervorhebende Darstellung. Er erreicht dadurch eine Betonung der körperlichen Präsenz der Frau und ihrer Bekleidung - die Frau scheint sogar den vorgegebenen Raum der Fotografie zu überschreiten. Dagegen lockt die Frau auf der Fotografie de Meyers den Betrachter in die Fotografie hinein. Beide Fotografien sind durch die Hervorhebung des Stofflichen, wenn auch auf divergierende Weise, an ein taktilen Begehren gerichtet. Gleichzeitig entziehen sie sich diesem auch wieder, bei de Meyer durch die Vorstellung des Verschwindens, bei Steichen durch die abweisende Pose.

Neben den Damen der besseren Gesellschaft posierten in den 20er Jahren vor allem Schauspielerinnen für Modefotografien. Erst allmählich setzte sich das professionelle

¹⁵⁷ Lloyd, Valerie: *The Art of Vogue Photographic Covers. Fifty Years of Fashion and Design*. New York 1986, S. 6

¹⁵⁸ Mißelbeck, Reinhold: *Glamour&Fashion*. Ausstellungsbroschüre, Sammlung Gruber, Köln 1983, S. 6

¹⁵⁹ Steichen, Edward: *Ein Leben für die Fotografie*, Wien/Düsseldorf 1965, o.S., Kap. 7

Mannequin durch, das aber ebenfalls schauspielerische und verwandlungsfähige Qualitäten aufweisen musste.

Man Ray schuf Anfang der 20er Jahre seine ersten Modeaufnahmen für Paul Poiret, in dessen letzten Jahren als wegweisender Modeschöpfer. In seiner Autobiografie schreibt Man Ray, Poiret wollte „*originelle Bilder von seinen Mannequins und seinen Kleidern bekommen, etwas anderes als das, was die normalen Modephotographen abliefern*.“¹⁶⁰ Poiret bevorzugte der Schwarzweiß-Fotografie gegenüber die farbigen Zeichnungen von Paul Iribe und Georges Lepape¹⁶¹, die seine phantastischen und avantgardistischen Entwürfe in einer szenischen Synthese aus Fiktion und Lebendigkeit präsentierten. Er begehrte neue Visionen, die sich nicht, wie Man Ray feststellte, auf *das übliche Kleidervorführen* bezogen, sondern auf „*Porträtarbeit, darum, dass die Bilder Individualität bekamen*“¹⁶². Auf diese Weise konnte Man Ray seine eigene Intention, eine Verbindung von Kunst und Mode durch das Medium der Fotografie¹⁶³, verwirklichen. In einer seiner ersten Modefotografien von einem *Poiret*-Modell, noch sehr improvisiert in dem Haus von Poiret fotografiert, lässt Man Ray das Mannequin in einem Rock aus Straußenfedern vor der Vogelplastik *Maiastra* (ca. 1922) von Brancusi vor einem großen Spiegel posieren, **Abb. 20**. Die Spiegelung der Plastik gibt der Bildkomposition eine in die Tiefe gehende Räumlichkeit und vermittelt durch die ins Bild führende diagonale Reihung - Spiegelung des Plastik, Plastik und Mannequin - den Eindruck einer zeitlichen Abfolge. Es entsteht der Eindruck einer Metamorphose der Vogelplastik zur Frau, die durch Frisur, Kleidung und Körperhaltung, die Plastik imitiert. Darüber hinaus erreichte Man Ray mit der fotografischen Herausarbeitung der Stofflichkeit mittels Einsatz von Lichtreflexen besondere Korrespondenzen zwischen Plastik und Mannequin.

Die Verbindung zwischen Frau und Vogel ist ein wesentliches Motiv für die Ikonographie der Modefotografie bis heute, wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch detaillierter dargelegt wird.

Man Rays Modefotografien der 30er Jahre, die in *Harper's Bazaar* veröffentlicht wurden, zeigen Mannequins, die wie Skulpturen in einer, nach Willis Hartshorn, *geheimnisvollen Atmosphäre träumerischer Vieldeutigkeit*¹⁶⁴ verharren.¹⁶⁵ Diese, mit

¹⁶⁰ Man Ray: Selbstporträt / Eine illustrierte Autobiographie. 1963 by Man Ray. München 1983, S. 117

¹⁶¹ Vgl. Garnier, Guillaume: Fotografie und Mode. In: Katalog: Anziehungskräfte, a.a.O., S. 158

¹⁶² Man Ray: Selbstporträt, a.a.O., S. 117

¹⁶³ Ebd.: S. 120

¹⁶⁴ Hartshorn, Willis: Einführung in: Esten, John (Hrsg.): Man Ray in Harper's Bazaar 1934-1942. München 1989, S. 15

dem Ausdrucksrepertoire des Surrealismus wechselseitig verknüpfte Darstellungsweise Man Rays förderte die Synthese der Modefotografie mit dem Surrealismus, eine bis in die heutige Mode- und Werbefotografie als kreatives Potential wirkende zentrale Konstellation.

Blumenfeld, der durch seine Verbundenheit zu dem Dada-Kreis in Berlin wertvolle gestalterische Anregungen erhalten hatte - die auch seine gestalterischen Lösungen, die er später für seine Fotografien fand, maßgeblich mitgeprägt haben¹⁶⁶ -, sah in Man Ray in vielerlei Hinsicht ein Vorbild. Blumenfelds Tochter Lisette Blumenfeld-Georges hat mir Blumenfelds Affinität für Man Ray bestätigt, und in seinen Erinnerungen notierte Blumenfeld: „*Was ich wirklich wollte: Photograph an sich sein, l'art pour l'art, eine neue Welt, die der amerikanische Jude Man Ray siegreich entdeckt hatte.*“¹⁶⁷

2.3 Exkurs: Blumenfeld: *Akt unter nasser Seide* (1936/37) / Man Ray: *Torso in a cellophan dress* (1930)

Viele der Fotografien Blumenfelds beziehen sich auf Werke Man Rays. Beiden Fotografen war ein umfassendes Interesse am Experimentieren zu Eigen. Bildsujets wie die Verbindung zwischen realer Frau und Gliedmaßen einer Puppe oder durch einen dünnen Stoff verhüllte Köpfe, der Frauenkörper als Torso etc. sowie der Einsatz experimenteller gestalterischer Mittel, beispielsweise der Solarisation oder der Mehrfachbelichtung, wurden von Man Ray etwas früher als von Blumenfeld verwendet. Diese Motive und Gestaltungsmittel gehörten aber auch in den Kanon weiterer Künstler und Fotografen dieser Zeit.

Das Motiv eines in nasse Seide gehüllten Fraukörpers aus Blumenfelds berühmter Serie *Akt unter nasser Seide* 1936/37, **Abb.22**, die ihm zum künstlerischen Durchbruch verhalf, war augenscheinlich inspiriert durch die Fotografie Man Rays *Torso in a cellophane dress* von 1930, die wiederum durch eine Kreation Elsa Schiaparellis angeregt worden war, **Abb.23**. Blumenfeld sah in den Arbeiten Man Rays sowie weiterer Künstler ein Potential, das ihn zu einer Auseinandersetzung mit den inhaltlichen und formalen Tendenzen seiner Zeit und zur Entwicklung einer eigenen

¹⁶⁵ Vgl. zu den Modefotografien Man Rays auch Kap.3.6

¹⁶⁶ Vgl. Schirnböck, Thomas: Erwin Blumenfeld. Ausstellungskatalog, Essen 1989, S. 1

Bildsprache anregte. So setzt sich Blumenfelds Version eines durch einen halbtransparenten Stoff umhüllten Körpers sowohl formal als auch inhaltlich von der Fotografie Man Rays ab.

Während Man Ray in seiner Fotografie die sinnlich-erotische Komponente des gleichzeitig ver- und enthüllten Körpers zeigt, betont durch die materielle Hervorhebung des Stoffglanzes, versinnbildlicht Blumenfeld in seinem Akt, verhüllt in einen eher schimmernden als glänzenden Stoff, eine Antithese. Während das glänzende, transparente Cellophan auf der Fotografie Man Rays die Körperlichkeit des Modells provokativ sinnlich hervorhebt, scheint die Körperhaut des Blumenfeld-Modells unter der nassen Seide, die sich in feine Falten legt, vom Verfall bedroht. Dennoch wird der Körper der Frau gleichzeitig von einer starken Energie durchzogen.

Dieser kurze Bildvergleich antizipiert Blumenfelds Desinteresse an der unreflektierten Übernahme einer rein formalen surrealistischen Bildsprache. Er war, wie H. Felix Kraus und Bruce Downs anlässlich eines Interviews mit Blumenfeld für *Popular Photographie* 1944 feststellten, „*interested in the spiritual qualities that underlie life.*“¹⁶⁸

So wirkte die Untersuchung der Beziehung zwischen Stoff und Körper, die auf Blumenfeld eine besondere Faszination ausübte und die gleichzeitig auf einen besonderen Einfluss der Werke aus der Werkstatt der Cranachs zurückzuführen ist, in hohem Maße auch auf die Bildgestaltungen seiner Modefotografien ein.¹⁶⁹ Die Herausarbeitung der stofflichen Struktur wurde von Blumenfeld, wie in späteren Einzelbildanalysen weiterführend dargelegt wird, als ein wesentliches Gestaltungselement eingesetzt.

¹⁶⁷ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 271

¹⁶⁸ Kraus, H. Felix/Downes: *Blumenfeld at work*, in: *Popular Photographie*. New York, Okt. 1944, S. 90

¹⁶⁹ Zu der ikonographischen Bezugnahme auf die Werke der Cranachs, vgl: Blumenfeld. Einbildungsroman, S. 126 sowie in der vorliegenden Untersuchung Kap. 4.4.1 und Kap. 7

2.4 Blumenfeld: Paris/New York 1936-1969

Als Blumenfeld 1936 in Paris ankam, bekam er zunächst Aufträge für Werbefotografien, aber bereits im Februar 1937 gestaltete er sein erstes Titelfoto für *Votre Beauté*. 1938 schloss er mit Hilfe der Protektion von Cecil Beaton einen Vertrag mit der französischen *Vogue* ab. Im Oktober wurden dort die ersten Blumenfeld-Fotografien, u.a. das *Vogue-Portfolio*, an exponierter Stelle veröffentlicht. Auch im Februar, März und Mai 1939 fiel ihm die Gestaltung des *Portfolios* zu. In der Mai-Ausgabe wurde eine Version seiner Fotografie *Lisa auf dem Eiffelturm* veröffentlicht. Eine Fotografie, die heute zu den Ikonen unter den Modefotografien zählt.

Gleichzeitig mit dem Eintritt in die Welt der Werbe- und Modefotografie wurde Blumenfeld mit den Interventionen des Art Directors konfrontiert: „*Dass meine Ideen, meine Arbeit, meine Photos von fremden Händen, denen eines Art Directors, manipuliert, kastriert, degeneriert, druckreif gemacht werden sollten, schien mir unfassbar.*“¹⁷⁰ Seine Schwierigkeiten im Umgang mit den Art Directors waren zweifellos ein Anlass für *Vogue* im Mai 1939, Blumenfelds Vertrag, trotz der hohen und innovativen Qualität seiner Fotografien, nicht zu verlängern. Wie Cecil Beaton schrieb, war Blumenfeld „*never an easy character, he held to many unpopular opinions, his directness and honesty manifested themselves too blatantly, and he made enemies.*“¹⁷¹

Im Juni 1939 fährt Blumenfeld daraufhin nach New York und erhält einen hoch dotierten¹⁷² Vertrag mit *Harper's Bazaar*, der ihn beauftragt, regelmäßig Fotografien der Pariser Mode nach New York zu liefern. Im September werden die ersten Blumenfeld-Fotografien in *Harper's Bazaar* publiziert.

Kurz vor Kriegsausbruch kehrte Blumenfeld nach Paris zurück. In diesem Moment, in dem seine berufliche Karriere begann, steil anzusteigen, und ihm weltweite Anerkennung und Perspektiven in Aussicht standen, wurden er, als deutscher Jude, und seine Familie in verschiedenen französischen Konzentrationslagern interniert.¹⁷³ Die unvorstellbaren unmenschlichen Konditionen dieser Lager und dieser Zeit beschreibt Blumenfeld ausführlich, zynisch und sarkastisch in seiner Autobiografie. Aufgrund

¹⁷⁰ Blumenfeld, Erwin: Einbildungsroman, a.a.O., S. 278/79

¹⁷¹ Beaton, Cecil / Buckland Gail, a.a.O., S. 159

¹⁷² Aus einem Telegramm, das Carmel Snow Blumenfeld nach dessen Ankunft in New York im September 1941 schickte, geht hervor, das er 250 Dollar für jeweils eine Fotografie erhielt. Einbildungsroman, a.a.O., S. 382

¹⁷³ Montbard-Marmagne, Vernet d'Áriège und Catus

seines Vertrages mit *Harper's Bazaar* gelingt es Blumenfeld ein Visum zu erhalten und unter großen Schwierigkeiten 1941 zusammen mit seiner Familie nach New York zu emigrieren.¹⁷⁴ *Harper's Bazaar* nimmt ihn sofort unter Vertrag.

Neben einer sehr selbstironischen Fotografie Blumenfelds, die ihn in schwere Ketten gehüllt, vor einem Grabstein stehend zeigt¹⁷⁵, begüßte *Harper's Bazaar* Blumenfeld in der Oktober-Ausgabe: „*Erwin Blumenfeld, who brings to photography the infinite absorption and love of craft that mark the ageless artist, was interned in the small village where he lived. From then on, our contact with him was tragically hit or miss, until suddenly, to our relief and joy, he appeared in New York – behind him and his family, months of French concentration camps, the last one in the Moroccan desert. He is living now in MacDougall Alley, with his wife and three children; speaks English diffidently, but insists that in any case he is only at home in the language of lens.*“¹⁷⁶

Zum dritten Mal in seinem Leben war Blumenfeld in der Situation, sich in eine ihm neue und fremde Kultur einfinden zu müssen, wiederholt war er, der in seiner Heimatsprache ein Perfektionist war, mit einer neuen Sprache konfrontiert. Auch wenn er in den nächsten Jahren zu einem der bekanntesten und höchst bezahlten Modedefotografen aufstieg, blieb er mit seinen eigenen Worten *unamerican forever*¹⁷⁷.

Trotzdem gehörte Blumenfeld in den folgenden zwei Dekaden, gemeinsam mit Cecil Beaton, Horst P. Horst, Louise Dahl Wolfe, Irving Penn und Richard Avedon, zu den weltweit bekanntesten, kommerziellen Fotografen.

Bis 1943 teilt er sich ein Studio mit dem Fotografen Martin Munkacsi, bis er schließlich 1943 sein eigenes Studio am Central Park South bezieht, das nach seinem Tod 1969 bis heute von Marina Schinz verwaltet wird.

In dieser Zeit überwirft er sich mit *Harper's Bazaar*, erhält aber, wiederholt durch die Einflussnahme Cecil Beatons, einen Vertrag als freelance photographer bei *Vogue*. Von 1944 bis 1955 publiziert *Vogue* achtundfünfzig Blumenfeld-Cover sowie jährlich

¹⁷⁴ Blumenfeld, Einbildungsroman, a.a.O., S. 380: „*Völlig unerwartet dampften wir am 2. August 1941 als Zwischendeckpassagiere auf dem portugiesischen Luxusdampfer S.S. Nyassa, abgemagert bis auf die Knochen, aus Casablanca's Hafenglut in die Freiheit. Beim ersten Schiffsdinner verschlang mein Jüngster ein ganzes Pfund Zucker.*“

¹⁷⁵ Vgl. **Abb.** auf der Titelseite des Abbildungsverzeichnisses

¹⁷⁶ *The Editor's Guest Book*, in *Harper's Bazaar*. New York, Oktober 1941, S. 52

¹⁷⁷ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 384

zwischen dreißig und fünfzig weitere Blumenfeld-Fotografien¹⁷⁸. Darüber hinaus fotografierte er für den redaktionellen Teil und für Titelblätter der Magazine *Collier's*, *Look*, *Cosmopolitan*, *This Week*, *Simplicity* sowie für die Fotografie-Fachzeitschriften *Photography* und *Kaleidoscope*. **Abb. 24** zeigt eine von ihm selbst arrangierte und fotografierte Zusammenstellung seiner über hundert Cover. Des Weiteren konzipierte Blumenfeld Fotografien für Werbeaufträge. Hier besonders für die *Dayton Compagny* von September 1947 bis ca. 1963-65, die ihm bei der Gestaltung einen völligen Freiraum gewährte. Diese Fotografien, die ab Februar 1950 regelmäßig viermal jährlich als doppelseitige Publikationen in dem Advertising-Teil der *Vogue* erschienen¹⁷⁹, gehören zu den besten Modefotografien Blumenfelds. Aufgrund ihrer Komplexität bilden sie das Material für eine eigene Untersuchung und können hier nicht berücksichtigt werden.

1955 kam es zu einem Zerwürfnis zwischen Alexander Liberman und Blumenfeld. Von da an arbeitete Blumenfeld nur noch sehr selten für *Vogue*. Er beginnt mit dem Schreiben seiner Autobiografie, an der er bis kurz vor seinem Tod arbeitet. Kommerziell fotografiert er in dieser Zeit für Werbeaufträge (ab 1963 auch für *L'Oreal*), privat vorwiegend Akte. 1962 unternahm er einige Filmexperimente.¹⁸⁰

1969 stirbt er nach einem Herzanfall in Rom.

¹⁷⁸ Blumenfeld-Fotografien wurden nicht in jeder *Vogue*-Ausgabe publiziert. In manchen Monaten erschienen nur vereinzelte Fotografien von ihm, in anderen Monaten Serien mit vier bis zu zwölf Publikationen.

¹⁷⁹ Blumenfelds erste doppelseitig publizierte Fotografie für *Dayton Compagny*: *Vogue* Februar 15, 1950, S. S.26f.

¹⁸⁰ Diese Kurzfilme sind im Besitz von Kathleen Blumenfeld.

Teil 3

Das Bild der Frau in der Modefotografie am Ende der 30er Jahre in Paris

3. Blumenfelds Einstieg in die Pariser Modewelt

„Das Europa der Nachkriegszeit war im Begriff der «Ismen», an fehlender politischer, ästhetischer, ideologischer und moralischer Strenge zu verrecken. Europa war im Begriff, an Skeptizismus, Willkür, Sittenverfall, mangelnder Form, mangelnder Synthese, fehlendem Schöpfermythos zu verrecken“¹⁸¹, so der Blick Salvador Dalis auf die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen.

Blumenfeld kam 1936 nach Paris. Drei Jahre vor Beginn des 2. Weltkrieges. In Spanien herrschte Bürgerkrieg, und auf der Weltausstellung 1937 in Paris stellte Picasso sein Gemälde *Guernica* aus. In Deutschland begannen die Nationalsozialisten aufzurüsten. Die Schrecken des ersten Weltkrieges waren noch nicht vergessen und die drohenden Anzeichen eines erneuten Krieges wollte niemand wahrnehmen¹⁸², denn langsam erholte sich Frankreich von den Folgen der Weltwirtschaftskrise. *Vogue* schrieb im Dezember 1938 ein Jahr vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges: „*Paris a tous les visages. Mais après la détente, il rebondit d’une vie plus légère, il retrouve son sourire. La goûté est un petit brin de panache aussi. Quel goût nouveau ont les plaisirs! On sort tous les soirs, on s’amuse, on vit avec entrain sans trop penser à l’avenir. Est-ce sagesse ou folie?*“¹⁸³

¹⁸¹ Dali, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dali. (The secret life of Salvador Dali, New York 1942), München 1984 (Übersetzung Ralf Schiebler), S. 431

¹⁸² Blumenfeld schrieb in seiner Autobiografie, Einbildungsroman, a.a.O., S. 299: „Obwohl ich mit andauernder Voraussage dieses Krieges allen seit zwanzig Jahren auf die Nerven gefallen war, rechnete ich auch diesmal, wie im September 1938, wie im August 1914, mit dem Wunder der letzten Minute und wiederholte unentwegt, dass dieses Jahr ein Kriegsausbruch logisch unmöglich sei. ... Gerade wo die Erfolgssonne anfing, auch mir einmal leuchten zu wollen, kam ein Weltkrieg höchst ungelegen. ... Jeder wusste, dass die Nazi blufften und dass man mitbluffen musste. Aus den Zeitungen erfuhr man täglich neu, dass Frankreich die beste, wenn nicht gar, laut *Paris-Soir*, eleganteste Armee der Welt hatte (...)

¹⁸³ *Le point de vue de Vogue*, in: *Vogue*, Paris Dezember 1938, S. 37

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen galt Paris weltweit als kulturell innovatives Zentrum. Besonderen Einfluss übten u.a. Picasso, Cocteau, Man Ray und James Joyce, die Surrealisten und der Kreis um Gertrude Stein und Natalie Clifford Barney aus. Paris bildete einen magischen Anziehungspunkt für Künstler, Intellektuelle und Mäzene. Hier konnte man, wie die Schriftstellerin Djuna Barnes 1941 in ihren Erinnerungen schrieb „nahezu jeden kennenlernen, wenn man es nur genügend wollte.“¹⁸⁴

Es existierte eine große Offenheit für neue künstlerische Talente. Ein Forum für die Veröffentlichung der Werke avantgardistischer Künstler und Künstlerinnen, boten die zahlreichen Literatur- und Kunstzeitschriften. Aber auch in den Modejournalen *Vogue*, *Harper's Bazaar* und *Vanity Fair* wurden viele der Schriftsteller und Schriftstellerinnen dieser Epoche, u.a. Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Elisabeth Bowen, Jannet Flanner, Jean Cocteau, Djuna Barnes und Virginia Woolfe veröffentlicht. Künstler und Künstlerinnen wie Salvador Dali, Raoul Dufy, Giorgio de Chirico, Marie Laurencin, und Léonor Fini gestalteten Seiten für die Cover oder die Werbung.

Künstler und autodidaktischen Fotografen wie Man Ray, Horst P. Horst und Hoyningen-Huene verhalfen mit ihren Fotografien den Mode-Journalen zu einer gesteigerten Attraktivität¹⁸⁵ und erhielten gleichzeitig die Möglichkeit finanzieller Einnahmen. Wenn diese Modefotografien auch als kommerzielle Auftragsfotografie entstanden, hatten die Fotografen doch Freiheiten bei der Gestaltung und konnten eine eigene künstlerische Handschrift entwickeln. Auf der anderen Seite blieb den Künstlern, die ihre Arbeiten im Hinblick auf kommerzielle Interessen veröffentlichten, oft die Anerkennung als Künstler verwehrt.¹⁸⁶

Die künstlerisch produktive Szene in Paris, darunter viele Emigranten, kannte einander und protegierte sich häufig gegenseitig. Durch diese sozialen Beziehungen waren auch viele der Modefotografen dieser Zeit zu ihrem neuen Berufsfeld gekommen. Cecil Beaton, einer der bekanntesten *Vogue*-Fotografen, war 1938 auf die Arbeiten Blumenfelds aufmerksam geworden und verhalf Blumenfeld zu seinen ersten *Vogue*-Aufträgen. In seinem Tagebuch beschrieb Beaton seinen ersten Eindruck von den

¹⁸⁴ Barnes, Djuna: Paris, Joyce, Paris. Essays, Berlin 1988, S. 81

¹⁸⁵ Vgl. Steichen, Edward, a.a.O., o. S., Kap. 7: Modefotografie und Dessins

¹⁸⁶ Besonders für Man Ray war dieser Fakt evident. „It became increasingly clear, however, that Man Ray's reputation in America as a fashion photographer had overshadowed his acceptance as an artist.“ konstatieren Willis Hartshorn und Merry Foresta, in: Hartshorn/Foresta: Man Ray in Fashion, New York 1990, S. 20

Fotografien Blumenfelds: „*Hier endlich ist jemand, der sich in keiner Weise vom Werk anderer Fotografen beeinflusst zeigt. Hier ist ein frischer und ungetrübter Geist. (...) Ich verließ ihn mit einer Bildauswahl für Vogue, und sie wären in meinen Augen Narren, würden sie ihn nicht einsetzen; doch vielleicht wissen sie um die Grenzen ihres Geschäfts und dass in neuer Kunst niemals großer Profit steckt, und hierbei handelt es sich um etwas völlig Neues und sehr Bewegendes.*“¹⁸⁷

Modelfotografen, Modedesigner und Artdirektoren zeigten sich den Ideen der künstlerischen Avantgarde gegenüber sehr aufgeschlossen und begannen eine eigene Ästhetik zu konstituieren, die sowohl kulturelle als auch kommerzielle Interessen beinhalten sollte. Einerseits ließen sich die Fotografen von kubistischen, konstruktivistischen und surrealistischen Kunstwerken anregen, dominierend aber war eine Orientierung an der klassischen Antike. Die Mannequins hatten einen Status von perfekter übernatürlicher Künstlichkeit und besaßen auf den Modelfotografien dieser Zeit die Ausstrahlung antiker Statuen.

Diese Frauendarstellungen und die Ästhetik der Modelfotografie wirkten am Ende der 30er Jahre, als Blumenfeld den Auftrag für das Oktober-*Portfolio* erhielt, standardisiert und leblos. Blumenfeld kannte die Fotografien der *Vogue*-Studiofotografen bis ins Detail, als er begann seine eigenen Modelfotografien zu konzipieren. So ungetrückt, wie Beaton schrieb, war der Geist Blumenfelds nicht. Blumenfeld ergründete in den Vorgesprächen jeder Auftragsarbeit regelmäßig die Konzeption des Umfeldes seiner Publikation. An welcher Stelle würde er publiziert werden? Wie waren die Fotografien und das Layout der Seiten vor und nach seinen eigenen Arbeiten gestaltet? Plante Horst P. Horst in derselben

Vogue-Ausgabe seine Modelle vor besonders dunklen Hintergründen zu positionieren, fotografierte Blumenfeld seine Mannequins vor einer schlichten hellen Wand.¹⁸⁸

Für Blumenfeld war eine reflektierte Abgrenzung zu den Arbeiten seiner Kollegen sehr wichtig. So können seine Modelfotografien auch als eine inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit der Modelfotografie dieser Zeit gesehen werden. Wesentlich für

¹⁸⁷ Beaton, Cecil: Tagebucheintragung April 1938. Schriften von Sir Cecil Beaton, Sammlung des St John's College, Cambridge. Zit. n.: Ewing, a.a.O., S. 88

¹⁸⁸ Dies wurde mir sowohl von Kathleen Blumenfeld als auch Marina Schinz berichtet, die beide mit ihm zusammengearbeitet hatten

eine Analyse seines modelfotografischen Werkes ist darüber hinaus sein sensibler und umfassender Blick auf die Konflikte, das Begehren und die Potentiale moderner Frauen.

3.1 Entwicklungstendenzen der modernen Frau in den 30er Jahren

Frankreich hatte seit Beginn der 30er Jahre unter der Weltwirtschaftskrise gelitten. Die Dynamik der Aufbruchphase nach dem 1. Weltkrieg - der Fortschrittsglaube und die Technikeuphorie - zerfielen zusehends unter dem Eindruck von Armut und Arbeitslosigkeit.¹⁸⁹ In dem Kampf um die Emanzipation der Frau sowie in den Errungenschaften modischer Innovationen, die das Bild der Frau seit den 20er Jahren revolutioniert hatten, setzte eine restaurative Phase ein. Die wirtschaftliche Depression, die die gesamten 30er Jahre in Frankreich beherrschte, hatte somit auch auf die Rolle der neuen Frau einen regressiven Einfluss genommen. Die wirtschaftlichen Probleme und die Bedrohung des Faschismus hatten nun Vorrang vor der Durchsetzung einer Gleichstellung der Frau.¹⁹⁰ Ein Wahlrecht für Frauen konnte in den 30er Jahren in Frankreich nicht erreicht werden. Allein im privaten Bereich wurde die Gleichstellung der Frau vorangetrieben.¹⁹¹

Ein großer Teil der französischen Frauen aus dem Bürgertum arbeitete in den neuen Berufen des Dienstleistungsbereichs¹⁹², gleichzeitig aber setzte sich in Politik und Werbung eine Propaganda durch, die als Ideal die traditionelle Rolle der Frau als Hausfrau und gute Mutter vertrat.¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl. hierzu: Painlevé, Paul: Frankreichs Rolle für die Luftfahrt, in: Ausstellungskatalog: absolut modern sein. Zwischen Fließband und Fahrrad. Culture technique in Frankreich 1889-1937. Staatliche Kunsthalle Berlin, NGBK, 1986, S. 31

¹⁹⁰ Das Pamphlet von Virginia Woolf: *Three Guineas* von 1938 war eine der wenigen Schriften, die 1938 noch die Frauenfrage thematisierten und die eine Befreiung der Frau auf allen Ebenen und die Durchsetzung eines neuen Wertesystems forderte. Auf diese Weise, so ihre These, gäbe es eine Möglichkeit der Bekämpfung des im Männlichkeitswahn gegründeten Faschismus. Ihre Schrift stieß in der allgemeinen Kritik fast ausschließlich auf Ablehnung. Vgl. hierzu auch: Reichert, Klaus: Nachbemerkung, in: Woolf, Virginia: Frauen und Literatur. Essays, Frankfurt a. M. 1992, S. 235

¹⁹¹ So gewährte die Änderung des *Code Civile* 1938 verheirateten Frauen die volle Geschäftsfähigkeit.

¹⁹² Vgl.: Sohn, Anne-Marie: Zwischen den beiden Weltkriegen. Weibliche Rollen in Frankreich und England, in: Thébaud, Françoise: Geschichte der Frauen. Bd.5, 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1995, S. 133

¹⁹³ Vgl.: Drost, Julia: Mode unter dem Vichy-Regime, Pfaffenweiler 1998, S. 25

Die Mode hat sich im 20. Jahrhundert zu einem hochkomplexen Gebilde entwickelt, das Funktionalität¹⁹⁴ und Poesie zusammenführte. In Bezug auf die Funktionalität von Kleidung war Coco Chanel mit dem Ziel, durch einen neuen, schlichten aber dynamischen Stil einen Einklang von Kleid und Körper herbeizuführen, richtungsweisend.¹⁹⁵

In den 30er und frühen 40er Jahren zeigte sich in der Mode, im Wesentlichen durch den Einfluss Elsa Schiaparellis¹⁹⁶ und Salvador Dalis¹⁹⁷, die Tendenz, mittels origineller Nuancierung und exzentrischer Poetisierung eine individualistische Abgrenzung zur bürgerlichen Konformität zu entwickeln. René König bestätigte, das gerade die Mode „mit ihrem Ineinanderspielen von sozialisierender Etikette und persönlichem Takt, von Uniformierung und individueller Abwandlung, Auszeichnungsmerkmale herbeischafft, mit deren Hilfe die Einzigartigkeit des Individuums unter Umständen sehr stark unterstrichen werden kann.“¹⁹⁸

Paris war in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen der Ort, an dem Frauen unkonventionelle Lebensweisen in Bezug auf den Beruf, ihre sexuellen Neigungen und ihre äußere modische Präsentation praktizieren konnten. Es hatte sich ein Bedürfnis nach Möglichkeiten neuer weiblicher Identitäten gebildet, aber die Vorstellungen von ihnen waren noch sehr unbestimmt und geprägt von einer bis dahin männlich dominierten Welt.

¹⁹⁴ Gabrielle Wittkop-Ménardeau stellte hier in Bezug auf ein Zusammenwirken von Kunst und Mode fest, „der Konstruktivismus Malewitschs, der Funktionalismus Le Corbusiers und das Bauhaus trugen dazu bei, eine neue Kleiderarchitektur zu inspirieren“. Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: Unsere Kleidung. Aus der Geschichte der Moden bis zum Jahr 1939. Frankfurt a.M. 1985, S. 137

¹⁹⁵ Vgl.: Wittkop-Ménardeau, a.a.O., S. 137

¹⁹⁶ Da die Wirtschaftskrise in Frankreich der 30er Jahre auch die reichen Haute Couture Kundinnen betroffen hatte, die nun ihren ursprünglichen Luxus reduzieren mussten, boten die Kreationen Schiaparellis: durchsichtige Kleider, Louisdor-Knöpfe (als eine ironische Anspielung auf die Inflation) den Schuh-Hut, den Einsatz des gerade erfundenen Reißverschlusses an unkonventionellen Stellen, Stoffmotive mit Zeitungsbuchstaben, Schmetterlingen, Hummern, Musikinstrumenten, Handtaschen in Form des Eiffelturms, die beim Öffnen innen beleuchtet wurden, etc., diesen Frauen neue Impulse. Viele Künstler, u. a. Salvador Dali, Jean Cocteau und Jean Hugo, entwarfen für Schiaparelli ausgefallene surrealistisch inspirierte Kleider oder Accessoires. Vgl. Baudot, Francois: Elsa Schiaparelli, München Paris, London 1997, S. 10ff.

¹⁹⁷ Schon durch seine exzentrische modische Selbststilisierung hat Dali auf eine Öffnung für die Mode als eigenes künstlerisches Ausdrucksmedium eingewirkt. Er war auch der Künstler der 30er Jahre, der am engsten mit Modeschöpfern, besonders mit Elsa Schiaparelli, zeitweise auch mit Coco Chanel und Modefotografen wie Cecil Beaton zusammengearbeitet hatte. Darüber hinaus produzierte er Zeichnungen für Aufträge von *Vogue* und *Harper's Bazaar* und für Werbeanzeigen der Strumpfmарke *Beautiful Bryans*.

¹⁹⁸ König, René: Macht und Reiz der Mode. Düsseldorf/Wien 1971, S. 183

Ein Zustand, den die Künstlerin und Dichterin Mina Loy in ihrem feministischen Manifest kritisierte: „*hört auf, euch die Männer anzusehen, um herauszufinden, was ihr nicht seid - sucht in euch selber, um herauszufinden was ihr seid.*“¹⁹⁹

In England strebte Virginia Woolfe nach einer Fusion beider Geschlechter: „*Der normale und angenehme Geisteszustand ist erreicht, wenn die beiden in Harmonie miteinander leben, geistig kooperieren. Im Mann muss der weibliche Teil noch wirksam sein; und eine Frau muss auch Umgang pflegen mit dem Mann in sich.*“²⁰⁰

In den 30er Jahren trafen Bestrebung nach Androgynität vermehrt auf Ablehnung. Zu Beginn der 30er Jahre beklagt sich der Modefotograf Hoyningen-Huene, damaliger Cheffotograf der französischen *Vogue*: „*Notre époque est trop androgyne pour moi.*“²⁰¹

Auch Cecil Beaton sah in der Entwicklung der modernen Frau eine Bedrohung. Sie verkörperte für ihn die Tendenz einer Mechanisierung von Weiblichkeit gegenüber seinen Idealen von weiblicher matriarchalischer Schönheit, die er mit der jüngsten viktorianischen Vergangenheit, einer Welt der Aristokratie oder der edwardianischen Bühne assoziierte.²⁰²

Die gesellschaftlichen Entwicklungen in Bezug auf eine vermeintliche Vermännlichung der Frau gefolgt von einer Feminisierung des Mannes, vor dem Hintergrund einer Verbreitung der homosexuellen Liebe und Erotik sowie körperlicher Freizügigkeit fasste Nicolas Calas 1938 im *Minotaure* zusammen: „*Après le siècle de Balzac et de Flaubert, nous arrivons au siècle de Marcel Proust. La femme, après avoir été Béatrice et Madame Bovary, devient une héroïne de «Sodome et Gomorrhe». Pour plaire à la femme, l'homme s'effeminise, tandis que la femme pour plaire au frère imite la femme.*“²⁰³

Die These, dass die Frau, verunsichert durch die vielen und rasch aufeinander folgenden divergenten Ansprüche und Vorstellungen von Weiblichkeit, auf der Suche nach einer eigenen Identität, konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit imitiert, ist aufschlussreich für die Bedeutung der Attraktivität von Modefotografien für Frauen. Es

¹⁹⁹ Zit. n. Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank. Dortmund 1996, S. 182

²⁰⁰ Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein (Org. A room of One's Own., London 1929), Frankfurt a. M. 1981, S. 113

²⁰¹ Hoyningen-Huene in Gespräch mit Pucciani, Oreste F., in: Ausstellungskatalog Hoyningen-Huene, Los

Angeles - University of Southern California, Preface de Wallace Nethery. Friends of the Libraries, U.C.L.A. 1970, S.3. Zit. n.: Nancy Hall Duncan, a.a.O., S. 58

²⁰² Vgl.: Mellor, David Alan: Beaton und seine Schönheiten, in: Garner, Philippe./Mellor, Alan: Cecil Beaton. Photographien 1920-1970. München/Paris/London 1994, S. 51

wird noch aufgezeigt werden, in welcher Weise diese Idee auch den Modefotografien von Blumenfeld zugrunde liegt. Allerdings wurden erotische oder sexuelle Themen immer mehr von der steigenden Bedeutung der wirtschaftlichen Krise verdrängt.

Die 30er Jahre waren eine Zeit der Widersprüche. Stereotype traditionelle Rollenzuschreibungen begannen sich zugunsten komplexerer Vorstellungen aufzulösen. Anne –Marie Sohn stellt in ihrer Untersuchung über weibliche Rollen in Frankreich und England vor dem 2. Weltkrieg abschließend fest: *„Die Frauen der Zwischenkriegszeit waren weder Ophelia noch garçonne, weder Heimchen am Herd noch Blaustrumpf. Sie hatten begonnen, das Joch der Natur abzuschütteln und eroberten sich Rechte in der Ehe, während sie sich zugleich selbst entfremdeten, ob als Mutter oder im Namen der Modernität.“*²⁰⁴

Die Kunst und die Literatur der Avantgarde spiegelten - wie im Folgenden dargelegt wird - die Entfremdungsprozesse der Frau der Moderne in ihren Werken wieder. Zeitgleich begann eine Suche nach neuen weiblichen Identifikationsmöglichkeiten in Einbindung an historische Vorgaben. Auch die seit den 20er Jahren als eigenständiges kommerzielles Medium etablierte Modefotografie dokumentierte diese Suche nach einer weiblichen Identität in Rückgriff auf historische Epochen; schuf aber auch sukzessiv, wie noch detailliert dargestellt wird, ein Forum für neue komplexe weibliche Facettierungen und Rollenangebote.

3.2 Der Stellenwert von Schönheit für die Gesellschaft der 30er Jahre im Spiegel der Modejournale

Die Möglichkeiten einer individuellen Lebensgestaltung hatten sich für Frauen erweitert. Zeitgleich mit der Entwicklung des Films und der Fotografie wurden multiple Rolleninszenierung für eine breite Masse möglich und erstrebenswert. Die Attraktivität der äußeren Erscheinung bestimmte maßgebend die individuellen Chancen zur Verbesserung der Lebensqualität.

²⁰³ Calas, Nicolas: *L'Amour de la Révolution à nos Jours*, in: *Minotaure*, Paris 1939, S. 53. Bei diesem Artikel von Calas handelt es sich um Auszüge aus seinem Buch: *Foyers d'incendie*. Paris 1939, einer Studie über die Entwicklung der Gefühle.

²⁰⁴ Sohn, Anne-Marie, a.a.O., S. 139

In den 20er und 30er Jahren potenzierte sich das Verlangen nach Schönheit, quer durch alle Schichten. Im hohen Maß bezogen sich diese Vorstellungen auf die weibliche Mode und weibliche Schönheit. Seitdem sich die Mode im 19. Jahrhundert in eine sachlich neutrale, nur minimalen Modifikationen unterworfenen männliche Mode gegenüber einer permanent neu sich modellierenden weiblichen Mode polarisiert hatte, galt die intensive Beschäftigung mit dem Körper und der Bekleidung als spezifisch weiblich.²⁰⁵

Seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bot die äußere Attraktivität für Frauen oft die einzige Aussicht auf einen sozialen Aufstieg; die Laufbahn von Schauspielerinnen und Fotomodellen dienten als Vorbild. Schönheit beinhaltete ein Glücksversprechen. „Schönheit ist ein einzigartiges unteilbares Ganzes. Sie ist untrennbar verbunden mit der Vorstellung von Güte und Glück.“²⁰⁶ äußerte sich Helena Rubinstein, die seit Anfang des Jahrhunderts begonnen hatte, eines der größten Kosmetikimperien aufzubauen.

Schönheit war nicht mehr naturgegeben. Jede Frau konnte mit den vielen ihr jetzt zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln, Cremes, Make-up, Haarfärbemitteln etc. und mit eiserner Disziplin schön sein. „Es gibt keine hässlichen Frauen, nur faule.“²⁰⁷ war ein weiteres Diktum von Madame Rubinstein. In den Frauenzeitschriften der 30er Jahre bildete dieses Thema einen zentralen Aspekt.²⁰⁸ Es wurde den Frauen angetragen, den Ehrgeiz zu entwickeln, mit allen Mitteln das äußerste Maß an Schönheit anzustreben. In einem Artikel in der Juni *Vogue* 1938 heißt es:

„*Vous allez au bal, Madame, et vous savez que la plus belle sera la plus heureuse. Donnez-vous la peine de mettre en valeur votre beauté.*“²⁰⁹

Die Schönheit der Filmstars und Mannequins galt als Ideal. Der Film und die Modedefotografie produzierten nun überwiegend Bilder von schönen Frauen, deren Vorbildfunktion besonders großen Einfluss auf die weibliche arbeitende Bevölkerung ausübte.

²⁰⁵ Vgl. Vinken, Babara: *Mode nach der Mode*. Frankfurt a. M. 1993, S.18 und König, René: *Macht und Reiz der Mode*, a.a.O., S. 171ff.

²⁰⁶ Rubinstein, Helena zit. n.: Burchard, Doris: *Der Kampf um die Schönheit*. Helena Rubinstein. Elisabeth Arden. Estée Lauder, Hamburg 1999, S. 9

²⁰⁷ Rubinstein, Helena. Zit. n.: Mulvey, Kate/Richards, Melissa: *Beauty & Mode*. Frauenschönheit im 20.Jahrhundert, Berlin 1999, S. 207

²⁰⁸ Vgl. hierzu auch das folgende Kapitel

²⁰⁹ *Soyez la plus belle*, in: *Vogue*, Paris, Juni 1938, S. 68

In Irmgard Keuns Roman *Gigli* wird der Wunsch der Frauen, durch eine Verschönerung ihrer äußeren Erscheinung eine neue Identität zu erlangen, um somit dem grauen Alltag zu entfliehen, besonders deutlich formuliert:

„Kleiner Rotschopf, hättest du die zwanzig Mark für die Dauerwellen ausgegeben, wenn du nicht von Schönheitskonkurrenz und Filmengagement träumtest? Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen. Fahrt ins Geschäft. Tag für Tag. Wird etwas kommen, was das Gleichmaß der Tage unterbricht?“²¹⁰

Mode, Film und Fotografie griffen in die Alltagsrealität der Menschen ein und boten Möglichkeiten ihrer Erweiterung oder auch eine Flucht vor ihr. Sie bewirkten neue Sehweisen, neue individuelle Gestaltungsmöglichkeiten und Einblicke in verlockende künstliche Welten auf einer breiteren gesellschaftlichen Ebene. In diesem Sinn beschrieb Jean Cocteau den Protagonisten seines Romans *Die große Kluft*: „Wir sind erfüllt von Dingen, die uns aus uns selber vertreiben. Seit seiner Kindheit hatte er sich gewünscht, diejenigen zu sein, die er schön fand, und nicht, sich von ihnen lieben zu lassen.“²¹¹

Die Artikel der *Vogue* am Ende der 30er Jahre beinhalteten eine Vielzahl an Vorschlägen und Vorschriften für die Herstellung und Erhaltung der Schönheit der Frau. Jede Frau hatte laut *Vogue* die Möglichkeit und auch die Pflicht schön zu sein. Sie musste nur bestimmte Maßnahmen praktizieren und diszipliniert einhalten. Diät, ausreichend Schlaf und Sport, kein Alkohol und keine Exzesse. Sie musste die richtige Frisur tragen, eine ausgewählte modische Garderobe besitzen und ein perfektes Make-up auflegen. Besondere Aufmerksamkeit sollte sie auf ihre Haltung verwenden.

Der Gebrauch von Schminke - vor dem 1. Weltkrieg noch verpönt und allein den Schauspielerinnen im Film und den Prostituierten vorbehalten - hatte sich im Laufe der 20er und 30er Jahre als selbstverständlich etabliert.²¹² Sich zu schminken, wurde für die modebewusste Frau zu einer Unerlässlichkeit, der sie sich von nun regelmäßig unterziehen musste. „Musst du das jedes mal von neuem tun?“ lässt Virginia Woolf die 70-jährige Protagonisten Eleanor ihre Nichte Peggy, eine Ärztin, fragen, die sich noch schnell vor dem Betreten einer Gesellschaft im Jahr 1930 ihr Gesicht schminkt. Peggy erwidert: „Ich würde greulich aussehen, wenn ich's nicht täte.“²¹³

²¹⁰ Keun, Irmgard: *Gigli - eine von uns*, (1931), München 1990, S. 11

²¹¹ Cocteau, Jean: *Die große Kluft*, (Original: *Le Grand Écart*, Paris 1923), Braunschweig 1951, S. 12 (die unterstrichene Stelle ist im Original kursiv gedruckt)

²¹² Vgl. Burchard, Doris, a.a.O., S. 51ff.

²¹³ Woolf, Virginia: *Die Jahre* (Original: *The Years*, London 1937), Frankfurt a. M 1995, S. 296

3.3 Der Einfluss des Films auf das Bild der Frau

Die Entwicklung der Modefotografie hat ihren Ursprung im ausgehenden 19. Jahrhundert. Nicht mehr der Adel, sondern die Bourgeoisie bestimmte nun die Mode, in den Weltstädten dominierte die Pariser Haute Couture.²¹⁴ Die höfische Aristokratie hatte ihren allgemeingültigen Vorbildcharakter verloren und, wie Klaus Honnef schreibt, konnte das Bürgertum nicht *„modeschöpferisch sein, da dies dem Kanon der Wohlanständigkeit, dem sie huldigte, widersprochen hätte.“*²¹⁵ Als Vorbilder und Pioniere der Mode traten jetzt Individuen, gesellschaftliche Außenseiter wie der Dandy, Schauspieler oder Schauspielerinnen, die `Demimonde` zutage. Diese Avantgardisten der Mode waren beliebte Modelle des Fotografen Nadar und ihre exzentrische Selbststilisierung wurde in einer gemäßigten Form allmählich vom Bürgertum adaptiert.²¹⁶ Siegfried Kracauer hat das Einwirken der Boheme als Trendsetter auf die Gesellschaft anschaulich beschrieben:

*„Wenn sich auf dem Rennplatz von Longchamp oder sonstwo in der Öffentlichkeit die Vertreterinnen der Halbwelt und der großen Welt begegneten, strengten sich diese so an, jenen zu gleichen, dass sie kaum von ihnen zu unterscheiden waren. Der starke Gebrauch der Schminke verlieh ihnen allen eine Künstlichkeit, die noch durch die Krinoline gesteigert wurde und ihre Zuordnung beträchtlich erschwerte.“*²¹⁷

Dieser Einfluss der künstlerischen und gesellschaftlichen Boheme steigerte sich mit der Entwicklung des Films und dem Aufkommen des Starkults und spielt in der Mode und der Modefotografie bis heute eine tragende Rolle.

In den 30er Jahren war die äußere modische Gestaltung nicht mehr allein der Oberschicht vorbehalten, und die Differenzierung der Kleidung zwischen den Schichten und allmählich auch zwischen den Generationen begann sich aufzulösen. Erste emanzipatorische Erfolge und die gleichzeitige Forderung nach einer Rückkehr zu traditionellen weiblichen Rollen erhöhten die Komplexität einer Identitätsfindung für die `neue Frau`.

²¹⁴ Vgl. Loschek, Ingrid, a.a.O., S. 66 u. S.71

²¹⁵ Honnef, Klaus: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie - ein beziehungsreiches Verhältnis, in Katalog: Modefotografie von 1900 bis heute, Wien 1990, S. 13

²¹⁶ Vgl.: Honnef, Klaus, ebd., Wien 1990, S. 13

²¹⁷ Kracauer, Siegfried: Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Siegfried Kracauer: Schriften, Bd.8., Frankfurt am Main 1976, S. 216f.

Besonders aus Hollywood kamen durch den Einfluss der Filmstars, wie Gertrud Lehnert verdeutlicht, neue Tendenzen in die Mode: *„Seit den 20er Jahren war der Spielfilm wichtiger Vermittler von Mode. (...) Trugen Filmschauspielerinnen der 20er Jahre oft noch dieselben Kleidungsstücke im Alltag wie im Film, so wurden in den 30ern eigene Filmkostüme entwickelt, die als Bestandteil der filmischen Erzählung dienten: Sie machten die Schauspielerinnen zum Teil eines Ensembles aus Interieur, Kleidung und Körpersprache, dessen Elemente perfekt aufeinander abgestimmt waren.“*²¹⁸

In Amerika war der Einfluss des Films auf die Selbstinszenierung der Frau noch auffälliger als in Europa. In der *Vogue* vom Januar 1938 beschrieb der französische Modeschöpfer Lucien Lelong die facettenreiche Selbstinszenierung der Frauen Hollywoods. Im Besonderen hob er die Kontrastierung innerhalb der Palette an Ausdrucksmöglichkeiten der Frau hervor, die er in Hollywood vorfand. Die gleiche Frau, die im Nachtleben glamourös geschminkt und gestylt auf der Bühne getanzt hat, berichtet Lelong, könne man einige Stunden später abgeschminkt im Reisemantel ein Taxi besteigen sehen, und es sei kaum vorstellbar, dass es sich um dieselbe Frau handelt.²¹⁹

Die Kleidung, das Make-up, die Haltung wurden zum Bedeutungsträger der von der Frau jeweils intendierten Rolle. Durch ein gezieltes Einsetzen dieser Mittel, konnte eine Frau nicht nur einfach schön sein, sondern konnte ihre Wirkung in Bezug auf charakterliche Eigenschaften oder im Ausdruck bestimmter Emotionen beeinflussen.

Schon 1925 wies die Opernsängerin Mary Garden in einem Interview mit Djuna Barnes auf diese Entwicklung hin: *„Ich persönlich bewundere keine Frau so sehr wie die, die ‚falsch‘ und erfahren genannt wird, doch ich verstehe darunter etwas ganz anderes, als man gemeinhin unter diesen Attributen versteht. Ich liebe die Frau, die ihren Lebenskampf geführt hat und triumphierend daraus hervorgegangen ist und das auch zeigt. (...) Diese Frau wird immer als falsch bezeichnet, das heißt, sie ist stets angriffsbereit, für die Rolle gekleidet, für die Auseinandersetzung gerüstet.“*²²⁰

Es waren vor allem Künstlerinnen, Schauspielerinnen, Modelle und Musen, die dieses neue Frauenideal lebten und Journale wie *Vogue* und *Harper's Bazaar* boten ihnen ein Forum der Präsentation.

²¹⁸ Lehnert, Gertrud, a.a.O., S. 33

²¹⁹ Vgl. Lelong, Lucien: *Ambassadeur du goût français*, in: *Vogue*, Paris, Januar 1938, S. 47

²²⁰ Barnes Djuna: Wie die verliebte Frau sich kleiden sollte. Interview mit Mary Garden (Okt. 1925), in: Barnes, Djuna: *Portraits*. Frankfurt a. M. 1994, S. 204

Marlene Dietrich war eines der größten Idole dieser Zeit und eine der meist fotografierten Frauen. Wie die Analyse des ersten *Vogue-Portfolios* Erwin Blumenfelds im Oktober 1938 zeigen wird, war sie auch ein maßgebliches Vorbild für die Konzeptionen seiner Frauendarstellungen.²²¹

In einem langen Artikel in der November-*Vogue* 1936 beschrieb H. Pierrot das Phänomen *Marlène*, anlässlich ihres Parisaufenthaltes, der dem Einkauf neuer Garderobe, Accessoires und Schmuckstücke der Pariser Designer, Hutmacher und Juweliere diente. „*Elle reste, dans la vie comme dans les films en perpétuelle représentation. «On attend quelque chose de moi.» Et elle donne perpétuellement ce quelque chose. Toujours silencieuse, ennuyée même, elle semble paraphraser le sonnet sur la Beauté: «Je trône dans l’azur comme un rêve de . . . celluloïd. Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris. Les poètes devant mes grandes attitudes. . . »*“²²²

Die Haltung eines Stars wie Marlene Dietrich - die ständige Präsentation eines speziell für die jeweilige Situation kreierten, selbstbeherrschten und perfekten Bildes seiner Person - haben Zeitschriften wie *Vogue* als vorbildlich für alle Frauen dargestellt.

Obwohl am Ende der 30er Jahre das Spektrum in der Darstellung noch relativ eingegrenzt war und die Frauen auf den Modefotografien von André Durst und Horst P. Horst eher Statuen oder Puppen ähnelten als individuellen lebendigen Frauen, begann sich durch den Einfluss des amerikanischen Films, eine Erweiterung des Repertoires an Ausdrucksmöglichkeiten für die Frau abzuzeichnen.

Dennoch war in der französischen Mode und Modefotografie der Einfluss des Kinos und der Filmstars weniger populär als eine Bezugnahme auf die hellenistische Antike. Paris fürchtete sogar den Einfluss Hollywoods. So fragte sich der französische Modeschöpfer Lucien Lelong nach einem Hollywood-Aufenthalt in der Januar *Vogue* 1938:

„*Hollywood va-t-il détrôner Paris? (...) Je ne pus m’empêcher de déclarer que je me sentais beaucoup plus influencé par Athènes que par Hollywood, par les drapés de marbre qui enserrant les hanches des Vénus et des Minerve, que par n’importe quelle robe, si somptueuse fut-elle, arborée par Marlène ou par Kay Francis. (...) Hélas, le lendemain même il fallut me rendre compte de mon imprudence. Un article, intitulé: «Stylish dispute», déclenchait les hostilités.*“²²³

²²¹ Vgl. Kap. 4.5 und 4.8

²²² Pierrot, H.: *Marlène à Paris*, in: *Vogue*, Paris, November 1936, S. 57, 80f.

²²³ Lelong, Lucien: *Ambassadeur du goût français*, in: *Vogue*, Paris, Januar 1938, S. 46f.

Lelong stellte die These auf, es gäbe keine Konkurrenz zwischen Hollywood und Paris, da jede der beiden Institutionen ein unterschiedliches Ziel verfolgte: „*Hollywood habille un film, Paris habille la Femme.*“²²⁴ Dabei übersah er zwei evidente Kriterien seiner Zeit: Frauen entwickelten ein Bedürfnis nach einem Leben wie im Film, und `die Frau´ per se existierte nicht mehr. Nach Lelongs Vorstellungen entwirft der amerikanische Modeschöpfer für eine Frau, deren Leben ihm schon im Voraus bekannt ist: „*Il sait dans quels décors elle évoluera. Il saisit les drames qui la feront pleurer et les sourires qui la feront sourire. Il sait qu´ a un certain moment la femme dira: «I love you». La robe qu´elle portera, doit sortir tout entière des ces trois petits mots.*“²²⁵

Dem französischen Designer dagegen geht es um die dekorative Hervorhebung der Persönlichkeit einer Frau, einer Persönlichkeit, die er dechiffrieren muss, da ihm das Leben dieser Frau unbekannt ist:

„*Nous, quand nous habillons une femme, nous ne savons pas, en général, quel est son passé, encore moins quel est son avenir. Nous devons essayer déchiffrer sa personnalité pour lui donner le véritable décor qui lui convient.*“²²⁶

Aus dieser Aussage geht deutlich hervor, dass die Dechiffrierung der Persönlichkeit einer Frau vom Modeschöpfer nach seinen eigenen Vorstellungen erfolgte. Die Schauspielerin in Hollywood, zukunftsweisend für das Bild der Frau in der amerikanischen Gesellschaft, besitzt trotz Vorgaben ein bedeutend umfassendes und variables Potential im Hinblick auf die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten einer Frau. Nach ihrem Vorbild kann die moderne Frau spielerisch und bewusst eine andere Identität annehmen und gezielt ihr Äußeres benutzen. Die Frau nach den Vorstellungen der französischen Gesellschaft dagegen, so impliziert die Aussage von Lelong, verkörpert durch ihre Kleidung eine geschlossene Persönlichkeit, die ihr vom Modeschöpfer diktiert wird. Der amerikanischen Frau bzw. der Schauspielerin gesteht Lelong somit einen bedeutend höheren Grad an Selbstbestimmung zu als der französischen Frau. Aber noch verschlossen ein großer Teil der französischen Designer die Augen vor dem Bedürfnis der modernen Frau nach einem differenzierten Spektrum an Präsentationsmöglichkeiten.

²²⁴ Ebd. S. 46

²²⁵ Ebd. S. 46

²²⁶ Ebd. S. 46

Obwohl Lelong in seinem Artikel den Einfluss Hollywoods auf die französische Mode negierte, die Vorbildfunktion von Filmstars wie Greta Garbo, Marlene Dietrich und Kathrin Hepburn in dieser Zeit war offenkundig. In der *Vogue* wurden schließlich Rezepte für die Aneignung einer Schönheit à la Hollywood offeriert: „*Toute femme peut bénéficier de la méthode des stars.*“²²⁷ verkündete ein *Vogue*-Artikel im September 1938:

„*Hollywood s’entend à former des stars, pour notre plaisir toujours renouvelé. Quelle discipline, quels soins, quels artifices ont mené celle qui souvent, n’était douée que d’une physique agréable, jusqu’à cette perfection?*“²²⁸ Bezeichnend für derartige Artikel war die Reduktion auf Empfehlungen von Diätvorschriften, sportlicher Betätigung, ausreichendem Schlaf, Alkoholenthaltung, Perfektion der Frisur und des Make-ups. Von persönlichkeitsorientierten Inhalten wurde abgesehen.

Für die meisten Frauen war es immer noch sehr schwer und finanziell unmöglich, eine qualifizierte Ausbildung zu erhalten. Aber zumindest in Bezug auf ihr Aussehen musste eine Frau sich nicht mehr mit dem Vorgegebenem zufrieden geben. Sie konnte es durch harte Arbeit perfektionieren und dadurch eine positive Änderung ihres Lebens erhoffen, nach dem Vorbild der steigenden Anzahl berühmter Schauspielerinnen. Babara Vinken hob die Vorteile des neuen Status, der sich von nun an mit ‚Weiblichkeit‘ verband, hervor: „*Als Frau verkleidet machten Frauen ‚Karriere‘; über ihre Berufstätigkeit in der Modebranche, als Verkäuferin in einem luxuriösen Warenhaus, als Mannequins einer guten Schneiderin kommen sie an den Mann. Über sie breitet sich so gut wie über die reichen Frauen der betörende Schein der Weiblichkeit. Zugunsten des Signifikanten ‚Weiblichkeit‘ verwischten sich die Klassenunterschiede.*“²²⁹

So konnte trotz der Depression, die den Konkurs unzähliger Firmen bedeutete, die Kosmetikindustrie ihre Umsätze noch steigern.²³⁰ Schönheitssalons und -farmen wurden gegründet. *The Women*, von Georg Cukor 1939 gedreht und mittlerweile zum Kultfilm avanciert, zeigte eine Welt der Frauen, die von der Sucht nach äußerer Perfektion und Schönheit bestimmt ist.

Eine Folge des Perfektionstriebts war eine Veränderung der Wahrnehmung, war das Gefühl, sich auch im realen Leben wie in einem Film zu bewegen. Frauen begannen

²²⁷ Lindner, E.: *Hollywood et ses secrets de Beauté*, in: *Vogue*, Paris, September 1938, S. 40

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vinken, a.a.O., S. 49

²³⁰ Vgl.: Burchard, Doris, a.a.O., S. 91

sich zunehmend selbst als Bild und ihr Leben als Film zu betrachten. *Das kunstseidene Mädchen* im gleichnamigen Roman von Irmgard Keun beschließt: „*Ich will schreiben wie im Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bisschen nach oben. Und wenn ich später lese, ist alles wie im Kino - ich sehe in Bildern.*“²³¹

Während die Modefotografien dieser Zeit wie bisher aufgeführt ein eher klassisch orientiertes und statuenhaftes Frauenbild vermittelten, war das Frauenbild im Film, durch so unterschiedliche Stars wie Kathrin Hepburn, Carole Lombard, Mae West und Marlene Dietrich wesentlich differenzierter.

Durch die Popularisierung des Films wurden Kunst und Realität - durch den diesem Medium eigenen dokumentarischen Charakter - miteinander verknüpft. Besonders die Durchsetzung des Tonfilms in den 30er Jahren, verlieh den im Film dargestellten Welten und handelnden Personen realen Charakter. Dieser Einfluss des Films potenzierte den weiblichen Wunsch nach einer, von Flaubert schon 1856 in seinem berühmten Roman *Madame Bovary* demonstrierten, künstlerischen Gestaltung der eigenen Person und des eigenen Lebens.²³² Und Modefotografien setzten den flüchtigen Bildern des Films statische Bilder entgegen, die allein dem Wechsel der Mode unterworfen waren und die ein vom Film gewecktes Begehren nach einem anderen `Ich´ und einem anderen Leben greifbarer werden ließen. Die individuellen Möglichkeiten der Konstruktion eigener Wirklichkeiten, begannen sich zu differenzieren und zu erweitern.

²³¹ Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen* (1930) München 1989, S. 6

²³² In diesem Roman Flauberts bilden auch die Modejournale ein Anlass für die Unzufriedenheit Emma Bovarys mit ihrem bürgerlichen Leben und ihrem Wunsch nach einer Qualitätssteigerung: „*Sie abonnierte den `Blumenkorb´, eine Frauenzeitschrift und die `Sylphe de Salon´. Ohne das Geringste zu überspringen, verschlang sie alle Berichte über Theaterpremieren, Rennen und Abendgesellschaften, interessierte sich für das Debüt einer neuen Sängerin, für die Eröffnung eines Ladens. Sie kannte die neuen Moden, die Adressen der guten Schneider, die Tage des Bois de Bologne oder der Oper.*“ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary* (1856), Berlin 1980, S. 66. Vgl.: Kleinert, Annemarie: *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*, Berlin 1980, S. 236ff.

3.4 Die Funktion von Vorbildern aus der Aristokratie und der Antike auf die Frau der 30er Jahre

Zweifellos richten sich Zeitschriften wie *Vogue* vorrangig an Rezipientinnen aus der Oberschicht. Aber die neuen gesellschaftlichen Bedingungen, wie die Tätigkeit an einem öffentlichen Arbeitsplatz und die Lockerung der Starre gesellschaftlicher Codes, bewirkte eine allmähliche Entwicklung der Freizeit- und Konsumgesellschaft und steigerten auch die Ansprüche an das äußere modische Erscheinungsbild der Frau.²³³

Die Entwicklung der industriellen Konfektion ermöglichte auch den sozial schwächer Gestellten dem aktuellen modischen Erscheinungsbild zu entsprechen.²³⁴

Die Klassenunterschiede lösten sich scheinbar im Hinblick auf die äußere modische Erscheinung auf. Wichtig wurde jetzt die Unterscheidung zwischen dem Original und der billigen Kopie eines Designerkleides.

Neben den Schauspielerinnen war es immer noch die Welt der Aristokratie, die als Vorbild präsentiert wurde. Aber nicht nur in Bezug auf die Kleidung waren die Damen der oberen Gesellschaft Vorbild, sondern auch in Haltung und Gestik, der Frisur und der Gestaltung des Make-up. Besonders der Starfotograf und Gesellschaftskarikaturist Cecil Beaton²³⁵, war nicht allein aufgrund seiner surrealistisch inspirierten Modefotografien, sondern auch für seine Affinität zur Aristokratie bekannt. Sein Werk war zu einem großen Teil in einem romantischen Royalismus angesiedelt. „*Sein Talent lag in der ständigen Neuschöpfung eines formalisierten, distanzierten weiblichen Schönheitsideals, das in der Gegenwart angesiedelt war, jedoch auf viele Quellen Bezug nahm, vom Werk der Hof- und Gesellschaftsmaler und -photographen bis zur Bildwelt der edwardianischen Bühne*“, registrierte Philippe Garner.²³⁶ In Beatons Fotografien lässt sich vor allem der in den 30er Jahren populäre Trend zu einem

²³³ Vgl. Drost, Julia: Mode unter dem Vichy-Regime. Pfaffenweiler 1998, S. 30f.

²³⁴ In Tageszeitungen wurden Artikel veröffentlicht, in denen den Leserinnen Tipps gegeben wurden, wie sie sich mit wenigen Mitteln modisch kleiden könnten. Z. B. unterhielt die Schriftstellerin Elsa Triolet unter dem Pseudonym Prune in *Ce Soir* (Chefredakteur war ihr Mann Louis Aragon) 1937 eine Kolumne mit dem Titel: *Je n'ai rien à me mettre*. Vgl.: Hörner, Unda: Die realen Frauen der Surrealisten – Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet, Mannheim 1996, S. 195

²³⁵ Die Fotografien Beatons wurden sowohl in der englischen, als auch in der französischen und amerikanischen *Vogue* publiziert

²³⁶ Garner, Philippe: Instinktiv stilischer. Cecil Beaton als Modephoto-graph, in: Garner, Philippe./Mellor, Alan: Cecil Beaton. Photographien 1920-1970. München/Paris/London 1994, S. 73

pseudo-historischen Revival der Viktorianischen Zeit ablesen, vgl. Abb.21, der sich von England aus verbreitete. „*Victorian life seen through a mist of nostalgia. The New Deal also brought in family films, musical spectaculars and screwball comedies. Neo Victorianism was a major influence in the thirties*“, stellte Georgina Howell fest.²³⁷

In den zahlreichen Bezügen dieser Epoche zu einem vergangenen und mittlerweile verklärten viktorianischen Gesellschaftsbild mit festgefügt und matriarchalischen Strukturen zeigte sich auch eine Sehnsucht nach Romantisierung, die in dem Bild einer versachlichten neuen Frau nicht mehr angelegt war. Die Mode kam dieser Sehnsucht entgegen, indem sie schlichte Tagesbekleidung und eine an höfischen Vorbildern orientierte Abendmode entwickelte. Am Ende der Dekade wurde sogar die Krinoline wieder in der Abendgarderobe eingeführt.²³⁸ Egon Fridell, dessen *Kulturgeschichte der Neuzeit* von Blumenfeld sehr geschätzt wurde, hatte das erneute Aufkommen der Krinoline bereits Anfang der 30er Jahre mit unguen Gefühlen vorausgesehen: „*Dieses groteske Kleidungsstück, das während der letzten drei Jahrhunderte in Europa geherrscht hat, scheint unausrottbar, und es ist gar nicht ausgeschlossen, dass es auch in unserer Zeit wieder emporkommen wird, wenn auch nur als Abendkleid.*“²³⁹

Zeitschriften wie *Vogue* und *Harper's Bazaar* ersetzten wie Klaus Honnef konstatierte: „*die kaiserlichen und königlichen Höfe der Vorkriegsjahre und bereiteten andererseits den Trägerinnen und Trägern der modischen Entwicklung die erforderliche Bühne zur glanzvollen Entfaltung.*“²⁴⁰

Zahlreiche Artikel und Fotografien stellten Damen aus der Welt des Adels und des Großbürgertums als vorbildlich heraus. In einem Artikel in der Februar *Vogue* 1938, illustriert mit Fotografien der Comtesse de La Moussaye von André Durst, die einen Akzent auf ihre vorbildliche Haltung legten, hieß es:

„*L'élégance d'une robe dépend de la qualité de la femme qui la porte, l'attitude, le mouvement, le geste, l'harmonie profonde du corps féminin lui donnent sa vraie signification, font jouer ses diverses facettes, la réalisent à trois dimensions. (...) il suffit de regarder ces photographies pour découvrir la définition.*“²⁴¹

²³⁷ Howell, Georgina: In *Vogue. Sixty years of celebrities and fashion from British Vogue*, London 1979, S. 111f.

²³⁸ Vg.: Kenneth, Frances.: *Fashion. The Collector's Book of Twentieth-Century*, London/Toronto/Sydney/ New York, 1983, S. 58ff.

²³⁹ Fridell, Egon, a.a.O., Bd.3, S. 306f.

²⁴⁰ Honnef, Klaus: *Paradox par excellence*, a.a.O., S. 15

²⁴¹ *L'Harmonie des attitudes*, in: *Vogue*, Paris, Februar 1938, S. 25, Fotos André Durst, S. 24

Die Comtesse de La Moussaye bewege sich in ihrem Kleid von Lanvin - so die Beschreibung - wie man es von einer griechischen Statue erwarten würde. Diese Idealvorstellung einer Frau, deren Bewegungen einer griechischen - per se unbeweglichen - Statue entsprechen, hat ihren Ursprung im Pygmalion-Mythos und verweist auf den männlichen Traum der Schöpfung einer perfekten weiblichen Statue, um sie zum Leben zu erwecken.

In der Pygmalion-Legende aus der klassischen Mythologie geht es zunächst, wie Reinhard Spieler zusammenfassend formuliert, „um die Thematisierung des künstlerischen Schaffens und die Etablierung des Künstlers als Genie, das die Natur zu übertreffen imstande ist.“²⁴² In diesem Sinne schienen sich die Modefotografen und Designer und Moderedakteure dieser Zeit als Bildhauer zu sehen, die die Verwirklichung einer nach ihren Vorstellungen bis in das letzte Detail perfekt und künstlich gestalteten Frau anstrebten. Es stand in ihrem Interesse, das ‚Material Frau‘ nach ihren Idealvorstellungen zu formen. Die dem Pygmalion-Mythos immanente erotische Komponente²⁴³ dagegen wird zugunsten einer starren äußerlichen Fixierung aufgegeben, wie aus der Beschreibung der Comtesse ersichtlich wird:

*„Quel est le secret de la Comtesse Olivier de La Moussaye? Elle est douée pour la grâce. Elle est composée comme le nombre d’or. Mais cette grâce naturelle si nous en épions les principes va nous permettre de découvrir à quels commandements elle obéit, et de la recréer, artificiellement peut-être, mais d’une façon très authentique. On a vu que tout son corps participait au mouvement, au geste, à l’attitude. C’est le secret même que soufflent les statues grecques. (...) Il faut concentrer sa pensée sur l’idée que nous sommes une flexible colonne vertébrale, sur laquelle viennent s’attacher les muscles souples. (...) Mais le résultat vaut la lenteur de la peine, et ce n’est pas un mince but que de créer en vous, et de répandre autour de vous, les images vivantes de la beauté.“*²⁴⁴

Diese lebenden Bilder von Schönheit, die eine Verkörperung von Weiblichkeit darstellen sollten, unterlagen einer starken Normierung. Nicht allein durch Kleidung

²⁴² Spieler, Reinhard: Pygmalions Wehen, in: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Katalog: Düsseldorf 1999, S. 182

²⁴³ Zur Erotik in der Modefotografie, vgl. Kap. 3.6.4.2

²⁴⁴ *L’Harmonie des attitudes*, a.a.O., S. 67

und Haltung fanden Angleichungen statt, sondern auch in den Gesichtern, durch die Frisur und das Make-up: Schönheit als eine feste Größe.

In der Modefotografie wurde diesem Kulturideal durch die ikonographische Bezugnahme auf die klassische Antike und den französischen Klassizismus entsprochen. Die Modefotografien zeigten ein Konglomerat aus statuenhaften Mannequins, der eleganten Dame von Welt und der perfekt gekleideten Spaziergängerin.

Die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Bildes der Frau, die sich in der Literatur, im Film und in der Kunst in den 30er Jahre zeigen, wurde durch die Modefotografie, die nicht als Kunst galt und vorwiegend kommerziell genutzt wurde, forciert. Im Folgenden wird ihr Einfluss auf das Bild der Frau der 30er Jahre untersucht.

3.5 Die Modefotografie von 1936-39 in Paris

Gertrude Stein beschrieb kurz nach dem Ausbruch des 2. Weltkrieges die Entwicklung der französischen Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen: *„In dem alten Frankreich des 19. Jahrhunderts setzte man immer voraus, dass man vom Einkommen des vergangenen Jahres lebte niemals von dem laufendem Einkommen. Und jetzt lebte jeder in Frankreich vom diesjährigen oder vom nächstjährigen Einkommen, sie lebten auf Anzahlung, kurz sie waren nicht sie selbst. Und langsam begannen sie diese Tendenz zu bedauern, es kam aus allen Schichten dieser Widerstand und die Mode war im Einklang damit der Bemühung wieder dahin zu kommen den Körper mehr zu bedecken längere Röcke dauerhaftere Kleider.“*²⁴⁵

Trotz der anhaltenden wirtschaftlichen Krise und der hohen Arbeitslosigkeit, ist die französische Mode in der zweiten Hälfte dieser Dekade bis zum Kriegsausbruch im September 1939 besonders in der Abendmode von Glamour, Eleganz und Romantik geprägt. Im Gegensatz zu der androgynen Garçonne der 20er Jahre herrscht nun ein an tradierten Weiblichkeitsentwürfen orientiertes Frauenideal vor, inspiriert durch Kunst-

²⁴⁵ Stein, Gertrude: Paris Frankreich. Persönliche Erinnerungen (1940) Frankfurt a. M. 1975, S. 111f.

werke der klassischen Antike, dem Rokoko, dem französischen Klassizismus oder der viktorianischen Ära.

Tagsüber trugen die Frauen figurbetonte Schneiderkostüme oder schmale feminine oft geblümete wadenlange Kleider, seltener lange weite Hosen, abends großzügig dekolletierte bodenlange oft üppig drapierte Abendkleider. Androgynität war passé, Weiblichkeit angesagt. Aber der Begriff von Weiblichkeit war nun nicht mehr an feste Vorstellungen gebunden, sondern zersplitterte in einen vielfältigen Kanon nebeneinander bestehender Darbietungen von Weiblichkeit.

Vogue schrieb 1950 im Rückblick auf die Mode der 30er Jahre: „*Fashion with little to go on, fiddles with hemlines makes manful padded shoulders that may give women the illusion that they can carry a difficult world on them. In the dearth of inspiration, Centura reaches around at dirndls from the Tyrol and sarongs from the South Seas*“.²⁴⁶

Russische Mäntel, griechische Draperien und orientalische Haremshosen, eine Vielfalt an Kleidungsstücken wurde aus ethnischen Stilen von der Mode am Ende der 30er Jahre entlehnt - unter anderem eine Folge der Tourismuswelle seit den 20er Jahren - oft in extreme Formen gesteigert.²⁴⁷

Eine Modefotografie von Erwin Blumenfeld von 1938 stellt zwei Mannequins sehr ungewöhnlich und ironisch in einer Trachten-Mode dar, Abb.25. Die gesamte Aufnahme wurde mit einer tiefschwarzen Schicht überzogen, aus der allein die unteren Gesichtshälften der Mannequins und ihre Hände sowie die spitzenverzierten Kragen, Manschetten und Unterröcke sehr hell heraus scheinen²⁴⁸. Die Fotografie wirkt somit äußerst artifiziell, darüber hinaus verkörpern die Mannequins eine puppenhafte Erscheinung, und ihre Mimik und Gestik ist eindeutig erotisch konnotiert. Blumenfeld setzt in dieser Fotografie dem Klischee von Natürlichkeit und Keuschheit, das landläufig mit Trachtenmode verbunden ist, eine Parodie entgegen, die der Rezipientin die Aufforderung zu einem selbstironischen und spielerischen Umgang mit der Mode übermittelt.

²⁴⁶ *This Half Century*, in: *Vogue*, New York, Januar 1, 1950, S. 93

²⁴⁷ Vgl.: Kennett, Frances: *Fashion. The Collector's Book of Twentieth-Century*, Granada/London/Toronto/ Sydney/New York 1983, S. 63

²⁴⁸ Im Marina Schinz-Archiv in New York konnte ich mehrere Fotografien Blumenfelds sehen, die Mannequins in Dirndl auf dem Bauerhof beim Schweinefüttern etc. abbilden. Sie sind nie veröffentlicht worden und wirken sehr klischeehaft und platt. Möglicherweise war diese fotografische Erfahrung für Blumenfeld der Auslöser Trachtenkostüme auf eine neue unkonventionelle Weise darzustellen und ironisch zu hinterfragen.

Je näher der Krieg heranrückte, stellte Jane Mulvagh fest, desto deutlicher kam die weibliche Mode einer Parodie von Weiblichkeit gleich: „*Fashion cast aside the strict little suits and sheltered women behind layers of lace, corsets, full crinoline skirts, picture frocks and mock Edwardiana. Clothes took on the appearance of pure fancy dress, with horsehair underskirts and frou-frou accessoires, which virtually parodied femininity. Women adopted a supportive role, instead of challenging 'the supremacy of man'.*“²⁴⁹

Interessanterweise entsprach dieses Ideal von Weiblichkeit, so wie es in den Modejournalen präsentiert wurde, nicht den traditionellen Vorstellungen von der Frau als Hausfrau und Mutter.

Das Frauenbild dieser Epoche, das sich dem Betrachter bei der Durchsicht der *Vogue*-Ausgaben des Jahrgangs 1938 vermittelt, ist von einer statuenhaften Überhöhung gekennzeichnet. Die Fotomodelle wirken erstarrt. Sie ähneln auf den Modefotografien der *Vogue* Chef-Fotografen André Durst und Horst P. Horst eher Puppen oder antiken Statuen als menschlichen Wesen, vgl. Abb.26, 28, 29. Vorwiegend wurden diese Fotografien im Studio aufgenommen.

Dem herrschenden bildungsbürgerlichen Kulturideal entsprechend wurden ikonographische Bezugnahmen auf die klassische Antike und den französischen Klassizismus favorisiert. Die Modefotografien zeigten eine Konglomerat aus statuenhaften Mannequins, der eleganten Dame von Welt und der perfekt gekleideten Spaziergängerin.

In den Fotografien von Horst P. Horst sind die Modelle oft in graphische Hintergründe eingebunden, die Licht und Schattenverteilung auf den Körpern und Gesichtern der Modelle sind in die graphischen Vorgaben integriert, vgl. Abb.30. Sehr beliebt waren antike Vasen und Säulen oder floral verzierte Geländer und Bronzen, vor denen die Mannequins meistens einzeln, seltener in kleinen Gruppen posierten, vgl. Abb.1+Abb.26. Ein weiteres Hintergrundmotiv waren unterschiedlich drapierte Vorhänge, die den Eindruck eines Bühnenauftritts entstehen ließen, vgl. Abb.26.

Die deutsche Fotografin Regina Relang dagegen fotografierte die Mannequins auf der Straße oder in Parkanlagen. Auf ihren Fotografien strahlen die Modelle mehr Lebensnähe aus, wirken aber auch insgesamt etwas profaner, als die überstilisierten

²⁴⁹ Mulvagh, Jane: *Vogue History of 20th Century Fashion*, London 1988, S. 126

Weiblichkeitsdarstellungen ihrer Kollegen., vgl. Abb.3. Selten wurden Frauen bei einer sportlichen Betätigung oder entspannt in der Natur dargestellt. Die Fotografie Abb.4 von Roger Schall, die ein weibliches Model mit Fahrrad auf der Wiese liegend zeigt, ist in der Ungezwungenheit des Ausdrucks eine Ausnahme. Schall war zuständig für Außenaufnahmen und fotografierte die Mannequins auch häufig vor Schlössern, in Geschäften oder Schönheitssalons. André Durst – ein weiterer *Vogue*-Studiofotograf - präsentierte die Mode seiner Epoche fast ausschließlich an Mannequins, die in Posen griechischer Statuen verharren, Abb.26, oder surrealistisch entrückt wirken, vgl. Abb.33+41.

Häufig wurden die Mannequins mit Vögeln oder anderen fliegenden Wesen in Verbindung gebracht, vgl. Abb. 29, 31, 32, oder in Stellungen fotografiert, die die Assoziation von körperlicher Schwerelosigkeit hervorriefen, vgl. Abb.28.²⁵⁰

3.6 Das Vorbild der klassischen Antike in der Modefotografie

Durch den Anschein von Realität setzte die Modefotografie der Modegraphik eine neue Dimension entgegen, und in den 30er Jahren begann die Fotografie allmählich die graphischen Darstellungen in den Modejournalen zu ersetzen. 1932 produzierte Edward Steichen das erste fotografische *Vogue*-Cover. Am Ende der 30er Jahre stehen sich Grafik und Fotografie in der *Vogue* als Bildträger fast gleichberechtigt gegenüber. Die Cover sind zum großen Teil graphisch gestaltet.

Dementsprechend befinden sich 1938 in der französischen *Vogue* noch auffallend viele Modezeichnungen sowie Kombinationen von Zeichnung und Fotografie. Haltung und Gestik, die Linienführung der Körper und der Ausdruck der Gesichter der Mannequins auf den Fotografien korrespondieren mit den Figurinen auf den Modezeichnungen. Die Gesichter sowohl der Mannequins als auch der Figurinen wirken auffällig standardisiert. Die Frauengesichter auf den Fotografien von Horst P. Horst besitzen etwas weichere Züge und eine erotische oder geheimnisvolle Ausstrahlung, vgl. Abb.28-30. André Durst setzte dagegen auf seinen Fotografien eine distanzierte und blasiert wirkende Ausdruckslosigkeit ein. Abb.26 Beide Fotografen orientierten sich an der klassischen

²⁵⁰ Vgl. zu dem Motiv des Vogels Kapitel 3.6.2

Antike, deren Gestaltungsprinzipien sie vereinzelt durch surrealistische Bildelemente ergänzten.

Hoyningen-Huene, bis 1935 Cheffotograf der französischen *Vogue*, entwickelte um 1930, wie Inge Podbrecky in ihrer Untersuchung über die Beziehung zwischen Modefotografie und Kunst konstatierte, einen „*fotografischen Stil, der den Dialog mit der Klassikrezeption in der bildenden Kunst für die Modefotografie fruchtbar machte*“²⁵¹, vgl. Abb.27. Die antikenorientierte klassische Stilisierung der Frau in der Modefotografie führte Hoyningen-Huenes Nachfolger, Freund und Schüler, Horst P. Horst von 1935 bis zum Kriegsbeginn in der französischen *Vogue* fort, nachdem dieser zu *Harper's Bazaar*, der Konkurrenz der *Vogue* in New York, übergewechselt war.²⁵²

Auch Man Ray fotografierte in der zweiten Hälfte der 30er Jahre für *Harper's Bazaar*. Seine Fotografien zeigen verträumte Mannequins in statuarischen Posen, vor seinen eigenen Zeichnungen oder Gemälden oder vor Werken aus der Antike, des Klassizismus oder der Avantgarde. Häufig verwendete Man Ray auch einen monochromen hellen oder tiefschwarzen Hintergrund. Seine Mannequins sind immer mehrdeutig interpretierbar. Ihnen ist ein puppen- oder statuenhafter Ausdruck zueigen, der aber gleichzeitig vieldeutige Anspielungen auf innere Vorstellungswelten aufweist, vgl. Abb.31+32.

Die beiden Mannequins auf der Modefotografie von André Durst²⁵³, Abb 26, verkörpern die Idealvorstellungen dieser Zeit. Sie stellen perfektioniert durch die Kleidung, die Frisur, das Make-up sowie durch ihre Haltung eine standardisierte, an der Antike orientierte, Schönheit dar. Ein Vergleich zwischen der Fotografie von Durst mit den beiden Fotografien von Man Ray von 1937, zeigt deutlich Divergenzen im Ausdruck bei formalen Ähnlichkeiten im modischen Styling und in der Theatralik der Gesten.

Die beiden Mannequins auf der Fotografie Man Rays bleiben trotz ihrer gestellten puppenhaften Haltung lebendige Wesen mit einer poetischen Ausstrahlung. Die Mannequins von André Durst dagegen lassen keine Schlüsse auf innere Vorstellungswelten zu. Sie bleiben leere Hüllen, allein differenziert im Habitus. Während das höher stehende Mannequin blasiert in die Ferne blickt, ist die Haltung des zweiten Mannequins von vornehmer Zurückhaltung und Bescheidenheit geprägt. Diese

²⁵¹ Podbrecky, Inge: Modefotografie und bildende Kunst um 1930. Aspekte einer Beziehung, in: Katalog: Modefotografie von 1900 bis heute. Wien 1990, S. 24/25

²⁵² Zu der Geschichte von *Harper's Bazaar* vgl. Kap. 6

²⁵³ *Vogue*, Paris, Januar 1938, S. 33

zweite Haltung stellt die höchste Stufe der Eleganz dar, die eine Frau erreichen konnte. So schrieb Coco Chanel in der September Ausgabe der *Vogue*:

„*La parure, quelle science! La beauté, quelle arme! La modestie, quelle élégance!*“²⁵⁴

Der Ausdruck der Bescheidenheit hat hier seine herkömmliche Bedeutung im Sinne von Natürlichkeit verloren und wird zu einer rein artifiziellen Gestik. Bescheidenheit als höchste Stufe der Eleganz; ein Kunstprodukt. Diese Form der Eleganz sichert der Frau eine Immunität zu und umgibt die Frau mit einem schützenden Vakuum. Im Unterschied zur Gefühlskälte, die dem Ausdruck der `Blasiertheit` anhaftet, gesteht die `elegante Bescheidenheit` den Frauen eine innere Empfindsamkeit zu.

Die blasierte und unwirkliche Ausstrahlung in der Haltung und dem Gesicht des höherstehenden Mannequins auf der Fotografie von André Durst baut eine unüberbrückbare Distanz zum Betrachter auf. Der Ausdruck von Blasiertheit wurde 1903 von Georg Simmel als eine Empfindung angesehen, die vor allem der Großstadt vorbehalten sei. „*Das Wesen der Blasiertheit*“ ,so schreibt er, „*ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinn, dass sie nicht wahrgenommen würden, (...) sondern so, dass die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit die Dinge selbst nicht empfunden werden. Sie erscheinen dem Blasierten in einer gleichmäßigen matten und grauen Tönung, keines wert, dem anderen vorgezogen zu werden.*“²⁵⁵

Die von Simmel beschriebene Wirkung der Angleichung und Abstumpfung lässt sich auch auf den Modefotografien der 30er Jahre ablesen. Die hochstilisierten Mannequins wirken künstlich, empfindungslos und standardisiert. Diese Frauen leben in einer ganz anderen Welt, Gefühle, Sorgen, Liebe oder Leidenschaften scheinen sie nicht zu kennen.

In den Modefotografien der 30er Jahre werden die individuellen Züge der Mannequins zu einem Ideal stilisiert - angelehnt an die als vorbildhaft empfundene Kunst der Klassik oder des französischen Klassizismus.²⁵⁶ Diese sehr stark typisierten Darstellungsformen sind in Zusammenhang mit den rasanten technischen Fortschritten, der wirtschaftlichen Krise und den sich teilweise überstürzenden Veränderungen der Lebenswelten zu betrachten.

²⁵⁴ Chanel, Gabrielle: *Maximes et Sentences*, in: *Vogue*, Paris, September 1938, S. 56

²⁵⁵ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Simmel, Georg.: *Das Individuum und die Freiheit* (1957), Berlin 1984, S. 196

²⁵⁶ Vgl. hierzu auch: Podbrecky, Inge, a.a.O., S. 22

Man Ray erklärte 1933 im *Minotaure*: „*Dans cet âge semblable à tous les âges, où le problème de la perpétuation d'une race ou d'une classe et la destruction de ses ennemies absorbe totalement une société civilisée, il semble mal venu et futile de créer des œuvres inspirées seulement de l'émotion et du désir de l'individu. (...) Race, classe, comme la mode, perdent alors leur place tandis que l'émotion individuelle prend le sens universel.*“²⁵⁷

Die Anlehnung an die klassische Antike in der Mode und in der Modefotografie als Surrogat für Harmonie und Ordnung dagegen, verleugnete jede individuelle Emotion. Wenige Jahre nach dem 1. Weltkrieg, angesichts der drohenden Auflösung der traditionellen Geschlechterverhältnisse, in der Situation einer wirtschaftlichen Krise und im Angesicht von politischer und kultureller Gefahr, die vom Nationalsozialismus ausging, wurde in der Anwendung einer falsch verstandenen, antiken, emotionslosen Grundhaltung der Wunsch nach einer generellen Stabilisierung und hier explizit einer Stabilisierung von Weiblichkeit laut.

Schon das Aufkommen des Klassizismus im 18. Jahrhundert war, wie Egon Friedell schreibt, in der Hoffnung, stabilisierende Werte in einer unüberschaubar werdenden Zeit zu finden, begründet: „*Diese sonderbare `Rückkehr zur Antike´ ist nur zu verstehen aus einem tiefen Bedürfnis und letzten Versuch, in einer Welt der reinen Maße und Proportionen, der lichten Ordnung und leichten Überschaubarkeit, Selbstbegrenzung und Unkompliziertheit Erholung und Ausruhen von der eigenen Problematik, schweifenden Formlosigkeit und verwirrenden Vielfältigkeit der Bestrebungen, Beziehungen, Aspekte zu finden. Der Klassizismus ist aus der Angst des modernen Menschen geboren.*“²⁵⁸

So beruhte auch die Wiederentdeckung der griechischen Antike in der Kunst, der Mode und der Modefotografie der 30er Jahre auf einer Idealisierung dieser Epoche und nicht in einer Ausrichtung an ihren tatsächlichen Phänomenen.

²⁵⁷ Man Ray: *L'âge de la lumière*, in: *Minotaure*, No.3-4, Paris 1933, S. 1

²⁵⁸ Friedell, Egon, a.a.O., Bd. 2, S. 386

3.6.1 Der perfekte Körper

Das Bild der Frau auf den Modefotografien der späten 30er Jahre vermitteln dem Betrachter eine Assoziation von Perfektion und Ewigkeit. In den beistehenden Artikeln wurde das Ziel verfolgt, die Leserinnen zu erhöhter Selbstdisziplin und -kontrolle aufzufordern. Die Perfektion der äußeren Erscheinung sollte den Frauen eine ewig gültige Schönheit garantieren, die sie vor den alltäglichen Strapazen und dem körperlichen Verfall schützt. In einem Artikel in der Februar *Vogue* von 1938 heißt es im nebenstehenden Text zu der Aktfotografie eines Torsos von Arnold Genthe²⁵⁹:

*„Cette vivante image due à l’objectif d’Arnold Genthe en évoquant à l’esprit les grandes marbres de la Grèce ne nous assure-t-elle pas que la beauté du corps est éternelle et que la race humaine n’a pas dégénéré depuis le siècle de Périclès?“*²⁶⁰

Die Angleichung des Bildes von der modernen Frau an Kunstwerke aus der klassischen Antike kann demnach als eine Sublimation der gesellschaftlichen Ängste vor einer Degeneration des weiblichen Körpers betrachtet werden. Die Stärke und Schönheit des weiblichen Körper konnten in der Moderne, im Gegensatz zu den unvergänglichen Statuen aus der Antike, nur durch künstliche und moderne Methoden erhalten werden.

Den Frauen wurde in demselben Artikel angetragen, ihren Körper vor der Vergiftung durch Müdigkeit zu schützen:

„Et pourtant, à rêver sur ces formes harmonieuses, comment se défendre d’une source inquiétude? . . .

*Ce n’est pas assez que le grand air, le sport, la gymnastique et le régime soient des garants de santé et de jeunesse. Contre l’intoxication engendrée par la fatigue, que peuvent-ils? Peu de choses en vérité. Voyons plutôt quels sont les traitements qui doivent amener la détente nerveuse et activer la défense naturelle?“*²⁶¹

Unter den Schlagwörtern *La Respiration Rythmée*, *La Massage Physiologique*, *L’Électricité* wurden im Folgenden den Leserinnen die neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften vorgestellt, die ihnen bei dem Kampf um den körperlichen Zerfall Hilfe bieten sollten.

²⁵⁹ Fotografie von Arnold Genthe in: *Vogue*, Paris, Februar 1938, S. 92. Auf dieser Fotografie, die die ganze Seite ausfüllt, ist auf schwarzem Grund der nackte Oberkörper einer Frau abgebildet. Er erinnert an die Torsi der klassischen Antike.

²⁶⁰ *Le Repos, Bon Génie Ou l’Ami de la Beauté*, in: *Vogue*, Paris, Februar 1938, S. 93

Vitalität, Stärke und Selbstbeherrschung waren die Werte, die den Frauen in den Artikeln der *Vogue* gepredigt wurden und jedem einzelnen Körperteil galt die größte Aufmerksamkeit. Ein weiterer Artikel in der Januar *Vogue* 1938 befasste sich mit der Erhaltung des Busens:

*„L'affaiblissement, le flétrissement des seins est toujours le signe d'un déséquilibre physique: le système glandulaire, si précaire chez la femme, devrait être l'objet de sa constante préoccupation.“*²⁶²

Der weibliche Körper galt als äußerst sensibel und drohte unter den Anforderungen der modernen Zeit zusammenzubrechen. Die neue Schnelllebigkeit, als Folge technischer Errungenschaften, wurde als ein Verhängnis betrachtet, das den Frauen ihr natürliches Gleichgewicht raubte:

*„Nous vivons `contre la montre´ dans un perpétuel effort pour rattraper le temps. Des rendez-vous échelonnés du matin au soir, de fébriles espérances, l'agacement du téléphone, la conduite d'une voiture dans Paris, tout influe sur le système nerveux . . . le record, la moyenne, la fébrilité de la vitesse, comme si elles avaient le désir inconscient de se fuir elles-mêmes.“*²⁶³

Dem Artikel liegt einerseits die Angst zugrunde, dass die moderne Frau, unbewusst vor sich selbst fliehend, nun ihre Funktion der Mutterschaft nicht mehr erfüllen könnte. Im Hintergrund zeichnet sich darüber hinaus die Angst vor einem allgemeinen kulturellen Zusammenbruch ab. In diesem Artikel tritt die Ansicht zutage, Kultur könne nur auf Zwang und Triebverzicht aufgebaut werden. Eine Anschauung, die Freud 1927 in seiner Abhandlung *Die Zukunft einer Illusion* entwickelt hatte.²⁶⁴

Den Leserinnen der *Vogue* wurde dringend angeraten, sich einer bedingungslosen Selbstkontrolle zu unterwerfen:

*„Mettez toute votre vigilance à ne pas laisser absorber votre vie par tous ces ogres. Limitez vos obligations. Ne vous laissez pas déborder. Conservez à tout prix le contrôle de vous-mêmes (...) Il faut encore éviter l'excès en tout choses.“*²⁶⁵

²⁶¹ Ebd.

²⁶² *Chair en fleur*, in: *Vogue*, Januar 1938, S. 25

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. Freud, Sigmund: *Die Zukunft einer Illusion* (Leipzig, Wien, Zürich 1927); in: Freud, S.: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd.IX, Frankfurt a. M. 1974, S. 141

²⁶⁵ *Chair en fleur*, a.a.O., S. 25

Die Intention dieser Artikel lag in der Vermittlung der Notwendigkeit absoluter Triebbeherrschung und Selbstkontrolle. Schönheit wurde als etwas Statisches dargestellt, das es galt zu konservieren. Diese Sicht wurde von der an der Klassik orientierten Mode und Modedefotografie dieser Epoche verbildlicht, wenn auch unter Hinzufügung von Bildelementen, die aus dem ikonographischen Repertoire des Surrealismus bezogen wurden.

Die Interpretation der Schönheit als etwas Vollkommendes und Unveränderbares stand im Widerspruch zu der Forderung der Surrealisten, die die Schönheit als etwas Ambivalentes, Poetisches und Unfassbares sahen. Breton verlangte nach einer Schönheit, die wie ein Beben sein sollte: „*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.*“²⁶⁶

In der Mode und in der Modedefotografie vermischten sich diese beiden Tendenzen zum Teil zu einem antagonistischen Bild der Schönheit.

3.6.2 Das Vogelmotiv

Diese statische Klassikorientierung prägte zum größten Teil die Gestaltung der Modedefotografie der 30er Jahre. Der Statik dieser Idealvorstellungen setzte der Einfluss des Surrealismus auf die Modedefotografie neue Dimensionen entgegen.

Wie das exemplarische Beispiel einer Modedefotografie von André Durst **Abb.33**, publiziert in der französischen *Vogue* 1938 zeigt²⁶⁷, wurden Elemente aus dem ikonographischen Repertoire der klassischen Antike mit Elementen aus dem Bildvokabular der Surrealisten verknüpft. Frisur, Gesicht und Haltung des Mannequins sowie der Faltenwurf des Kleides entsprechen den klischeehaften Vorstellungen einer klassischen hellenistischen Statue. Die Säule ergänzt die aufwärtsgerichtete Statik der weiblichen Figur und unterstützt die Assoziation an die klassische Antike.

Die Ergänzung der Bildkomposition durch die beiden Vogelplastiken dagegen lassen auf einen Einfluss der Surrealisten und ihrem Umfeld schließen. Das Motiv des Vogels in Verbindung mit der Frau findet sich in der Kunst und Fotografie der 30er Jahre in

²⁶⁶ Breton, André: *La beauté sera convulsive*. In *Minotaure*, No 5, Dezember 1934, S. 17

²⁶⁷ *Vogue*, Paris, Mai 1938, S. 42

den unterschiedlichsten Versionen. Schon 1922 hatte Man Ray in einer seiner ersten Modefotografien für Poiret ein Mannequin in einem Rock aus Straußenfedern vor einer Vogelplastik Brancusis fotografiert. 1934 posierte Elsa Schiaparelli für Man Ray, Abb.34, in einem Oberteil aus Vogelfedern. Auch hier ist das Vogelmotiv mit einer antikisierenden Darstellungsweise verbunden, verkörpert durch die Haltung Schiaparellis und den an hellenistischen Statuen erinnernden Faltenwurf des Untergewandes.

Weiterhin verweist Man Rays bekanntes Gemälde *A l'heure de l'observatoire* (1932-34), ein überdimensional großer geschminkter, im Himmel schwebender Frauenmund, ein Bild das Man Ray oft als Hintergrund seiner Modefotografien einsetzte, auf eine Analogisierung des Sujets `Vogel` mit dem Sujet `Frau`.

Der Vogel steht allgemein als Symbol für Freiheit und Transzendenz²⁶⁸. Der Frage, ob die Frau der Moderne eine Disposition zur Befreiung und Transzendenz habe, beschäftigte zahlreiche Künstler dieser Epoche. So schuf Man Ray, der 1937 von Giacometti Vogelskulpturen als Hintergrund-Dekorationen für seine Modefotografien²⁶⁹ anfertigen ließ, Bilder von Frauen, die er in einem beinahe metaphysischen Zustand mit den Vogelskulpturen in Beziehung setzte, **Abb.31+32**.

Eine Gegenposition bezog André Masson. Auf der *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris, auf welcher jeder teilnehmende Künstler jeweils eine Schaufensterpuppe nach seinen Ideen gestaltete, verschloss er den Kopf seines Mannequins in einem Vogelkäfig, **Abb.35**.

Eine eher ironische Kommentierung zu der Thematik `Frau/Vogel` schuf Joan Miró 1936 mit *Object*, Abb.36, einer Assemblage, deren Hauptelemente ein ausgestopfter Papagei und ein künstliches Frauenbein bilden. Die Analogisierung zwischen dem Vogel, als Symbol für Freiheit und Transzendenz - von Miró noch verdeutlicht durch die kleine Weltkugel und die Landkarte - mit der Frau, verkörpert durch das künstliche Frauenbein, das funktionslos in einem engen Raum aufgehängt ist, wird von Miró mit seiner Arbeit in Frage gestellt.

Der Vogel als Motiv und die Verbindung zwischen Vogel und Frau spielte auch in den 30er Jahren in den Werken von Max Ernst eine tragende Rolle. Sein Gemälde *La foresta inbalsamata* von 1933, **Abb.37**, weist über das Vogelmotiv hinaus, in der Gestaltung des Waldes, Parallelen zu der Modefotografie André Dursts auf. Dursts

²⁶⁸ Vgl. Hierzu Henderson, Joseph L.: Der moderne Mensch und die Mythen in C.J. Jung: Der Mensch und seine Symbole. Sonderausgabe 1991, S.149ff.

Fotografie irritiert den Betrachter, indem sie einen Einblick auf den Querschnitt durch den papierdünnen Fußboden gibt, der erinnernd an eine Felsstruktur, den Eindruck von herabhängenden Stalaktiten hervorruft.

Max Ernst stellte den Wald als eine dunkle Wand dar, die aus aneinander und teilweise auch leicht schräg übereinandergelagerten Baumstämmen und Baumkronen besteht. Werden die Baumkronen abgedeckt und der Wald um 180° gedreht, dann stimmt die Waldstruktur als Negativ mit der Steinstruktur am unteren Bildrand der Fotografie als dessen Positiv überein.

Im unteren Bilddrittel der Mitte des Gemäldes *La foresta inbalsamata* zeichnet sich sehr fragil die gestrichelte helle Umrisslinie eines Mischwesens aus Vogelkopf und Flügel, gepaart mit einem weiblichen Unterkörper, ab. Es befindet sich vor der dunklen undurchdringlichen Waldkulisse in einem Schwebезustand. Nach Wieland Schmied bedeutet der Wald für Man Ernst „*das Reich des Ungetrennten, naturwüchsigen, das durch Geistwerdung, als dessen Sinnbild u.a. der Vogel zu verstehen ist, zu überwinden ist.*“²⁷⁰

In dem Modejournalismus und der Modefotografie der 30er Jahre ist die Überwindung der Natur mit dem Schwerpunkt auf der Überwindung der natürlichen Eigenschaften der Frau, wie bereits dargelegt wurde, ein wichtiger Aspekt. Die Fotografie von André Durst verbildlicht ästhetisch verklausuliert eine, vielleicht unbewusst, hinterfragende Haltung zu dieser Forderung. Die Frau steht als Statue in einem sterilen künstlichen Raum, aber auf dünnem Boden. Die Natur - symbolisiert durch die Frau, die Vögel und den Wald - scheint überwunden, aber versteinert. Der gestürzt am Fuße der Säule mit geöffneten Flügeln und ungeschützter Bauchseite zum Betrachter hin liegende Vogel verstärkt die Assoziation einer Bedrohung der lebendigen Schönheit.

Das Mannequin in Gestalt einer griechischen unantastbaren Statue erhält auf den ersten Blick durch den zum Abflug bereiten Vogel, den es mit seinen Händen stützt, einen Ausdruck von Freiheit. Dieser aber wird gleichzeitig durch den am Boden liegenden, leblosen Vogel ad absurdum geführt. Auch der Boden, auf dem das Mannequin steht, ist, wie der Einblick auf den Untergrund zeigt, nicht so stabil wie er an der Oberfläche scheint. Der abgestürzte Vogel in Verbindung mit der stalaktitenartigen Gestaltung des Bodens gibt der auf den ersten Blick konventionell antikisiert wirkenden Fotografie eine beunruhigende Surrealität.

²⁶⁹ Zu diesen beiden Fotografien von Man Ray vgl. auch S. 73f.

²⁷⁰ Schmied, Wieland, a.a.O., Berlin 1977, S. 4/101

Max Ernst beschrieb die in der Natur angelegte Ambivalenz, die sich ihm am Beispiel des Waldes zeigte: „*Die wunderbare Lust frei zu atmen im offenen Raum, doch gleichzeitig die Beklemmung ringsum von feindlichen Bäumen eingekerkert zu sein. Draußen und drinnen zugleich, frei und gefangen. Wer soll das Rätsel lösen?*“²⁷¹

Die Frage nach der Bedeutung der Natur - für den Menschen der Moderne und insbesondere für die moderne Frau - in der dialektischen Grundkonstellation von ersehnter Freiheit und gleichzeitig permanent mitschwingender Bedrohung, ist, wie noch aufgezeigt werden wird, auch in einer umfangreichen Facettierung zentrales Thema in den Modefotografien Erwin Blumenfelds. Seine Fotografie von 1939 *Lisa auf dem Eiffelturm*, **Abb.96+96a**, bildete einen Höhepunkt zu dieser komplexen Fragestellung.²⁷²

Auch in der aktuellen Modefotografie wird das Motiv Vogel und Vogelkäfig in Bezug zu dem Bild der Frau gesetzt. In der Juni Ausgabe 2001 der französischen *Vogue* wurde eine ganze Serie von Modefotografien des Fotografen Nathaniel Goldberg unter dem Titel *Birdie* in Schwarz/Weiß, publiziert²⁷³. **Abb.38b** zeigt eine Fotografie aus dieser Serie, die für einen Vergleich mit dem Motiv des Vogels in der Modefotografie der 20er und 30er Jahre sehr interessant ist. Das Mannequin ist hier in engen Bezug zu dem Vogel im Käfig gesetzt. Der Eindruck einer Affinität der Frau zu dem Vogel im Käfig, versinnbildlicht durch die dem Vogel träumerische Zugewandtheit des Gesichts der Frau, ist in dieser Fotografie bewusst angelegt. Cecil Beaton hat in einer Fotografie aus den 20er Jahren, **Abb.38a**, das Motiv in dieser Konstellation schon antizipiert. Beaton und Goldberg setzen Frau, Vogel, Käfig und Natur - letztere symbolisiert durch die Baumkronen im Hintergrund bei Goldberg, durch den Strauch im Vordergrund bei Beaton - in ein beziehungsreiches Wechselspiel. Hier wird der Eindruck hervorgerufen, dass sich die Frau nach einem Leben im Käfig sehne, während das Motiv des Vogels auch konträr als ein Symbol für Freiheitsbestrebungen stehen kann.

Das Motiv des Vogels ist für eine Ikonologie der Modefotografie von großer Bedeutung, da es wiederkehrend für komplexe Darstellungen der Frau zwischen Natur und Kunst, Freiheit und Unfreiheit eingesetzt wurde bzw. wird.

Zum anderen zeigt die Fotografie Goldbergs exemplarisch ein wesentliches Kriterium der aktuellen Modefotografie: die Darstellung der Kleidung rückt sukzessiv in den

²⁷¹ Ernst, Max, in: Katalog: M. Ernst, Köln 1962/63, S. 20

²⁷² Vgl. Kap. 5.3

²⁷³ *Vogue*, Paris, Juni/Juli 2001, S. 138-147

Hintergrund, und die Essenz der Bildaussage liegt heute im Wesentlichen in der Erzeugung eines atmosphärischen Ausdrucks.

3.6.3 Der Einfluss der *Pittura Metafisica*

Surrealismus, Mode und Fotografie befruchteten und ergänzten sich wechselseitig in ihren Entwürfen von Frauenbildern, die die Frau als eine Verkörperung stofflich gebundener Realität und pluraler, ins phantastische weisender Möglichkeiten darstellten. Statuarische Überhöhung und träumerische Unnahbarkeit charakterisierte das Frauenbild in der Modefotografie der 30er und zum großen Teil auch noch der 40er Jahre.

Der Einfluss der Antikenrezeption in der Kunst der Moderne in Verbindung mit surreal wirkenden Raum-Figurkonstellationen zeigte sich besonders deutlich in der *Pittura Metafisica* Giorgio de Chiricos, die dieser in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg entwickelte. Sie beeinflusste sowohl die surrealistische Malerei als auch die Modefotografie der 30er Jahre.

Die Plätze auf den Gemälden De Chiricos - leer, befremdlich und unheimlich - zeigen eine Welt, die, wie Wieland Schmied schreibt „*trotz aller Hinweise auf das Moderne Zeitalter (...) noch der Kosmos des Quattrocento*“²⁷⁴ zu sein scheint. Sie „*stellten die Psyche*“, wie Robert Short bemerkte, „*als architektonischen Raum oder als räumliches Theater dar.*“²⁷⁵ Trotz der scheinbaren Ordnung ermöglichen sie dem Betrachter keine Orientierung. Vereinzelt Statuen, Büsten oder Schneiderpuppen ergänzen die versteinerte und erstarrte Atmosphäre der Plätze. Von großer Bedeutung für die Kunst de Chiricos waren nach seiner eigenen Aussage die Schriften Schopenhauers und Nietzsches: „*Schopenhauer und Nietzsche lehrten als erste, welche profunde Bedeutung der Nicht-Sinn des Lebens hat. Sie lehrten auch, wie dieser Nicht-Sinn in Kunst umgesetzt werden könnte; (...) Die entstandene erschreckende Leere hat dieselbe unsinnige und gelassene Schönheit wie die Materie.*“²⁷⁶

²⁷⁴ Schmied, Wieland: Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Sachlichkeit, a.a.O., S. 4/8

²⁷⁵ Short, Robert: Dada und Surrealismus (London 1980), Stuttgart/Zürich 1884, S. 77

²⁷⁶ De Chirico, Giorgio: Wir Metaphysiker. 1919, in: De Chirico.: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Hrsg.: Schmied, Wieland, Berlin 1973, S. 38/39

Die Modefotografie der 30er Jahre adaptierte die Leere und Leblosgkeit der künstlichen Welt de Chiricos und platzierte in konstruierte, an der klassischen Antike orientierte Raumgefüge statuengleiche oder puppenhafte Mannequins, vgl. **Abb.2**.

Die Modefotografie eines anonymen *Vogue*-Studiofotografen von 1936, **Abb.39**, weist als exemplarisches Beispiel in der Raumkonstruktion, Parallelen zu der sich extrem zu einem imaginären Fluchtpunkt hin verjüngenden linken Gebäudewand auf dem Gemälde de Chiricos, *Geheimnis und Melancholie einer Straße* (1914), **Abb.40**, auf.

Wieland Schmied konstatierte, de Chirico „*macht das rational nicht erklärbare Nebeneinander verschiedener Welten sichtbar, die gleichzeitig in uns lebendig sind und doch nicht mehr zusammenstimmen: die Sehnsucht nach der Antike und Renaissance, die in einen luftleeren Raum gerückt sind und unbetreibar, abschüssig und schwindelerregend erscheinen; die Angst vor der modernen Zeit, die den Menschen zu Statuen, Schneiderpuppen oder gerüsthafte Konstruktionen erstarren lässt.*“²⁷⁷

Das methodische Vorgehen der Modefotografen in Bezug auf die Komposition und Darstellung der Modelle im Raum entsprach den Figur-Raumgestaltungen de Chiricos. Konstruktion und Erstarrung beherrschte weitgehend die Posen der Mannequins. Das Mannequin auf der Modefotografie von 1936, **Abb.39**, ist eng an die Wand gelehnt. Es wirkt paralysiert und verloren in diesem Raum, der nirgendwo hinzuführen scheint. Das einzige materielle oder real erscheinende Objekt ist der kostbare Pelzmantel, in den das Mannequin wie in einen schützenden Kokon gehüllt ist.

In einer Veröffentlichung im *Minotaure* 1933 unter dem Titel *L'Age de la Peur* beschrieb Ferdinand Brückner den gesellschaftlichen Zustand einer ständigen Furcht vor etwas Ungreifbaren: „*L'apparition de la peur est une conséquence de la perte de nos illusions, de notre supériorité spirituelle, de notre dérouté sexuelle, de notre incapacité de vivre solitaires, du manque d'un contenu commun, d'une éducation en vue du Pouvoir, de cette conviction que la vie, comme on le sait, ne vaut pas cher, et enfin de ce besoin de fanfaronnade que l'on cultive en nous dès le berceau.*“²⁷⁸

Der Ausdruck von Einsamkeit sowie eine Beziehungslosigkeit zur Umwelt beherrscht die Modefotografie der 30er Jahre. Die Fotografie von André Durst, **Abb.41**, aus der *Vogue* vom Oktober 1936 zeigt ein Mannequin in der Stellung des Kontrapost antiker Statuen in einem schmalen und niedrigen, bühnenartig konstruierten Raum.

²⁷⁷ Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20.Jahrhunderts. München 1989, S. 24

²⁷⁸ Brückner, Ferdinand: *L'Age de la Peur*, in: *Minotaure*, Paris 1933, S. 66

Ein Vergleich mit dem Gemälde *Einsamkeit* (1917), **Abb.42**, von Carlo Carrà mit dieser Modedefotografie André Dursts zeigt exemplarisch, in welcher Weise die Figur/Raumkonstellationen der metaphysischen Malerei von den Modefotografen der 30er Jahre adaptiert wurden. Eine Außenwelt, außerhalb des bühnenartigen Raumes, der auf beiden Medien ähnlich konstruiert ist, scheint für die Figuren, das Mannequin auf der Modedefotografie und den männlichen Torso auf dem Gemälde Carràs nicht existent. In souveräner Haltung, aber einsam und erstarrt, nehmen sie den eng begrenzten und fast leeren Raum ein.

Blumenfeld bezeichnete die *'Isoliertheit im All'* als sein *'Kardinalproblem'* und beschrieb sich selbst als „*einsamer Stern am Himmel, der so übervölkert scheint*“.²⁷⁹ Modedefotografien thematisieren dieses Problem, aber überhöhen es auch gleichzeitig. Bühnenartig konstruierte Hintergründe, in denen das Mannequin isoliert, einsam aber dennoch erhaben erscheint, dominieren in der Modedefotografie der 30er Jahre. Begrenzte architektonische Räume haben gegenüber Darstellungen in der freien Natur den Vorteil einer konzentrierten ins Poetische verweisenden Bildaussage. De Chirico schrieb 1920: „*Der Dichter des Anfangs, wie Homer einer war, der von dem grenzenlosen Raum sang, vom brüllenden Meer, den Abgründen des Himmels, fruchtbar an Gottheiten, den Wäldern und den weiten Ebenen, die noch nicht geometrisch geordnet waren, dieser Dichter bleibt an poetischer Tiefe weit zurück hinter dem Dramatiker, der auf einer begrenzten und umschlossenen Bühne die wenigen Personen einer Tragödie agieren lässt. Rings um sie, die von dem Bühnenhaus bedrängt werden, erstehen alle die Imaginationen, die der Dichter des Ursprungs als freie Natur besang, viel profunder und poetischer, viel überzeugender.*“²⁸⁰

Perfekt inszeniert, aber leblos und puppenhaft posiert das Mannequin auf der Modedefotografie von André Durst, konstruiert aus Komponenten der klassischen Antike, des Hochmittelalters und des Surrealismus. Die Stellung des Mannequins im Kontrapost ist wie bei einer Gliederpuppe ausgeführt und zeigt somit Parallelen zu den *machini* de Chiricos auf, die dieser ebenfalls teilweise aus antiken Skulpturen entwickelt hatte.²⁸¹ Das Mannequin trägt ein langes Ensemble aus Samt von *Piguet*. Der Fall des langen

²⁷⁹ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 16

²⁸⁰ De Chirico, Giorgio: Das architektonische Prinzip in der alten Malerei, in: De Chirico.: Wir Metaphysiker.

Gesammelte Schriften. Hrsg. Wieland Schmied, Berlin 1973, S. 64

Rockes, die metallisch glänzende Gürtelschnalle und die verbreiterten Schultern sind der Mode des Hochmittelalters entlehnt.

Auf den Einfluss des Surrealismus verweist das exzentrische Design des Hutes von *Boy*, ein umgedrehter Schuh mit gefährlich hohen und spitzen Absätzen. Dieser Hut nimmt den Entwurf für den berühmten Schuh-Hut vorweg, den 1937 Salvador Dalí und Elsa Schiaparelli gemeinsam entwarfen. Die surrealistisch anmutende Extravaganz des Hutes von *Boy* wird von André Durst in seiner metaphysisch/surrealistische Einflüsse verarbeitenden Konzeption der Fotografie weitergeführt. Diese Arbeitsweise war in dieser Zeit verbreitet. Oft wurden surrealistische Einflüsse und Motive in den Modefotografien durch schon vorhandene surrealistische Einflüsse in dem Design der Mode inspiriert.

3.6.4 Das Schubladenkostüm. Beaton, Dalí und Schiaparelli

Explizit surrealistisch orientierte Techniken oder Motive dagegen, wie die Anwendung der *écriture automatique* oder der Inszenierungen von Traumsequenzen finden sich in der Fotografie zwischen 1936 und 1938 eher selten.²⁸² Ein großer Teil der Fotografien, die sich deutlich einer surrealistischen Bildsprache bedienten, stammten von Cecil Beaton, seltener von André Durst und Horst P. Horst.²⁸³

Am Beispiel einer sehr populären Fotografie Cecil Beatons, veröffentlicht in der Dezemberausgabe der französischen *Vogue* 1936, **Abb.43**, soll im Folgenden

²⁸¹ Vgl. Schmied, Wieland: Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Sachlichkeit, a.a.O., S. 4/72

²⁸² In der französischen *Vogue* befinden sich in der zweiten Hälfte der 30er Jahre pro Jahrgang zwischen fünf und sechs surrealistisch wirkende Fotografien meistens von Cecil Beaton, vereinzelt von André Durst und Horst P. Horst. Diese wurden in Publikationen über Modefotografie so häufig reproduziert, so dass der Eindruck entstand, dass in dieser Epoche der Einfluss des Surrealismus auf die Modefotografie sehr prägnant war.

²⁸³ In den *Vogue*-Ausgaben des Jahrgangs 1938 gibt es allerdings keine Fotografien von Cecil Beaton, da Condé Nast ihm den Vertrag gekündigt hatte. Beaton hatte in der amerikanischen *Vogue* im Februar 1, 1938 einen Artikel von Frank Crowningshield *The New left Wing in New York Society* illustriert und dort einige offensive Anmerkungen über Juden eingesetzt. Vgl. Ross, Josephine: Beaton in *Vogue*, London 1986, S. 12 Josephine Ross bemerkt dort zu diesem Vorgang: „His reasons were never satisfactorily explained: fashionable, spiteful levity seems the most likely cause.“ Es gibt das Gerücht - laut Peter

exemplarisch die gegenseitige Beeinflussung und Zusammenarbeit von surrealistischer Kunst, Mode und Modefotografie, in diesem Fall von Salvador Dali, Elsa Schiaparelli und Cecil Beaton, aufgezeigt werden.

Salvador Dali war in den 30er Jahren sowohl für eine Weiterentwicklung der surrealistischen Bewegung wichtig als auch für eine Popularisierung der surrealistischen Ideen. Dalis Exzentrik und seine intensive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben der Pariser und New Yorker Schickeria sorgten für eine Verbreitung des Surrealismus.²⁸⁴

Im Paris der 30er Jahre war die Mode eng mit der Kunst der Avantgarde verbunden. Im Besonderen war die Modeschöpferin Elsa Schiaparelli seit Mitte der 30er Jahre für ihre exzentrischen Modelle berühmt. Eine Ausstellung Salvador Dalis 1936, die u. a. seine Zeichnungen und Gemälde mit dem Sujet Körperöffnungen in Form von Schubladen präsentierte, hatte Schiaparelli zu dem Entwurf des möbelartigen *Schubladenkostüms*, angeregt, Abb.48. Schubladen gehörten fest in das ikonographische Repertoire Dalis. Nach der Dali-Biografin Meredith Etherington-Smith beinhalten Schubladen für Dali *„Metaphern für diejenigen Körperöffnungen, die stets eine perverse, mit Grauen vermischte Faszination auf ihn ausgeübt haben. Zurückverfolgen kann man diese Manie bis auf seine Begeisterung für Butchaqués und später auf die Entdeckung eines französischen Kupferstiches aus dem siebzehnten Jahrhundert, der einen Höfling zeigt, in dessen Jacke Schubladen sind.“*²⁸⁵

Die Schubladen in dem Kostümentwurf Schiaparellis sind fest geschlossen. Das Kostüm umfasst den Körper des Mannequins wie eine Rüstung und gibt ihm eine kantige geometrische Form. *„Never fit a dress to the body, but train the body to fit the dress,“*²⁸⁶ war eine Forderung Schiaparellis an die moderne Frau. Der Kostümentwurf besitzt die Form einer schmalen, hohen Kommode. Der Körper der Frau, die dieses Kostüm trägt, verliert zwangsläufig seine ihm eigene Wesensart. Er wird zu einem genormten Möbelstück, einem Objekt, hinter dem der natürliche weibliche Körper verschwindet. Somit bezieht Schiaparellis Entwurf Stellung zu den Tendenzen in der Modefotografie der 30er Jahre, die die Transformation des weiblichen Körpers in eine Säule oder Statue verbildlichen.

Schirnböck - dass Beaton sich daraufhin besonders für Blumenfeld, als jüdischen Fotografen, bei *Vogue* eingesetzt hat, um seine Reputation wieder herzustellen.

²⁸⁴ So erschien am 14.12.1936 ein Portrait Dalis fotografiert von Man Ray auf dem Titelblatt des Magazins *Time*. Die Popularität Dalis bewirkte auch, dass der Begriff des Surrealismus immer enger in Beziehung zu seiner Person gebracht wurde.

²⁸⁵ Etherington-Smith, Meredith: Dali. Eine Biographie. München 1993, S. 281

²⁸⁶ Schiaparelli, Elsa: The Twelve Commandments for Women, in: *Hommage à Elsa Schiaparelli*, in:

Eine Zeichnung Dalis, die in der *Vogue* analog zu der Fotografie Beatons am unteren rechten Bildrand publiziert wurde, zeigt eine deutliche Kontrastierung zu dem geschlossenen Entwurf Schiaparellis. Der Frauenkörper auf dieser Zeichnungen Dalis besitzt eine elastische, nackte und ungeschützte Körperlichkeit. Die Schubladen sind partiell geöffnet. Diese Art der Körperdarstellung durchzieht Dalis gesamtes Werk. Die Körper der Frauendarstellungen Dalis wirken im Gegensatz zu den Präsentationen in den Modefotografien dieser Zeit verletzlich und fragil.

Dalis Gemälde *Woman with a Head of Roses* von 1935, **Abb.44**, veranschaulicht deutlich, dass Dalis Frauendarstellungen den Objektstatus der Frau akzentuieren, ihn aber gleichzeitig auch in Frage stellen. Thematisiert werden von Dali weiterführend erotische Aspekte, die sich in dem Kostümentwurf Schiaparellis nicht finden. Das Gemälde *Woman with a Head of Roses* weist darüber hinaus, wie in der folgenden Analyse gezeigt wird, inhaltliche und formale Parallelen zu der Modefotografie Beatons auf.

Durch die Modefotografie tritt nun eine dritte Komponente in dieses Wechselspiel von Korrespondenzen und Divergenzen der surrealistischen Bildsprache Dalis und dem Modedesign Schiaparellis. Richard Martin schreibt über die Fotografie Beatons: „*Photographed by Cecil Beaton in a barren landscape suggestive of a Dali painting, the image by a Surrealist artist is modified by a designer and then rendered in a Surrealist mode by its photographer. By this move in and out of explicit Surrealism, the suit holds us in its thrall, even as it seeks some degree of conventional acceptance.*“²⁸⁷ Martin bezieht sich hier auf eine Variante der Fotografie Beatons von 1936. In der Literatur über Mode- oder Modefotografie wird meistens allein die rechte Bildhälfte, in der das Mannequin das Kostüm entsprechend dem Entwurf Schiaparellis einschließlich Kopfbedeckung trägt, publiziert. Sie ist seitenverkehrt abgebildet und hinter dem Mannequin steigt ein Vogelschwarm in die Höhe. Bei dieser Fotografie handelt es sich eine Variation der in der französischen *Vogue* veröffentlichten Fotografie. Diese umfasst eine Doppelseite und zeigt zwei weitere Mannequins in einer erweiterten Landschaft.

Die artifizielle Haltung des Mannequins auf der rechten Seite, in der Pose einer Seiltänzerin, in Verbindung mit der unheimlich und unwirklich erscheinenden Landschaft lassen diese Seite der Fotografie wie eine Momentaufnahme aus einer be-

Katalog: Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, Paris 1984, S. 25

²⁸⁷ Martin, Richard: *Fashion and Surrealism*, a.a.O., S. 109

klemmenden Traumsequenz erscheinen. Auf der linken Seite dagegen stehen die Mannequins näher zum Betrachter und nehmen theatralisch ironische Posen ein.

In der Gegenüberstellung der beiden Bildhälften zeigen sich, obgleich beide Bildhälften miteinander durch den Hintergrund und die Ähnlichkeit der Modelle verbunden sind, sowohl formale als auch inhaltliche Differenzen.

In dem Begleittext der Fotografie Beatons wird darauf hingewiesen, dass sich Elsa Schiaparelli von einer Ausstellung der Werke Dalis für ihre neue Kollektion inspirieren ließ und dass *„Cecil Beaton, pour les photographier, recréa l’atmosphère nostalgique des compositions de Dali.“*²⁸⁸

Die Hintergrundgestaltung der Fotografie ist für eine Modefotografie dieser Zeit sehr ausgefallen und aufwändig hergestellt. Darüber hinaus entstand diese Fotografie in einer Zeit, in der Cecil Beaton bewusst wurde *„qu’il m’était impossible de continuer à les (die Mannequins, A. d. V.) présenter dans les habituelles attitudes languissantes qui sont soi-disant celles de l’élégance.“*²⁸⁹ Daraus lässt sich schließen, dass Beaton seine Fotografie reflektiert konzipierte, mit der Intention aktuelle, kunstimmanente Positionen in seine Sicht der Mode und der Modefotografie zu integrieren.

Die von Dali inspirierte, sehr karge unreal erscheinende gemalte Strandlandschaft führt den Betrachter in eine imaginative Realität. Drei abstrakte Felsblöcke dominieren diese Landschaft. Die beiden kleineren Felsen liegen auf der Horizontlinie, der dritte befindet sich in der Bildmitte. Die Formgebung dieser Felsen lösen beim Betrachter die Assoziation an geöffnete riesige Fischrachen aus, wodurch eine bedrohliche Atmosphäre erzeugt wird.

Der Aspekt des Traumhaften und Unwirklichen, der diese Fotografie durchdringt, interpretiert das Kostüm Schiaparellis und verbindet die Gestaltung der Fotografie mit den künstlerischen Vorstellungen der Surrealisten. Maurice Nadeau hat in seiner *Geschichte des Surrealismus* auf die Mode als Verbindungsglied des Unbewussten mit dem Alltagsleben hingewiesen: *„Stand das Alltagsleben denn nie im Dienste des Unbewussten? In dieser Hinsicht brauchte man doch nur einmal die Mode, vor allem die der Frauen, näher anzusehen; in ihr enthüllten sich ganz bestimmte Neigungen, Wünsche, Lüste.“*²⁹⁰

²⁸⁸ *Vogue*, Paris, Dezember 1936, S. 59

²⁸⁹ Beaton, Cecil. Photobiography, S. 72, zit. n. Garnier, Guillaume: Schiaparelli vue par Guillaume Garnier, in: Katalog: Hommage à Elsa Schiaparelli, Paris 1984, S. 99

²⁹⁰ Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus* (Originalausgabe: *Histoire du Surrealisme*, Paris 1945),

Theatralische, unwirkliche und traumhafte Szenen dominieren die Fotografien der Mode der 30er Jahre, als Substitut für die Konventionalität und Mechanisierung des Alltagslebens. Welche Neigungen, Wünsche oder Lüste lassen sich letztendlich explizit in dem Kostüm Elsa Schiaparellis und in seiner Interpretation durch die Fotografie Cecil Beatons ablesen?

Eine wesentliche Komponente des Kostümentwurfs besteht in der Verbindung von klassischer Strenge und ironischer Kommentierung, aus Simulation und Realität. Schiaparellis Entwurf nimmt Bezug auf das Dali-Thema der Frau als Objekt. Während die Frauendarstellungen auf den Gemälden und Zeichnungen, wie weiter unten noch ausführlicher dargelegt wird, eine erotische Körperlichkeit besitzen, werden Sexualität und Erotik von Schiaparelli bewusst verschlossen. Das Kostüm hebt den Objektcharakter der Frau so eindeutig hervor, dass die Trägerin diesen Objektcharakter des Kostüms bewusst zur Schau tragen muss, sich somit selbstironisch einem Möbelstück gleichsetzt. Die Frau, die dieses Kostüm trägt, präsentiert sich als Objekt und persifliert damit ihren Objektstatus bewusst. Palmer White schrieb: *„In one sense Elsa’s design was strict, almost a protective armour for the woman beginning to succeed in a man’s world, with her colours, fabrics, prints, accessoires and perfums she gave women the means to fulfil their desire to assert themselves and enjoy themselves at the same time.“*²⁹¹

Schiaparelli hatte das Anliegen, in einer Zeit der modischen Egalisierung, die Frauen zur Differenzierung und Provokation zu bewegen. Ihre Einschätzung der Frauen und ihre Forderung an sie lautete: *„Ninety percent are afraid of being conspicuous, and of what people will say. So they buy a gray suit. They should dare to be different.“*²⁹² Das Kostüm Schiaparellis weist seine Trägerin als eine Frau aus, die eine Maskerade mit ironischen Untertönen gezielt einsetzt.

Die Fotografie Beatons zeigt diesen Frauentypus in den beiden Mannequins auf der linken Bildhälfte. Dagegen wirken Haltung und Ausdruck des Mannequins auf der rechten Bildseite künstlich und leblos. Die Assimilation der Frau zu einem Möbelstück wird verschärft. Hier spielt die Frau nicht mit dem Topos `Frau als Objekt`, sondern wird einem Objekt mit symbolischer Funktion gleichgesetzt.

Reinbek bei Hamburg 1986, S. 174

²⁹¹ White, Palmer: Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion, London (1986) 1995, S. 136

²⁹² Schiaparelli, Elsa: The Twelve Commandments for Women, in: Katalog: Hommage à Elsa Schiaparelli.

Auffällig ist die Pose des Mannequins, deren Betonung auf dem rechten ausgestreckten Arm liegt. Am unteren Bildrand befindet sich eine Zeichnung Dalis, die auf den Ursprung der Inspiration sowohl des Schubladenmotivs als auch der Armhaltung verweist. Es ist wahrscheinlich, dass auch eine weitere Arbeit Dalis, ein Gemälde aus demselben Jahr *Le cabinet anthropomorphique*, **Abb.46**, Cecil Beaton zu der Armhaltung des Mannequins angeregt hat. Die eher männlich anmutende Frauendarstellung auf diesem Gemälde Dalis thematisiert die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenwelt. Die Innenwelt ist dargestellt in der am Boden liegenden Figur, in der sich der Verfall, Leere und Chaos gepaart mit einer muskulösen und erogenen Körperlichkeit abzeichnen. Die Außenwelt ist am oberen rechten Bildrand als geordnete bürgerliche Sphäre dargestellt. Es wird nicht deutlich, ob der ausgestreckte Arm der Frauendarstellung die Außenwelt abwehrt oder herbeiwinkt.

In Anlehnung an das Gemälde Dalis kann Beatons Fotografie als ein Beitrag dieses Themas aus seiner Sicht als Mode- und High Society Fotograf interpretiert werden. Es ist auffällig, dass sich das am linken Bildrand stehende Mannequin die Augen verdeckt, während das in der Mitte platzierte Mannequin den *Minotaure* liest. Die Außenwelt wird im Sinne des Surrealismus zugunsten einer Welt der Imagination verdrängt.

Die ambivalenten Eigenschaften der Figuren Dalis wie Ekel und Zerfall gepaart mit Erotik werden in den Mannequins auf der Modedefotografie konterkariert. Während die Frauendarstellungen Dalis in sich zusammensinken und Halt suchen, ist die Stellung der Mannequins gerade und steif. Ein Innenleben existiert nicht, die Schubladen bleiben verschlossen. Die bedrohlich geöffneten Fischrachen in der Gestalt der Felsformationen werden ignoriert.

3.6.4 Vergänglichkeit und Tod

Die Form der Felsen findet sich in den 30er Jahren in mehreren Werken Dalis, mit jeweils unterschiedlichen Konnotationen. In dem Gemälde *Dreieckige Stunde* von 1933; **Abb.45**, ist der Umrisslinie der Felsöffnung fast identisch mit der Umrisslinie des großen Felsen, der in der Mitte der Fotografie platziert ist. In dem Bild Dalis steht die Form in Verbindung mit einer weichen Uhr, die auf Vergänglichkeit, auf das Werden und Vergehen alles Lebendigen verweist.

Djuna Barnes schrieb 1928: „Die ganze Lage der Frau ist so sehr dem Zufall unterworfen, so komplex und verdrießlich, dass man sie nicht einen Augenblick festlegen kann, ohne sie im nächsten Moment falsch platziert zu haben.

In der Jugend ist sie anmutig, gerade gewachsen, helläugig, lieblich von hinten bis vorn; ob groß oder klein, hell oder dunkel – irgendwas nach dem Herzen. Doch es vergehen keine zwölf Jahresspannen, da sackt sie zusammen, zerdehnt sie sich, wird sie krumm und schief. Ihre Knochen werden trocken, ihr Fleisch schmilzt, ihre Zunge ist bitter oder trieft von einem verfemten Honig.(...) Sie war nicht dafür gemacht worden, am Himmel herumzuschwimmen, sie ist ein Fisch der Erde, sie schwimmt in Terra firma.“²⁹³

Auf der Modefotografie von Beaton verkörpern die Felsen/Fischrachen eine Bedrohung der Mannequins als Substitut der Zeit, die die Frau und ihre Schönheit zu verschlingen sucht.

Es ist auffällig, dass das Motiv der Vergänglichkeit durchgängig in der Modefotografie der 30er Jahre durch den Einsatz statuarisch eleganter Frauengestalten negiert wird. Die Gestalt und die Posen der Mannequins suggerieren Unsterblichkeit und den Wunsch nach einer Erhaltung des Status quo von Jugend und Schönheit.

Die übertriebene Theatralik im Ausdruck der Mannequins auf der Fotografie Beatons lässt darauf schließen, dass er bewusst zu den in dieser Zeit aktuellen Modefotografien Stellung bezieht. Der Vergleich mit der Zeichnung Dalis am unteren rechten Bildrand der Publikation in der *Vogue*, **Abb.43**, zeigt eine deutliche Kontrastierung. Die weibliche unbedeckte Figur auf der Zeichnung Dalis ist mit der Erforschung ihres Inneren, der Untersuchung des Inhalts ihrer Schubladen, beschäftigt. Ihre Haltung ist leicht gekrümmt auf sich selbst bezogen, den Betrachter ausschließend. So lautete die Erklärung Dalis zu dem Gemälde *Le cabinet anthropomorphique*, „(...) eine Art Sinnbild der Psychoanalyse, das veranschaulicht, wie wir an dem Empfinden des narzisstischen Geruchs jeder unserer Schubladen Gefallen finden“²⁹⁴, trifft gleichwohl auf die in der *Vogue* abgebildete Zeichnung zu.

Dagegen verleugnen die Mannequins Beatons ein Innenleben, ihre Schubladen bleiben geschlossen. Die Frauen posieren allein für den Betrachter, dem sie mit einer gestellten äußeren Perfektion entgentreten. Weder ein Genuss an der eigenen Körperlichkeit

²⁹³ Barnes, Djuna: *Ladies Almanach*. (Paris 1928) Frankfurt a. M., 1990, S. 66

²⁹⁴ Dali, Salvador, zit. in: Decharnes, Robert: *Dali de Gala*. Lausanne 1962. Hier zit. n.: Decharnes, Robert: „Die Eroberung des Irrationalen“ *Salvador Dali, sein Werk – Sein Leben*, Köln 1984, S. 198

noch die dazugehörigen Antipoden wie Ekel, Verfall und Tod sind hier existent. Babara Vinken stellte in Bezug auf die Bedeutung der Mode im Wandel der Moderne fest, dass die Mode zum Ort wurde, „*wo sich das Anorganische belebt: lebendig wird, ohne die Stigmata des Lebens zu tragen, Verfall und Tod. Die Mode ist, bleibt, wird nun erst der Ort, wo das Ideal zum Leben erwacht, hart, weiß, makellos, vollkommen und ewig wie der Marmor. Sie wird zum Ort, wo die Vergänglichkeit des Fleisches gezeugt wird.*“²⁹⁵

Die Frauen auf der Fotografie Beatons entziehen sich dem Leben und bleiben ewig im Status als Bild eingefroren. „*Was der Rhetorik der Mode fehlt, ist die Zeit*“, stellt Roland Barthes in seiner Untersuchung über die Sprache der Mode fest.²⁹⁶

Verfall und Tod als körperliche Stigmata werden in der Mode und in der Modefotografie verdrängt, ausgeschlossen. An ihre Stelle tritt eine andere Konstitution des Todes: der Stillstand.

„*Bewegung und Verwandlung sind das Wesentliche unseres Seins; Starrheit ist Tod; Gleichförmigkeit ist Tod*“, schrieb Virginia Woolf 1924.²⁹⁷

Der Tod zeigt sich in der Fotografie Beatons in der starren Haltung und Mimik des Mannequins auf der rechten Bildseite. Das Mannequin weist in Gestaltung und Ausdruck einen ikonographischen Bezug zu einem weiblichen Portrait aus dem 17. Jahrhundert, *Le Miroir de la vie et de la mort*, **Abb.50**, auf. Auf diesem Stich ist das Brustbild einer Frau abgebildet, deren rechte Gesichts- und Körperhälfte wie in einer Röntgenaufnahme einen Einblick auf ihr Skelett gibt. Die Gesichtszüge, die Form des Auges und der Schwung der Augenbraue sowie die Konturen und die Blässe der Lippen dieses Frauenbildes sind dem Mannequin auf der Fotografie Beatons ähnlich (vgl. Ausschnittsvergrößerung, **Abb.49**). Auch ist das Gesicht des Mannequins auf der Fotografie gleichermaßen in zwei Hälften unterteilt. Die linke Gesichtshälfte ist sehr deutlich und klar erkennbar, über der rechten liegt ein Schatten. Dieser Schatten deutet in seiner Wirkung auf eine Analogie zu der Schädelansicht des Frauenportraits aus dem 17. Jahrhundert hin.

„Die Eroberung des Irrationalen“ Salvador Dali, sein Werk – Sein Leben, Köln 1984, S. 198

²⁹⁵ Vinken, Babara: *Mode nach der Mode*, a.a.O., S. 40

²⁹⁶ Barthes, Roland, a.a.O., S. 268

Auch wenn dieser Stich Beaton nicht direkt bei der Konzeption seiner Fotografie beeinflusst haben sollte, so ist eine unbewusste ikonografische Verbindung zwischen den Frauengesichtern und ihrer Affinität zum Tod doch denkbar.

Relevant sind im Blick auf die bildlichen Zuweisungen von Frau und Tod die Worte, die den Stich aus dem 17. Jahrhundert am unteren Rand des Bildes kommentieren. Hier wird darauf hingewiesen, dass es nicht weise sei, das Weltliche in der Schönheit eines Gesichts zu lieben; es sei nicht gefestigt und verblühe sehr schnell: „*Tout change et notre vie a si peu de durée, Quen commencent à vivre on commence à mourir.*“²⁹⁸ Eine Einsicht, die im 20. Jahrhundert sukzessiv verdrängt wurde.²⁹⁹

Freud hat in seiner Schrift über das *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913)³⁰⁰ die Bedeutung der ‚drei Schwester-Symbolik‘, in Mythos, Märchen und Dichtung untersucht. Diese stellt auffällig häufig die jüngste Schwester als die schönste und die beste heraus, wie z. B. in den Märchen und Mythen um Aphrodite, Aschenputtel und Psyche. Freud zeigt für dieses Phänomen einen Ursprung in der griechischen Mythologie auf. Er führt die drei Schwester-Symbolik zurück auf die Schicksalsgöttinnen, die Moiren, von denen die jüngste die Todesbotin verkörperte.³⁰¹

„*Die Schöpfung der Moiren ist der Erfolg einer Einsicht, welche den Menschen mahnt, auch er sei ein Stück Natur und darum dem unabänderlichen Gesetz des Todes unterworfen. Gegen diese Unterwerfung musste sich etwas im Menschen sträuben, der nur höchst ungern auf seine Ausnahmestellung verzichtet. (...) So lehnte sich denn seine Phantasie gegen die im Moirenmythus verkörperte Einsicht auf und schuf den davon abgeleiteten Mythos. In dem die Todesgöttin durch die Liebesgöttin und was ihr an menschlichen Gestaltungen gleichkommt, ersetzt ist.*“³⁰²

²⁹⁷ Woolf, Virginia: Montaigne (1924), in: Woolf, Virginia: Der gewöhnliche Leser, Essays, Band 1, Frankfurt a. M. 1997, S. 81

²⁹⁸ *Le Miroir de la vie et de la mort*. 17. Jahrhundert. Musée Carnavalet, Paris, in: Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. München / Wien 1984, S. 211

²⁹⁹ Der Kampf gegen die Vergänglichkeit der Schönheit lässt sich weit zurückverfolgen. Eines der ältesten und bekanntesten Gemälde, das den Wunsch nach ewiger Jugend thematisiert, ist *Der Jungbrunnen* aus der Werkstatt Lucas Cranachs von 1546. Auch für Blumenfeld, der seine Profession in der Veranschaulichung weiblicher Schönheit sah, war das Thema der Zersetzung der Schönheit durch die Zeit evident: „*Meinem Thema verfallend, spiegelte ich mich im Jungbrunnen von Cranach dem Jüngeren, wo scheußliche Greisinnen von links in ein viereckiges Brünnelein klettern, dem sie, von Jünglingen vor geöffneten Purpurzelten galant erwartet, als anmutige Jungfrau nach rechts entsteigen. Eine Mischung von Malerei und Dichtung: avant et après.*“ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 126

³⁰⁰ Freud, Sigmund: *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913), in: Freud, Sigmund: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, Hrsg: Mitscherlich/Richards/Strachy, Frankfurt a. Main, 1969, S. 181ff.

³⁰¹ Vgl. Freud, ebd., S. 185ff.

³⁰² Freud, ebd., S. 190

Beaton scheint in seiner Fotografie auf den Mythos der drei Schicksalsgöttinnen zurückzugreifen. Die bühhengerechte Inszenierung der drei Mannequins lässt darauf schließen, dass sie in ihren Posen jeweils eine der drei ursprünglichen Moiren verkörpern. Atropos, die den Tod überbringt, entspräche dem Mannequin auf der rechten Seite und Klotho, die Bedeutung der verhängnisvollen, mitgebrachten Anlage dem Mannequin, das sich die Augen zuhält, auf der linken Seite. Lachesis, die nach Freud das Erlebte bezeichnet³⁰³ wird dann von dem Mannequin personifiziert, das im Hintergrund den *Minotaure* liest; das moderne Erlebnis findet im Imaginären statt. Die Todesbotin - alias die Liebesgöttin - erfährt hier eine erneute Metamorphose zur Todesbotin. Beaton sieht den Starre und Gleichförmigkeit in der Frau der Moderne, die sein Idealbild der viktorianischen Schönheit, **Abb.21**, verdrängt hat. 1928 hatte er anlässlich eines Interviews zum Thema *'Frau der Zukunft'* seine Bevorzugung der „*Phantasie altmodischer Weiblichkeit*“ gegenüber „*der Rasse von gleichgültigen, unwirklichen Roboterfrauen*“, als eine Reaktion auf „*dieses haarsträubende Gerede von der 'Gleichberechtigung der Geschlechter'*“³⁰⁴ dargelegt.

3.6.4.2 Erotik

Neben der Thematik der Vergänglichkeit wird in der Modefotografie Beatons ein weiteres in dieser Epoche maßgebliches Sujet in Bezugnahme auf die Werke Dalis behandelt, die Erotik.

In Dalis Gemälde *Woman with a Head of Roses*, Abb.44, befindet sich im rechten oberen Bilddrittel der wie versteinert wirkende Kopf eines hundeähnlichen Ungeheuers mit geöffnetem Maul und bedrohlichen Zähnen. Die Frauendarstellung mit dem Kopf aus Rosen, die leicht diagonal und in einigem Abstand vor dem Hundekopf platziert ist, spiegelt durch ihre artifizielle Arm- und Oberkörperhaltung die Konturen des Hundeskopfes wieder. Durch diese formale Angleichung werden der Frau in Form des

³⁰³ Vgl. Freud, ebd., S. 190

³⁰⁴ Beaton, Cecil, in: *Evening News*, 22. Februar 1928. Zit. n.: Mellor, David Alan: Beaton und seine Schönheiten, in: Garner, Philippe./Mellor, David Alan, a.a.O., S. 51

animalisch-bedrohlichen Hundekopfes archaische, im Inneren ihres Kopfes aus Rosen verwahrte, Eigenschaften zugewiesen.

Cecil Beaton hat in seiner Modefotografie in Anlehnung an dieses Gemälde Dalis, das Medium der formalen Analogisierung angewandt, indem er durch die Gestaltung der Felsformationen Assoziationen zu riesigen geöffneten Fischrachen intendierte, die einerseits Entsprechungen zu dem Hundekopf auf dem Gemälde Dalis und darüber hinaus formale Analogien zu den Posen der Mannequins auf der Fotografie aufweisen.

Einer grob nachgezogenen Kontur des Felsens auf der rechten Bildseite der Fotografie Beatons ist der Kontur des Hundekopfes von Dali sehr ähnlich. Diese Kontur entspricht der Umrisslinie des Oberkörpers der vor diesem Felsen stehenden Frauendarstellung mit ausgestreckten Arm. Die Haltung des ausgestreckten Armes verweist erneut auf eine Parallele zu dem Gemälde Dalis.

Weitere formale Analogisierungen innerhalb der Fotografie Beatons ergeben ein Vergleich zwischen der Kontur des auf der Fotografie ganz links stehenden, sich die Augen bedeckenden Mannequins, mit der Kontur des diagonal rechts hinter ihm gelagerten Felsens, sowie zwischen dem in der Mitte stehenden, Zeitung lesenden Mannequins und dem neben ihr liegenden besonders nahen und breiten Felsen, der in seiner Struktur verzerrte mimische Züge aufweist.

Die Übereinstimmungen zwischen den Frauendarstellungen und den Felsformationen lässt auf eine reflektiert angelegte Verknüpfung zwischen Frau und Fisch bzw. den bedrohlich geöffneten Fischrachen schließen.

Fische werden tiefenpsychologisch als Symbole des Unbewussten aufgefasst. Sie stehen einerseits mit der fruchtbaren Natur in Verbindung, verkörpern aber zugleich auch Kühle und eine Distanz zu Leidenschaftlichkeit.³⁰⁵ Die Surrealisten sahen in dem Fisch ein Symbol für die Durchschreitung der Grenzen zwischen Imagination und Realität.³⁰⁶

Bildkompositionen aus Frauenoberkörper und Fischschwanz, wie auch umgekehrt aus Fischkopf und weiblichen Unterkörper, gibt es in den 30er Jahren vor allem bei René Magritte. Die Korrelation Frau und Fisch in Bezug auf erotische Zuschreibungen befindet sich in diesen Bildern auf einer poetisch verträumten Ebene. In der Fotografie Beatons dagegen tritt eine aggressive Erotik zutage, die sich in den Felsformationen

³⁰⁵ Vgl.: Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. München 1989, S. 142f.

³⁰⁶ So setzten die Surrealisten in ihrer ersten Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift *La Révolution Surréaliste*, Paris, Dezember 1, 1924 die Zeichnung eines Fisches mit der Aufschrift *Surréalisme* als Symbol für ihre Bewegung ein.

verbirgt. Ein weiterer Bildvergleich mit einem Gemälde Dalis verdeutlicht die eindeutige sexuelle Komponente, die in diesem Analogismus enthalten ist.

In Dalis Gemälde *Mittelgroßes französisches Weißbrot mit zwei Spiegeleiern auf dem Tisch ohne den Teller, zu Pferd, beim Versuch der Sodomie mit einem Stück portugiesischen Brotes* von 1932, Abb.47, gibt es große Übereinstimmungen zwischen der Gestaltung des portugiesischen Brotes und den beiden kleineren Felsformationen auf der Fotografie, die sich am Horizont befinden. Diese Form weist eindeutig Konnotationen zur Sexualität und dem weiblichen Genital auf. Brot wird hier von Dali als eine Metapher für Sexualität verwendet. Seine folgenden Zuschreibungen zum Brot können als eine Sicht auf die gesellschaftliche Kultivierung der Sexualität jenseits biologischer Intentionen dechiffriert werden: „*Mein Brot war grausam antihumanitär, mit diesem Brot rächte sich der Luxus der Phantasie an dem Nützlichkeitsdenken der Welt der praktischen Vernunft, es war das aristokratische, ästhetische, paranoische, kultivierte, jesuitische, phänomenale, lähmende überevidente Brot (...)*“.³⁰⁷

Eine hedonistisch ausgerichtete weibliche Sexualität fand seit den 20er Jahren, gerade in den Großstädten Paris und Berlin, eine Verbreitung, die die mit traditionellen Moralvorstellungen verhaftete Gesellschaft erschütterte. Gleichzeitig erklärten die Surrealisten die subversive Macht der Erotik zu einem ihrer Leitmotive³⁰⁸: Die Forderung der Surrealisten Liebe und Erotik zu vereinen, nährte sich, wie Withney Chadwick feststellte aus einem bereits verbreiteten weiblichen sexuellen Reformbestreben: „*The Surrealist Revolution could not be lived independently of needs and psychological realities formed long before the first Surrealist Manifesto appeared on the streets of Paris. Most women willingly embraced sexual liberation as a fact of life, sexuality as an aspect of style.*“³⁰⁹

Hier wird ein Aspekt der Mode- und der Modefotografie der 30er Jahre deutlich. Erotik und Sexualität, in der avantgardistischen Szene vom Paris der 30er Jahre und von den Surrealisten enttabuisiert³¹⁰ und besonders präsent in den Werken Dalis, wurde von der Modefotografie sublimiert. Die Frauen wurden zu Säulen, Göttinnen oder Puppen stilisiert. Sie erhielten einen Objektcharakter, der allein eine Anerkennung ihrer äußeren

³⁰⁷ Dali, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dali, a.a.O., S. 377

³⁰⁸ Vgl. *La Révolution Surrealiste*, Paris 1928, 11. Issue

³⁰⁹ Chadwick, Withney: *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson 1985, S. 105

Attraktivität frei von sexuellen Postulaten intendierte. Eine erotische Identität der Frauen wurde negiert. Gleichzeitig entwickelte sich eine Verdrängung gegenüber der Endlichkeit des Lebens und dem Verfall der körperlichen Attraktivität. Diesen beiden Themenkomplexen, die eine wesentliche Komponente der gesellschaftlichen Entwicklung in den 30er Jahren bildeten, begegnete die Modefotografie der 30er Jahre, wie vorhergehend ausführlich dargelegt wurde, mit Bildern von klassikorientierter Sterilität.

In der Fotografie Cecil Beaton's lässt die Pose des Mannequins auf der rechten Bildseite an einen Balanceakt auf dem Seil denken. Ein Balanceakt fern von Innen- und Außenwelt, Traum und Realität, der in eine absolute Erstarrung führt. Zeit und Erotik spielen in diesem Vakuum keine Rolle. Der ausgestreckte Arm des Mannequins dient der Stabilisierung dieses aseptischen Zustandes und schafft gleichzeitig einen isolierenden Raum um das Mannequin. Die Schubladen sind fest geschlossen, das Mannequin wirkt paralysiert.

Cecil Beaton, dessen Schönheitsbegriff sich aus einer Welt des Adels und der Bühne speiste und dessen Idealvorstellung in einer viktorianischen aristokratischen weiblichen, in Tüll gehüllten Schönheit wurzelten, stand bis zum Ende der 30er Jahre der modernen emanzipierten Frau eher ablehnend gegenüber. Auch wurde ihm immer wieder latente Frauenfeindlichkeit vorgeworfen.³¹⁰ In seiner Fotografie des *Schubladenkostüms* von Elsa Schiaparelli zeigt er seine Vision der modernen Frau, unbewegt, unsinnlich und verschlossen. Im Gegensatz zu den Ewigkeit simulierenden statuengleichen Mannequins der klassizistisch motivierten Modefotografien, wird in den Modefotografien, denen ikonographische Bezüge zum Surrealismus zugrunde liegen, Vergänglichkeit und Erotik nicht direkt negiert, sondern ambivalent verhaftet als Bestandteil der Bildaussage integriert.

Dem Frauenbild in der Modefotografie seiner Zeit ist Blumenfeld, wie in der Analyse seines *Portfolio* im Anschluss an dieses Kapitel belegt wird, mit einer neuen Interpretation von Weiblichkeit und Erotik begegnet.

³¹⁰ Vgl. Haack, Dietmar: Der Surrealismus und die Befreiung der Fotografie vom Objekt, in: Siepe, Hans T. (Hrsg.): Surrealismus. Fünf Erkundungen. Band 1, Essen 1987, S. 42

³¹¹ Vgl. Mellor, David Alan: Beaton und seine Schönheit, a.a.O., S. 38 und S. 41

Im Mai-*Portfolio* 1939 der französischen *Vogue* schuf Blumenfeld schließlich mit seiner mittlerweile berühmten Fotografie *Lisa auf dem Eiffelturm*, Abb.96+96a, einen schwindelerregenden Balanceakt³¹² als einen Gegenentwurf zu den Exponaten einer, mit den Worten von David Allan Mellor, *angepassten Beschwichtigungskultur*³¹³.

³¹² Vgl. Kap. 5.3

Teil 4

Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit: Blumenfelds *Portfolio* Oktober 1938

4. *Les Portfolios de Vogue* zwischen 1936 und 1939

Die *Portfolios* bilden das Zentrum einer *Vogue*-Ausgabe. Sie umfassen bis zu zwanzig Seiten großformatiger Modefotografien, die nicht nur die neuesten Kollektionen zeigen, sondern auch allgemein neue Trends vorgeben. Die Gestaltung eines *Portfolios* ist mit einem hohen Prestige für den jeweiligen Fotografen verbunden. In den 30er Jahren wurde noch nicht in jeder *Vogue*-Ausgabe ein *Portfolio* publiziert. Auch war es nicht üblich, die Fotografen namentlich zu erwähnen, vorwiegend wurden die Fotografien anonym mit *Vogue-Studio* untertitelt.

Noch enthielten einige der *Portfolios* neben Fotografien Modezeichnungen. Teilweise bestimmten Zeichnungen und Fotografien abwechselnd die Gestaltung eines *Portfolios*. Auch die Namen der Zeichner wurden meistens nicht angegeben.³¹⁴ Die Zeichnungen waren im Wesentlichen auf die Darstellung der Mode aus unterschiedlichen aktuellen Designerkollektionen mit Hilfe von Figurinen konzentriert. Auf eine Hintergrunddarstellung wurde meistens verzichtet. Die Körper und Gesichter der Figurinen wurden mit reduzierten eleganten Linien gezeichnet. Sie erscheinen entstofflicht und typisiert.

Noch entsprachen die Posen der Mannequins auf den Modefotografien zum großen Teil dieser synthetischen Art der Darstellung in den Zeichnungen. Um sich von der Zeichnung abzusetzen wurden die Hintergrundgestaltungen auf den Fotografien immer aufwändiger. Cecil Beaton erinnerte sich: „*Schlechtgeschnittene Cupidos aus Trödlerläden der Third Avenue wurden in Silberpapier und Cellophan gewickelt. Treibholz sollte einem prosaischen Sujet einen neo-romantischen Touch verleihen. Weihnachtliche Papiergirlanden bekränzten die Schultern des Modells und hölzerne Tauben, riesige Papierblumen aus Mexiko, chinesische Laternen, Zierdeckchen oder Papiermanschetten zum Servieren von Koteletts, Fliegenwedel, schottische Felltaschen,*

³¹³ Vgl.: Mellor, David Allan: S. 45

³¹⁴ Vgl. z. B. das *Portfolio* der *Vogue*, Paris, September 1938, S. 63-75

*Schneebesen oder Sterne in jeder Größe fanden Eingang in unsere hysterischen und höchst lächerlichen Bilder.*³¹⁵

Eine weiterer Vorteil der Präsentationsmöglichkeiten durch das Medium Fotografie gegenüber der Zeichnung lag in der naturgetreuen und exakten Wiedergabe von Stoffstrukturen, Pelzen, Drapierungen oder Stoffmustern.

Die Kollision von Zeichnern und Fotografen hat Cecil Beaton in zwei Modefotografien, Abb.51+52, publiziert in der Oktober *Vogue* 1936, dokumentiert bzw. interpretiert. Seine Fotografien zeigen Christian Bérard, Abb.51, und Carl Erickson, Abb.52, die beiden Starzeichner der *Vogue*, beim Skizzieren eines Fotomodells in Überlebensgröße. Da die Posen der Mannequins nicht genau mit den Zeichnungen übereinstimmen, sondern sich auf den Fotografen beziehen - selbst die Zeichner posieren für den Fotografen - ist hier auch ein Hierarchiewandel dargestellt. Noch bis in die 30er Jahre galt die Modezeichnung³¹⁶ der Fotografie an gestalterischer Aussagekraft überlegen. Babara Mundt schreibt hierzu: „Nur wenige Fotografien vermögen mit ähnlicher Überzeugungskraft den Stil, vor allem aber auch Chic und Eleganz der Mode jener Zeit noch heute so zu vermitteln, wie es die farbigen Illustrationen der vielen begabten Modezeichner und -zeichnerinnen tun.“³¹⁷ Nun begann sich die Modefotografie von den Vorgaben der Zeichnungen zu lösen, eigene Möglichkeiten der Visualisierung von Mode und Zeitgeist zu entwickeln, um schließlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Modezeichnung allmählich fast völlig zu verdrängen.

Das Format der Fotografien in den Portfolios der *Vogue* umfasst selten eine ganze Seite. Überwiegend wurden sie von einem hellen Passepartout eingefasst, auf dem der Name des jeweiligen Designers sowie teilweise ein kurzer, die Kleidung näher beschreibender, Text stand.

Zwei für die Modefotografien in den *Portfolios* dieser Zeit exemplarische Beispiele zeigen Abb.53³¹⁸ und Abb.54³¹⁹. Vor dem Hintergrund schlichter heller Säulen posiert jeweils ein Mannequin stehend oder sitzend. Die Posen der Mannequins besitzen den Ausdruck einer selbstverständlichen eleganten Leichtigkeit. Tatsächlich aber sind ihre

³¹⁵ Beaton, Cecil: *The Glass of Fashion*. Zit. n. Garner, a.a.O., S. 68

³¹⁶ Seit 1908 waren es vor allem Paul Iribe, Georges Lepape und Erté, die hervorragende Modezeichnungen schufen und diesem Medium hohes Ansehen verschafften.

³¹⁷ Mundt, Barbara, in *Katalog: Metropolen machen Mode. Haute Couture der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, S. 99

³¹⁸ *Vogue*, Paris, März 1938, S. 75

³¹⁹ *Vogue*, Paris, April 1938, S. 116/117

Haltungen sehr artifiziell und nur mit äußerster Konzentration und Anspannung realisierbar.

Der Name des Fotografen wurde nicht angegeben. Die Fotografien sind wie üblich mit *Vogue-Studio* untertitelt. Die artifiziellen Posen der Mannequins und die Beleuchtungsweise zeigen Parallelen zu den Fotografien von Horst P. Horst. Durch die Lichtführung unter Einsatz verschiedener Beleuchtungsquellen erreichte Horst eine kontrast- und facettenreiche Modellierung der Fotomodelle sowie ein präzise Linienführung. Die Schattierungen, die sich durch die Lichtführung ergeben, wirken wie mit dem Pinsel gezeichnet und ersetzen bei Horst aufwendige Hintergrundgestaltungen, vgl. Abb.28-30. Seine Mannequins bleiben immer kühl und distanziert, besitzen aber im Vergleich zu den stark typisierten Darstellungen von André Durst individuellere Züge.

Das *Portfolio* der April-*Vogue* von 1936, vgl. Abb.55-57³²⁰, fällt durch sein ungewöhnliches Layout auf. Die Fotografien wurden rahmenlos publiziert und nehmen die ganze Seite ein. Die Mannequins wurden aus einer größeren Nahsicht als üblich fotografiert. Die Namen der Designer und der Schriftzug *Le Portfolio de Vogue* wurden jeweils auf dem oberen oder unteren Bildrand innerhalb der Fotografie platziert. Diese Art der Präsentation und des Layouts weist, wie noch aufgezeigt wird, Entsprechungen zu dem ersten Blumenfeld-Portfolio vom Oktober 1938 auf.

Insgesamt schuf Blumenfeld für die französische *Vogue* vier *Portfolios*: Oktober 1938, Februar 1939, März 1939 und Mai 1939. Der Auftrag für das Oktober-*Portfolio* bot Blumenfeld die Chance für den Einstieg in die Modefotografie und die Möglichkeit, sein Können unter Beweis zu stellen. Jedoch musste er eine Ausgewogenheit zwischen der Demonstration seiner individuellen Bildersprache und einer Einbindung in das visuelle Konzept der *Vogue* finden. Das Ergebnis sind 19 Fotografien, die sich auf eine ausdrucksvolle aber subtile Weise von den *Portfolios* der vorangegangenen Ausgaben abheben. In den Publikationen über Blumenfeld sind sie bis auf eine Fotografie³²¹ bisher nicht veröffentlicht worden. Von William Ewing erfuhren sie eine kurze Beschreibung: „Der Großteil der Bilder wurde im Stil des Magazins aufgenommen: eine gelassene sitzende oder stehende Pose, die der Struktur und dem Kleid höchste Aufmerksamkeit

³²⁰ *Vogue*, Paris, April 1936, S. 100, 103, 105

³²¹ Ewing: Blumenfeld, a.a.O., Abb.55. Mode von Rose Valois

zollt. Um jede Ablenkung zu vermeiden benutzte Blumenfeld nur einfachste Studiorequisiten: die Kante eines Fensterrahmens und eine Bank. Bloß ein oder zwei Bilder, bei denen er Riffelglas einsetzte, ließen die Tricks erraten, die er im Ärmel verbarg.³²²

Es ist bezeichnend für die Literatur über Erwin Blumenfeld, dass Kommentare zu seinen Fotografien vorwiegend auf sein handwerkliches Können, seine Dunkelkammertechniken und `Tricks` abzielen.³²³ In der folgenden Bildanalyse werden Bezüge seiner formal-visuellen Darstellungen zu inhaltlichen Aspekten entwickelt.

Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf einem Vergleich zu den *Portfolios* der vorangegangenen Ausgaben und der Herausarbeitung der Innovationen Blumenfelds. Es wird aufgezeigt, in welcher Weise sich das Frauenbild in den Fotografien Erwin Blumenfeld insbesondere von den Fotografien der `Vogue-Starfotografen` in Frankreich dieser Zeit André Dursts und Horst P. Horsts unterscheidet. Im Zentrum steht die Frage nach den Intentionen Blumenfelds und seiner ästhetischen Konzeption von Weiblichkeit.

Ein weiterer Schwerpunkt der Analyse liegt auf einer Untersuchung der bildnerischen Kompositionen Blumenfelds, auf der Herstellung von ikonographischen Bezügen und auf der Erarbeitung eines Vokabulars seiner graphischen Mittel.

4.1 Blumenfeld: *Un Portfolio de Vogue*, Oktober 1938

Bei der Durchsicht der *Vogue*-Ausgaben der Jahrgänge 1936-38 zieht das Blumenfeld-Portfolio die Aufmerksamkeit des Betrachters in besonderen Maße auf sich.³²⁴ Es ist ein anderes, komplexeres Frauenbild, das dort präsentiert wird. Keine standardisierten Statuen, sondern fast lebendig wirkende Frauen, die aber dennoch in einer eigenen künstlichen Welt verhaftet sind.

Blumenfeld fotografierte jeweils ein Modell aus den damals aktuellen Kollektionen von *Alix/Patou*, *Révilleon/Maggy Rouff*, *Max/Hermès*, *Rose Valois/Callot*, *Paquin/Lelong*,

³²² Ewing, a.a.O., S. 89

³²³ Vgl. auch Hall-Duncan, Nancy, a.a.O., S. 88f.

³²⁴ *Le Portfolio de Vogue par Erwin Blumenfeld*, in: *Vogue*, Paris Oktober 1938, S. 105-123

Bruyère/Worth, Heim/Dormoy, Bialo/Vera Bossa, Robert Piguet/Blanche Simone, die er in dieser Reihenfolge auf jeweils zwei Seiten einander gegenüber stellte, Abb.64-82.

Auffällig ist die klare und großzügige Gliederung der Seiten. Die meisten der Fotografien Blumenfelds nehmen das gesamte Seitenformat ohne Passepartout ein. Die Fotomodelle wurden aus einer größeren Nahsicht, als üblich fotografiert. Die Darstellungsweisen variieren zwischen Großportrait, Dreiviertel- und Ganzkörperansicht. Sie wirken bedeutend größer und näher als auf den konventionellen Modelfotografien. Dieser Eindruck wird dadurch betont, dass die Modelle auf keiner Fotografie vollständig abgebildet sind, selbst auf den Ganzkörperdarstellungen sind der Rocksaum, die Füße oder Hände angeschnitten. Dadurch entsteht der Effekt, sie hätten nicht genügend Raum auf dem vorgegebenen Format, als würden sie über das vorgegebene Format hinausreichen. Die Größe und die Nähe zum Betrachter verleihen den Frauendarstellungen eine bis dahin ungewöhnliche aber gleichzeitig auch distanzierte Präsenz.

Diese Art der Gestaltung und Präsentation findet teilweise formale Entsprechungen in dem bereits angeführten Portfolio vom April 1936³²⁵, Abb.55-57. Dennoch weisen die beiden Portfolios erhebliche Divergenzen auf.

Die Mannequins von 1936 wurden dem Zeitgeist entsprechend als Schaufensterpuppen fotografiert. Ihre Körperhaltungen ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Bekleidung, ihre Gesichter wirken stereotyp und entrückt. Die Fotografien besitzen kaum Raamtiefe und die Körper der Mannequins wenig Plastizität. Die Betonung in der Darstellung der Kleidung liegt in dem Fall des Stoffes und seiner Musterung.

Ein Vergleich zwischen der Fotografie eines Mannequins in einem Pelzmantel von 1936, Abb.57, mit einer motivisch entsprechenden Fotografie von Blumenfeld, Abb.67, demonstriert deutlich die differenzierte Herausarbeitung der Stofflichkeit des Pelzes bei Blumenfeld. Die Frau auf der Fotografie von 1936 ist in einer konventionellen Modestellung abgebildet. Ihre Armhaltung betont das Revers und die Seitentaschen des Pelzmantels. Ihre Körpergestalt wird von der Mantelform überlagert. Die Stofflichkeit des Pelzes wird fast ausschließlich durch die Leopardenfellmusterung des Mantels assoziiert. Im Vergleich zu der Blumenfeld-Fotografie wirkt diese Fotografie bedeutend stumpfer.

³²⁵ Vgl. S. 100, Anm. 320

Das Mannequin in dem Persianermantel auf der Fotografie Blumenfelds, posiert in einer damals für Modefotografien ungewöhnlichen Rückenansicht. Da die Arme sehr eng am Körper liegen und vorne nicht sichtbar zusammengeführt sind, besteht bei einem derartigen Blickwinkel die Gefahr, dass der Mantel zu einer undifferenzierten Masse assimiliert. Durch die Hervorhebung des stofflichen Glanzes sowie der Pelzstruktur bildet der Mantel aber keine formlose Hülle, sondern modelliert den Körper der Frau auf eine fast individuelle Weise und verleiht ihm Volumen. Auch auf dem abstrahierten Gesicht des Mannequins, dessen Kopfhaltung merkwürdig vogelartig und surreal anmutet, liegt ein intensives Leuchten, welches der Fotografie eine anziehende und geheimnisvolle Atmosphäre verleiht.

Gegenüber den Frauendarstellungen der vorangegangenen *Portfolios* besitzen die von Blumenfeld fotografierten Mannequins eine weiche und leuchtende Körperlichkeit. Die Stofflichkeit der Kleidung und der Haut der Mannequins ist fast spürbar umgesetzt. Blumenfeld erreicht innerhalb eines Schwarzweißwertes eine unendliche und subtil gesetzte Palette an Farbabstufungen die jedem Bildelemente eine substantielle Eigenständigkeit verleiht.

Die Hintergründe sind dezent inszeniert, monochrome helle Rückwände unterschiedlich kombiniert mit einfachen hellen Säulen und Quaderformen. Keine Kapitelle, keine Ranken, keine aufwendigen surrealistischen Aufbauten. Die Zusammenstellung zweier Säulen in unterschiedlichen Winkeln erzielt den Eindruck gesellschaftlicher Entrees, zwei Säulen kombiniert mit einer Quaderform ergeben ein Fenster. Auf zwei Portraitaufnahmen setzte Blumenfeld Riffelglas ein und auf zwei weiteren Aufnahmen, Abb.67+82, verzichtete er völlig auf Requisiten.

Schon die erste Seite - die 'Titelseite' des *Portfolios* - besitzt auffällige Neuerungen. Sie wirkt wie ein weißer Einband, auf den in die untere linke Blattecke, mit einer schwungvollen Handschrift: *Un Portfolio de Vogue par Blumenfeld* geschrieben wurde. Durch die Zuordnung 'par' entsteht der Eindruck, dass die gesamte Gestaltung des *Portfolios* von Blumenfeld allein realisiert wurde.

In den vorhergegangenen *Vogue*-Ausgaben wurden die Namen der Fotografen, wie schon dargelegt wurde, nur selten angegeben. Der Fakt, dass Blumenfeld, einem bis dahin allein in Avantgardekreisen bekannten Fotografen, ein derartiges Privileg zukam, lässt auf die große Akzeptanz seines konzeptuellen Ansatzes schließen.

Das *Portfolio* ruft beim Betrachter einen ungewöhnlich geschlossenen Eindruck hervor, der durch eine perfekt aufeinander abgestimmte räumliche und rhythmische Komposition entsteht. Es umfasst drei porträtähnliche Aufnahmen, acht Dreiviertel-Ansichten und fünf Ganzkörperdarstellungen. Die Portraitfotografien befinden sich jeweils am Anfang, in der Mitte und am Ende des *Portfolios*. Es stehen sich immer zwei unterschiedliche Ansichten auf den Doppelseiten gegenüber. Die einzige Ausnahme bilden zwei zusammengehörige Fotografien, Abb.69+70, beide zeigen jeweils eine Dreiviertelansicht.

Durch den ständigen Wechsel in der Wiedergabe der Körperansichten bildet jede Fotografie einen dynamischen Übergang zu der nächsten. Die Dynamik wird darüber hinaus durch jeweils in sich differenzierte Fokussierungen potenziert. Sie wird außerdem von der lebendig wirkenden Ausführung und Platzierung der Schriftzüge - der Benennung der jeweiligen Designerin oder des Designers eines Modells - direkt auf den Fotografien, unterstrichen. Diese scheinbar individuell und spontan handschriftlich gesetzten Betitelungen auf den Fotografien heben sich gegenüber den vorangegangenen akkurat und maschinell erstellten Beschriftungen ab.

Die Geschlossenheit im Ausdruck deutet darauf hin, dass die Gestaltung allein in der Hand einer Person lag. Der Chef-Artdirector der *Vogue*, Dr. Mehmed Fehmy Agha und der für die französische *Vogue* verantwortliche Artdirector Michael de Brunhoff, scheinen Blumenfeld bei dessen erstem großen Auftrag einen großen Freiraum zugestanden zu haben.³²⁶

4.2 Einzelbildanalyse: `Die Titelseite`

Das augenfällige Neue an der ersten Seite des Portfolios, Abb.64, ist die Suggestion einer aktiven Handlung. Die Leserin wird im übertragenen Sinne bildlich in das Geschehen miteinbezogen. Eine perfekt manikürte, sehr realistisch wirkende Frauenhand schlägt das Deckblatt des *Portfolios* um und ermöglicht somit der Betrachterin einen ersten Einblick auf die nächsten beiden Seiten. Die Rezipientin, die

³²⁶ Agha war als der leitende Artdirector von *Condé Nast* sowohl für Amerika als auch für Paris und London in Europa zuständig. Er und Blumenfeld hatten viele Differenzen miteinander, weshalb Agha den Vertrag Blumenfelds im Juni 1939 nicht mehr verlängerte.

diese Hand bewusst oder unbewusst mit ihrer eigenen gleichsetzt, wird dadurch in eine Atmosphäre von Intimität hineingezogen, die ihre Identifikation mit den Fotomodellen auf den folgenden Seiten begünstigt.

Von den nächsten beiden Seiten werden jeweils die oberen Gesichtsausschnitte der dort posierenden Mannequins gezeigt. Die Hauptanziehungskraft liegt auf den Augen des dem Betrachter oder der Betrachterin genau entgegenblickenden Modells.

In dieser Fotografie, die den Zugang zu seinem *Portfolio* visualisiert, setzt Blumenfeld differenzierte Ebenen zwischen Realität und Fiktion. Die Hand am unteren rechten Bildrand verkörpert fiktiv die äußere Realität, d. h. sie nimmt Bezug auf die Hand der Rezipientin, die diese Seite in ähnlicher Weise hält. Analog trifft sich der scheinbar 'reale' Blick des Mannequins auf der Großaufnahme mit dem 'realen' Blick der Betrachterin. Der behandschuhten Hand des Modells am rechten Bildrand sowie dem Gesicht des Modells auf der umgeschlagenen Seite dagegen wird eindeutig der Status eines Bildes zugewiesen. D.h. der Blick der Rezipientin wandert von ihrer eigenen Hand, die die Seite umschlägt zu der fotografierten Hand, die die Seite umschlägt, trifft dann mit ihren Augen die Augen des ihr entgegenblickenden Modells in Großaufnahme und geht schließlich zu der Hand und den Augen des Modells auf der umgeschlagenen Seite. Je weiter der Blick der Rezipientin voranschreitet, desto mehr löst sich der Anschein von Realität auf.

Die Betrachterin nimmt sich selbst, in dem Moment in dem sie auf die Fotografie blickt, durch dieses Bild wahr. Sie wird spielerisch aufgefordert, sich mit dem verschleierte Mannequin zu identifizieren. Teile dieser Fotografie - die Hand am unteren rechten Bildrand und das Gesicht in Großaufnahme - wirken in diesem Moment realer als sie selbst. Thematisiert wird somit auch die Verbildlichung der Frau.

Hieraus leitet sich der Eindruck ab, dass entgegen der Tatsache, dass die Modelle einen gewissen individuellen Ausdruck besitzen, dieser nur durch eine Art Rollenspiel erscheint. Die Individualität bleibt in Klischees von Weiblichkeit gefangen. Eine eigene Individualität ist nicht erkennbar. Hervorgehoben wird die Möglichkeit eines Spieles mit einem Repertoire weiblicher Identitäten, ein Bestätigung der Beobachtung von Nicolas Calas: „*la femme ... imite la femme*“³²⁷.

³²⁷ Vgl. Anm. 202, Calas, Nicolas: *L'Amour de la Révolution à nos Jours*, in: *Minotaure*, Paris 1939, S.53

4.3 Analyse der Gesamtkonzeption

Das *Portfolio* Blumenfelds verbildlicht eine komplexe Facettierung an Weiblichkeitsentwürfen. Jedes Mannequin ist perfekt inszeniert und verkörpert jeweils einen spezifischen substantiellen Entwurf, aber immer bezogen auf die Gesamtkonzeption. Cecil Beaton schrieb über die Qualität Blumenfelds, die ihn veranlasst hatte, Blumenfeld bei *Vogue* einzuführen: „*His merit as an artist lies in the fact that he is incapable of compromise, and though I would like him to work for Vogue, his pictures are not of Vogue quality, for they are much more serious, too provoking and better than fashion.*“³²⁸ Blumenfelds Intentionen gehen weit über eine reine Präsentation von Designerkleidung hinaus. Diese wird vielmehr zur Unterstützung der jeweiligen ästhetischen Konzeption von Weiblichkeit herangezogen, zur Unterstreichung von Eigenschaften, Charakteren, Gemütsverfassungen und Gefühlen.

Als Blumenfeld den Auftrag für dieses *Portfolio* bekam, war er bereits 41 Jahre alt und besaß in allen Bereichen des Lebens, der Kunst und der Literatur umfassende Erfahrungen, Kenntnisse und Einsichten. Blumenfeld selbst hat in seiner Autobiografie und anderen kleineren Veröffentlichungen immer wieder betont, dass seine Fotografien Referenzen an die Kunst und die Literatur beinhalten. Eine Fotografie von 1947, das Portrait von Mrs. Cushing Mortimer, Abb.63, gibt Einblick in Blumenfelds Assoziationen in Hinsicht auf seine fotografischen Konzeptionen. So erklärte er in einen Begleittext zu dieser Fotografie:

„*In preference to official and stereotyped beauty queens, I prefer to photograph the woman I consider the most feminine beauty, Barbara Mortimer. The shape of her face is as attenuated as an El Greco. She has the most luminous skin imaginable and only Velasquez could paint her colouring on canvas. Her mouth is like that of the fascinating Madame Arnoux in Flaubert's novel, Education Sentimentale. She has the gentleness, the pride and the dignity of one of these grandes dames whom Balzac described in his Comédia Humaine.*“³²⁹

Auch wenn die Bezüge, die Blumenfeld hier aneinandergereiht hat, zunächst fast übertrieben wirken, lassen seine Fotografien doch keinen Zweifel daran, dass er für die

³²⁸ Cecil Beaton, unveröffentlichte Tagebucheintragung, April 1938. Sir Cecil Beaton papers, the library of John's College, Cambridge. a.a.O., zit. n. : Forde:, a.a.O., Kap.: Blumenfeld in *Vogue*, o. S.

³²⁹ Blumenfeld, Erwin: *Mrs. Custing Mortimer*, in: *Vogue*, New York, Februar 1947, S. 163

Umsetzung seiner Motive Konzepte - beruhend auf eigenen Einsichten und Inspirationen aus Kunst und Literatur - erstellte.³³⁰ Dieses *Portfolio* bot ihm die Gelegenheit seine Sicht auf die Gesellschaft, in Anlehnung an Balzac, in der fotografischen Konzeption einer weiblichen *Comédie humaine* zu visualisieren.

Ein Artikel in der Kunstzeitschrift *Verve* mit dem Titel *Femmes romantiques* von 1939³³¹ belegt, dass Ideen dieser Art zu diesem Zeitpunkt in den Kreisen der Avantgarde populär waren:

„*Chaque époque est caractérisée par la manière dont elle comprend et représente la Comédie humaine. (...) La Renaissance avait inventé «l'Homme»; ils inventèrent «la Femme». L'Homme et l'humanisme s' était désagrégé en individus, et la Femme qui devint le mythe concret et le personnage général de la nouvelle Comédie humaine. Et toutes les femmes furent appelées à jouer la rôle de la Femme. Que ce fut chez les poètes, chez les peintres ou mêmes chez les photographes, on vit toutes les femmes s'évertuer à jouer ce rôle.*“³³²

Jede der Frauendarstellungen Blumenfelds in diesem *Portfolio* könnte einem Roman oder einer Filmsequenz entnommen sein. Er lässt die Mannequins wie Schauspielerinnen agieren und setzt sie nicht als stereotype antikisierte Statuen ein.

Schon in der Portraitfotografie *Tara Twain* von 1935, Abb.13³³³, hatte Blumenfeld seine Affinität zu der Frau als Schauspielerin verbildlicht. Aber Ideen für die Charakterisierung und Darstellung der divergenten und komplexen Frauenbilder für dieses *Portfolio* entwickelte Blumenfeld nicht nur aus Literatur und Film. Er gestaltete seine Darstellungen der Frau insbesondere auch durch ikonographische Relationen zu Werken der Kunstgeschichte. Dadurch verbildlichte und förderte er den Trend der synthetischen Interaktion von Kunstwerk und Frauenbild in der Modefotografie, der in

³³⁰ Blumenfeld hat in seiner Autobiografie seinen 'Olymp' aus Kunst, Literatur, Musik, Philosophie und Film aufgelistet. In ihm befinden sich u. a. aus dem Bereich der Literatur: Montaigne, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Mallarmé, Baudelaire und Rimbaud; aus dem Bereich der Kunst: Bosch, Breughel, Grünewald, Goya, El Greco, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, Degas und Toulouse-Lautrec, die Futuristen und die Dadaisten. Dieser kleine Ausschnitt zeigt schon deutlich Blumenfelds besonderes Interesse an Künstlern, die gesellschaftlich Außenseiterpositionen einnahmen und bei denen die Frage der Identität Substanz ihrer Werke ist. Blumenfeld, a.a.O., S. 132

³³¹ Autor unbekannt: *Femmes Romantiques*, in: *Verve*, Nr.5/6, Vol. 2, Paris, 1939, S. 57. Es ist davon auszugehen, dass Blumenfeld dieser bekannt Text entweder schon bekannt war, da er in Kontakt mit *Verve* stand - *Verve* hatte im Winter 1937 und im Frühjahr 1938 Fotografien von Blumenfeld publiziert - oder eventuell durch sein *Portfolio* diesen Artikel mitangeregt hat.

³³² *Verve*, ebd.

³³³ Vgl. Kap. 2.1

dieser Zeit aufkam und dann in den 40er Jahren sehr populär war.³³⁴ In einem Artikel zu den Modetrends 1938 in der April-*Vogue* hieß es:

„*Accourez, Manons, Lucindes, Sylvies! Accourez, belles de Lancret et de Watteau, et vous, douces, majestueuses reines de Winterhalter, et vous, grandes dames cascadeuses de Boldini!*

Car notre Mode n'est que celle de la grace, et toutes les époques où la femme a été séduisante et célébrée sont devenues siennes. Sans emprunter un détail, sans permettre une interprétation, elle a pris tout ce qui faisait le charme des anciennes magiciennes: ce n'est rien qu'un goût de romance et le désir de plaire, tout ce qui fait, des robes, des robes jamais vues, des femmes, des femmes déjà désirées.“³³⁵

Schon in den späten 20er Jahren war es bei Londoner Wohltätigkeitsveranstaltungen üblich gewesen, sich nach dem Vorbild Reynolds', Gainsboroughs oder Watteau zu kostümieren.³³⁶ Noch Anfang der 50er Jahre kostümierte man sich zu gesellschaftlichen Ereignissen, als wäre man gerade einem Gemälde entstiegen oder als Skulptur lebendig geworden.³³⁷ Das Repertoire der Vorbilder bezog seit den 40er Jahre dann auch verstärkt die Kunst der Moderne mit ein.

Am Ende der 30er Jahre dagegen waren vordergründig Reminiszenzen an eine höfische Kultur populär. In dem *Portfolio* der Juli-*Vogue* von 1938 mit dem Titel *Portfolio de l'Entente Cordiale* wurden Modefotografien einem Gemälde von Franz Yaver Winterhalter der Königin Eugenie - einem starren Repräsentationsportrait, Abb.58, - und dem Gemälde eines unbekanntes Meisters der Königin Viktoria, auf einem Pferd galoppierend, Abb.59, gegenübergestellt.³³⁸ Die Gemälde sowie ein großer Teil der Modefotografien wurden in teils üppigen teils schlichten Bilderrahmen eingefasst publiziert. Dadurch potenziert sich der Status der Frau als Bild und durch den Vergleich mit Königinnen erhalten die Mannequins eine Aura der absoluten Unnahbarkeit.

³³⁴ Die Entwicklung einer engen Beziehung zwischen Kunst, Mode und Modefotografie hat Marcel Vertes in seinem Buch *Art and Fashion* 1944 dokumentiert. Blumenfeld hatte speziell für diese Publikation eine Modefotografie konzipiert. Vgl. Kap. 7

³³⁵ *Nouvelles Tentations, Les Collections de Printemps*, in: *Vogue*, Paris, April 1938, S. 41

³³⁶ Vgl. Mellor, David Alan: *Beaton und seine Schönheiten*, a.a.O., S. 23

³³⁷ Vgl. die Fotoreportage in der amerikanischen *Vogue*, July 1952, S. 70f.: *At the masterpiece ball. "At the masterpiece ball. in Chicago, recently, most of the eight hundred guests wore costumes representing reasonable facsimiles of their favourite masterpieces in painting or sculpture."*

³³⁸ *Portfolio de l'Entente Cordiale*, in: *Vogue*, Paris, Juli 1938, S. 72ff.

Die Frau - so suggerieren diese Fotografien - erhebt sich in überirdische Sphären. Diese Wirkung wird durch die formale Korrespondenz zwischen Mannequin, der Bekleidung und dem Hintergrundmotiv gesteigert.

In Abb.60 wird die Frauengestalt in einem Modell von *Maggy Rouff* durch die Säule, die wie eine verlängerte Version des Mannequins erscheint, überhöht. Eine weitere Fotografie, Abb.61, ist dem Gemälde Franz Xaver Winterhalters, Abb.58, gegenübergestellt. Sowohl die Kaiserin Eugénie auf dem Gemälde, als auch das Mannequin auf der Modefotografie tragen ein Kleid von *Worth*, der als Begründer der Haute Couture gilt³³⁹. Auf dieser Modefotografie korrespondiert die aufsteigende spiralförmige Anordnung des Zierbandes auf dem Kleid von *Worth* mit der spiralförmigen verzierten Stange, neben welcher das Mannequin posiert, wodurch eine starke Aufwärtsbewegung forciert wird.

Ebenso korrespondieren, auf einer dritten Fotografie, die stufenförmig angeordneten Streifen des Kleides von *Paquin*, Abb.62, mit dem aufwärtsstrebenden sprossenleiterartigen Schattenriss an der Wand. Die Frauendarstellungen wechseln zwischen den Idealbildern einer antikisierten Göttin, Abb.61, einer Diva, Abb.60 und einer Maitresse à la Balzac, Abb.62.

In diesem *Portfolio* wird ansatzweise der Forderung nach einer allmählichen Differenzierung des Frauenbildes entsprochen, die sich aus dem oben genannten Artikel vom April 1938³⁴⁰ (Anm.338) ablesen lässt. Das dort beschriebene Spektrum zwischen den zarten, galant-amourösen Rokoko-Frauen Watteaus, den repräsentativen und etwas stereotypen Frauendarstellungen Winterhalters und den dynamischen und mit einer selbstbewussten Individualität versehenen Damen der Belle-Epoque von Boldini ist auffallend umfangreich.

Ein ebenfalls umfassend angelegtes Spektrum an weiblichen Konzeptionen ist in dem *Portfolio* von Blumenfeld angelegt. Blumenfeld konzipierte einen eigenen Wechsel zwischen stereotyp puppenhaften Ausdrucksformen der Mannequins und individualisiert lebendig erscheinenden Frauen.

Blumenfeld nimmt in seinem *Portfolio*, in der Konzeption der Fotografie eines Modells von *Bruyère*, Abb.75, einen ikonographischen Bezug zu Jean Antoine Watteau, der im anschließenden Kapitel analysiert wird.

³³⁹ 1858 eröffnete Charles Frederick Worth das *Maison Worth* und begründete damit die Haute Couture. Vgl. Kinzel, a.a.O., S. 28ff.

³⁴⁰ Vgl. Anm. 335

4.3.1. Ikonographische Bezüge zu Watteau: *Bruyère/Worth*

Das Mannequin auf der Fotografie Blumenfelds trägt ein schwarzes ärmelloses Kleid mit einem langen weiten Rock von *Bruyère*, Abb.75, und sitzt mit dem Rücken gelehnt an einen merkwürdig schräg stehenden, aus der Wand hervorragenden Pfeiler auf dem Boden. In der Hand hält es einen großen schwarzen Fächer, dessen Form in aufgefächerten Zustand als Miniatur eine Analogie zu dem weiten, am Boden ausgebreiteten, Rock des Mannequins bildet. Der Rock bringt den Unterkörper der Frau zum Verschwinden und legt den Vergleich zu einem Ausschnitt aus dem Gemälde *Einschiffung nach Kythera* (1718) von Jean Antoine Watteaus, Abb. 75a, nahe, auf welchem die Frauendarstellung in ihrem langen weiten Rock gleichermaßen zu zerfließen scheint. Hier wird der Ausdruck einer hilflosen Bewegungsunfähigkeit zudem durch die Bemühungen des Kavaliers und der Putten, der Frau beim Aufrichten zu helfen, hervorgerufen. Diese Figuren sind in einer spiralförmigen Bewegung um die Frau herum gruppiert, was den Eindruck eines strudelartigen Sogs verstärkt. Nach außen strahlt die Gruppe Ruhe und Harmonie aus, die aber durch die Komposition in Frage gestellt wird.

Blumenfeld hat diese strudelartige Bewegung auf die Pose des Mannequins und seinen weit ausgebreiteten Rock übertragen. Das Mannequin hält die Augen geschlossen. Damit verweist Blumenfeld auf die Welt des Traumes, möglicherweise als eine Anspielung auf *Kythera*. Wie Lisa McDonald herausstellte, ist das Gemälde Watteaus von einem Ausdruck der Melancholie geprägt³⁴¹. Melancholisch wirkt auch die Frau auf der Fotografie Blumenfelds, indem sie sich einer Welt der Träume und der Illusionen hinzugeben scheint. Andererseits besitzt sie auch eine unterschwellige Energie. Die Augen der Frau wirken geschlossen, aber gleichzeitig ist ihr Gesichtsausdruck sehr angespannt. Wie eine in sich zusammengesunkene Marionette lehnt sie an dem Pfeiler, der durch die leichte Schräge von oben nach unten in den Raum hinein bedrohlich wirkt. Heinrich von Kleist beschrieb diesen Augenblick, den Blumenfeld hier bildlich umgesetzt hat, in seiner Schrift *Über das Marionettentheater*:

„Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben, wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu

³⁴¹ McDonald, Lisa: Jean-Antoine Watteau, The Artchive 1997, S. 2, entnommen dem Internet: www.artchive.com/artchive/W/watteau.html

erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.“³⁴²

Ist dieser Moment, den Blumenfeld darstellte, eine Sequenz aus einem Tanz? Wird sich das Mannequin, wie eine Marionette in der nächsten Sekunde ruckartig erheben und weiter tanzen, ihre Träume realisieren? Die Spannung in den Zügen ihres Gesichts und ihre Hand, die den Fächer hält, unterstützen diese Assoziation. Der Fächer, der wie schon beschrieben, eine formale Analogisierung zu dem Rock aufweist, scheint im Ausdruck dessen Gegenpart zu übernehmen. Potentielle Aktivität und Energie stehen augenscheinlicher Passivität und Entsagung gegenüber. Entzieht sich die Frau dem `Tanz`?

Die Kontur ihres Rockes deutet auf Korrespondenzen zu Dalis zerfließenden Formen hin - exemplarisch in seinem Gemälde *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931), Abb.75b, - als ein Hinweis auf den Faktor der Zeit und der Vergänglichkeit. Blumenfeld betonte an verschiedenen Stellen seiner Autobiografie, dass ihn die Thematik der Vergänglichkeit und der zerfließenden Illusionen persönlich sehr beschäftigte: „*Während ich auf der Toteninsel Manhattan im Augiasstall New York vergebens versuche, meine Schäfchen ins Trockene zu bringen, blindschleicht bereits das Alter, der steinerne Geist heran. Selbst wenn ich diesen Kampf vorausgesehen hätte, wäre nichts dazwischen gekommen. Immer war ich zu jung, zu feige, zu konventionell.*“³⁴³

In dieser Hinsicht ist die Darstellung der `in sich zerfließenden Frau´ mit der Option auf die Aufnahme des Tanzes/Kampfes, als eine Stellungnahme Blumenfelds zu der Bedeutung von aktivem und passivem Verhalten in Bezug auf die Frau zu sehen.

Es ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, dass die Frau auf der gegenüberliegenden Fotografie, Abb.76, in einem abstrakt geblühten langen glänzenden Kleid von Worth eine sehr selbstbewusste und mutige Ausstrahlung besitzt. Auf diese Darbietung passt die Schilderung, die Janet Flanner 1934 von Mata Hari, verfasste: „*Bei ihren Tänzen führte sie ihre schlanken, geschmeidigen, muskulösen Glieder und ihren herrlichen Körper vor, der nackt nicht aufregender aussah als bekleidet.*“³⁴⁴

³⁴² Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater (Dez.1910), in: Kleist: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3, (hrsg. v. Streller, Siegfried), Berlin und Weimar 1984, S. 477

³⁴³ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 8

³⁴⁴ Flanner, Jannet: Mata Hari. In Flanner, Jannet: Legendäre Frauen und ein Mann. Transatlantische Portraits, (hrsg. v. Klaus Blanc), München 1993, S. 31

Die ikonographischen Bezüge, die sich durch das Motiv des am Boden ausgebreiteten Rockes zu Watteau und Dali bilden lassen, konkretisieren die zugrundegelegte Intention Blumenfelds der Verbildlichung einer weibliche *Comédie humaine*. Die These lautet, dass Blumenfeld mit diesem *Portfolio* die Darstellung archetypischer überzeitlicher Verhaltens- und Vorstellungsmuster intendierte, verknüpft mit dem Bild Frau und in einer zeitgenössischen Interpretation.

4.3.2 Ikonographische Bezüge zu Rubens *Le Chapeau de Paille: Lelong/Paquin*

Deutliche ikonographische Bezüge lassen sich zu dem Gemälde *Le Chapeau de Paille* (ca. 1622/25) von Peter Paul Rubens, Abb.74a, und einer zeitgenössischen Kopie des Portraits *Saskia* (um 1642) von Rembrandt, Abb.80b, herstellen.³⁴⁵

Das Gemälde Rubens stellt aller Wahrscheinlichkeit nach Susanne Lunden, die ältere Schwester der zweiten Frau Rubens, Helena Fourment, dar. 1622 heiratete Susanna Fourment Arnold Lunden, und es wird vermutet, dass dieses Portrait als Hochzeitbild entstand. Der Ring am Zeigefinger der rechten Hand wird deutlich präsentiert.³⁴⁶

Rubens spielte in diesem Portrait mit der Dichotomie von emotionaler Offen- und Geschlossenheit. Auffällig ist das sehr freizügige Dekolleté der jungen Frau, das in der Mitte des Bildes einen Hauptanziehungspunkt bildet. Im Kontrast zu dem fast entblößten Busen steht die verschränkte Armhaltung. Dieser Widerspruch spiegelt sich auch in dem Gesicht der Dargestellten wider. Die linke Seite des Gesichts prägt ein Ausdruck von Schüchternheit und Zurückhaltung, die rechte Gesichtshälfte dagegen vermittelt eher eine kokette Sinnlichkeit. Der Gesamtausdruck jedoch zeigt Zurückhaltung und eine gewisse Scheu, eingebunden in eine dramatische Inszenierung, betont durch die pompöse, theatralische Kleidung und den bewölkten Himmel. Der Himmel unterstreicht die ambivalente Aussage, die in diesem Portrait angelegt ist. Während er auf der linken Seite hell und licht erscheint, ziehen auf der rechten Bildseite dunkle schwere Wolken herauf.

³⁴⁵ Diese beiden Gemälde waren jeweils ganzseitig und sich gegenüber stehend, in der bereits erwähnten Ausgabe der Zeitschrift *Verve* publiziert worden. *Verve*, Paris 1939, Vo 5/6, S. 30f. Die Gegenüberstellung der beiden Gemälde von Rubens und Rembrandt in der Zeitschrift *Verve* 1939 könnte Blumenfeld während eines Aufenthaltes in der Redaktion im Voraus gesehen haben, sie könnte aber auch auf einer Anregung Blumenfelds beruhen.

³⁴⁶ Vgl. 'Portrait of Susanna Lunden', National Gallery London, entnommen dem Internet: www.nationalgallery.org-uk/home/siteindex.htm

Das Mannequin in einem langen gestreiften Kleid von *Lucien Lelong*, Abb.74+74b, wurde von Blumenfeld in einer dem Gemälde Rubens analogen frontalen Stellung fotografiert. Im Unterschied zu der Dreiviertelfigur von Rubens aber konzipierte Blumenfeld eine Ganzkörperdarstellung.

Statt des Hutes trägt das Mannequin eine überdimensionale Schleife im Haar, die aber in Anlehnung an die Ausrichtung des Hutes bei Rubens eine von links unten nach rechts oben ausgerichtete Diagonale beschreibt. Die Schleife weist der Frau einen kindlichen Status zu und steht im Widerspruch zu der Funktion und Optik des Abendkleides. Es ist denkbar, dass die Schleife nicht zu dem ursprünglichen Entwurf von *Lelong* gehörte und eigens für Blumenfelds Konzeption dieser Fotografie angefertigt wurde. Sehr auffällig ist die Ähnlichkeit zwischen der scheuen, sehr jugendlichen Physiognomie der beiden Frauendarstellungen. Dennoch weicht Blumenfeld in seiner Interpretation von der Vorlage Rubens ab.

Im Gegensatz zu dem freizügigen Dekolleté, das dem Gemälde Rubens eine körperbetonte Erotik zuträgt, wird die Existenz eines Busens auf der Fotografie von Blumenfeld durch die feste quergestreifte Bandage negiert. Die körperliche Erotik des Mannequins von 1938 zeigt sich nicht im Busen, sondern in den freiliegenden Armen und Schultern und in den Konturen ihrer hohen schmalen Gesamterscheinung.

Das Mannequin präsentiert wie die Frau auf dem Gemälde Rubens ein Bewusstsein um die Attraktivität des eigenen Körpers, aber auch gleichzeitig ein Zurückschrecken vor den Reaktionen der Betrachter. Das Mannequin zeigt eine innere Befangenheit, ein Gefühlszustand, der sich durch die beiden diagonal angeordneten Säulen, zwischen denen es posiert, versinnbildlicht wird. Der Stand der Säulen ist sehr interessant. Sie stehen nicht parallel, sondern laufen schräg zueinander nach oben. Dadurch rufen sie einen Ausdruck von Beengung hervor, den der Betrachter auch mit dem Ausdruck der Frau assoziiert. Diese Frau wirkt etwas unsicher und wagt es kaum hinter der Säule hervorzutreten,- verlegen spielt sie an ihrem Armband.

Die Frau, die hier für Blumenfeld Modell stand, spielt auf einer weiteren Fotografie in diesem *Portfolio*, Abb.76, eine völlig entgegengesetzte Rolle.³⁴⁷ Brustbetont, tief dekolletiert und sehr selbstbewusst präsentiert sie sich dort in einem geblühten statt in einem gestreiften Kleid dem Betrachter. „*Jedes Kleid hat seine eigene Musik*“, hat Blumenfeld in seine Autobiografie geschrieben.³⁴⁸ Das gestreifte Kleid von *Lelong*

³⁴⁷ Vgl. auch Kap. 4.3.1

³⁴⁸ Einbildungsroman, a.a.O., S.283

besitzt eine geometrische Wirkung und einen tektonischen Aufbau, dessen fast panzerartige Wirkung durch den von Blumenfeld herausgearbeiteten metallischen Glanz in den breiten Streifen vor dem Rocksäum betont wird. Diese Wirkung wird durch den Kontrast der sehr breiten mit den filigranen Streifen sowie durch die leichten Knitterfalten im Stoff auf der rechten Seite durchbrochen. Das Kleid vermittelt eine Kontroverse zwischen gepanzerter Glätte und tendenziöser Schutzlosigkeit.

Während das gestreifte Kleid von *Lelong* den antagonistischen Eindruck von einer organisch verletzbaren geometrisierten Konstruktion vermittelt, offenbart das geblümete Kleid von *Worth*, Abb.76, eine fließende körperbetonende Harmonie und ein gleichmäßiges weiches Schimmern.

Hier zeigt sich, dass die Herausarbeitung der Stofflichkeit und das Arrangement des Stofffalls ein wesentliches Kompositionsmerkmal in der Arbeitsweise Blumenfelds darstellt.

Ein Vergleich der Fotografie des Modells von *Lelong* mit der im *Portfolio* gegenübergestellten Fotografie eines Modells von *Paquin*, Abb.73, verdeutlicht den Reflexionsgrad der in dieser Hinsicht von Blumenfeld eingesetzten gestalterischen Mittel.

Das Modell von *Paquin* ist eine Kombination aus einem dunklen langen schmalen Mantel mit einem westenartigen hochgeschlossenen Persianeroberteil. Das Mannequin wurde in einer Dreiviertelansicht fotografiert. Sein Blick ist verschlossen und verträumt abwesend nach unten gerichtet. Obwohl es durch die Aufnahme näher am Betrachter steht, wirkt es bedeutend weniger präsent als das frontal zur Kamera stehende und mit den Augen zum Betrachter Kontakt aufnehmende Mannequin in dem gesteiften Kleid von *Lelong*.

Die Haltung des Mannequins auf der linken Seite entspricht den artifiziellen, verträumten Frauendarstellungen von Man Ray, Abb.31+32, sowie weiteren surrealistisch beeinflussten Fotografien dieser Epoche. Das Mannequin ähnelt einer starren, hölzernen Karussellfigur, die sich fortwährend im Kreise dreht. Es erscheint unwirklich und leblos. Ein Eindruck, der durch die Widergabe des Stofflichen von Blumenfeld betont wird. Der Stoff des Mantels erscheint stumpf und auch das Fell des Persianeroberteils sowie der Hut besitzen kaum Glanz. Ein Vergleich mit Abb.67 - hier reflektiert das Fell des Persianers das Licht sehr stark - zeigt, dass Blumenfeld bewusst einen glanzlosen Eindruck herbeigeführt hat.

Der Mantel wirft Falten, die den Eindruck eines Vakuums zwischen dem Stoff und dem Körper der Frau hervorrufen. Der Körper der Frau scheint einem Auflösungsprozess ausgesetzt, während die Körperlichkeit des Mannequins auf der gegenüberliegenden Seite durch das gestreifte Kleid hervorgehoben wird. Stumpfheit und Glanz, Immaterialität und Körperlichkeit, Emotionslosigkeit und Emotionen sind die Eigenschaften, die Blumenfeld in diesen beiden Fotografien miteinander konfrontiert. Die Frau als gleichgültige schöne Puppe steht der Frau als widersprüchliches lebendiges Wesen gegenüber.

4.3.3 Ikonographische Bezüge zu einer zeitgenössische Kopie Rembrandts ***Saskia zu Blumenfeld: Vera Bozea/Bialo***

Das Portrait der *Saskia* (um 1642), Abb.80b, wurde in dieser Epoche noch Rembrandt zugeordnet.³⁴⁹ Nach Claus Grimm aber handelt es sich bei diesem Werk um eine zeitgenössische Kopie des gleichnamigen Gemäldes Rembrandts, Abb.80a.³⁵⁰

Im Unterschied zum Original Rembrandts, auf dem Saskia selbstsicher und hermetisch abgeschlossen präsentiert wird, wirkt die Frauendarstellung auf der Kopie lebendiger, zugänglicher und differenzierter. Sie ist etwas kleiner und im Ausdruck weniger bestimmt als die *Saskia* von Rembrandt. Im Unterschied zum Original lehnt sie an einer Wand, ihre Bluse ist leicht geöffnet und ihr Kopf ist näher an den Hals gerückt. Die Darstellungsweise ist bedeutend weicher und diffuser als im Original und unterstreicht den nicht eindeutig zu definierenden Ausdruck der Portraitierten.

Während die Frau auf dem Portrait Rubens` eine emotionale Spannung offen legt, ambivalent verfangen zwischen Sinnlichkeit und Scheu, wurde *Saskia* in der Kopie des Werkes Rembrandts in sich gekehrt, aber auf ein facettenreiches Innenleben verweisend, dargestellt. Während die Portraitierte auf dem Gemälde Rubens durch die Frontalität ihrer Stellung in eine spannungsreiche Kommunikation mit Betrachter tritt und ihn mit ihrer Emotionalität konfrontiert, ist die Frau auf dem Profilportrait der Kopie Rembrandts vom Betrachter abgewendet, bleibt aber auf eine geheimnisvolle indirekte Korrespondenz mit ihm verbunden.

³⁴⁹ Vgl. *Verve* Paris 1939, Vo 5/6, S. 31

³⁵⁰ Vgl. Grimm, Claus: Rembrandt selbst. Stuttgart/Zürich 1991, S. 58

Während auf dem Gemälde Rubens` ein noch ungefestigter Zustand der jungverheirateten Frau thematisiert wird, stellt Rembrandt die Stabilität und Selbstgewissheit der verheirateten reifen Frau dar. In der Kopie des Gemäldes Rembrandts dagegen wirkt die Frau sehr facettenreich aber ausgeglichen und in sich ruhend.

Saskia trat auf den vielen Zeichnungen und Gemälden, die Rembrandt von ihr anfertigte, wie eine Bühnenfigur auf und verkörperte immer wieder neue Rollen.³⁵¹

Blumenfeld, der seine Mannequins für sein erstes *Portfolio* vergleichbar agieren ließ, hat augenscheinlich in dem Werk Rembrandts, in Bezug auf weibliches Rollenverhalten, eine historische Verknüpfung zu seinen eigenen Ideen gesehen.

Während die Fotografie Blumenfelds des Modells von *Lucien Lelong*, Abb.74, auffällige Parallelen zu dem Gemälde von Rubens *Le Chapeau de Paille* aufweist, zeigt eine zweite Fotografie Blumenfelds eines Modells von *Vera Bozea*, Abb.80, in der Haltung und im Ausdruck Korrespondenzen zu der Kopie der *Saskia* von Rembrandt. Im *Portfolio* der *Vogue* wurden sie auf unterschiedlichen Seiten publiziert. Eine Nebeneinanderstellung der beiden Fotografien Blumenfelds, Abb.74b+80, verdeutlicht offensichtliche Analogien zu den Gemälden aus der Zeit des Barock, die im darauffolgenden Jahr, das Portrait Rubens in Farbe und die Kopie der *Saskia* Rembrand in Schwarz/Weiß, nebeneinander in *Verve* publiziert wurden.³⁵²

Das Mannequin in dem dunklen Kostüm mit Pelzbesatz von *Vera Bozea*, fotografiert von Blumenfeld, entspricht auf dem ersten Blick in Kleidung und Pose der *Saskia* auf der Kopie des Rembrandt Gemäldes. Der seitwärts nach links gewandte Kopf, die Frisur, der Pelzbesatz am Revers, die Hutform, die über die Stirn hinausragt und die Haltung der Arme, die über der Brust den Pelz zusammenhalten, weisen eindeutig Analogien zu dem Gemälde auf. Beide Frauendarstellungen stehen in der Vertiefung eines Mauervorsprungs und beide umgibt die Aura einer unwirklichen und geheimnisvollen Bühnen - bzw. Filmatmosphäre. Unterschiede bestehen in der Haltung und der Proportionalität. Der Körper der *Saskia* nach links gerichtet steht im harmonischen Einklang mit der Profildarstellung ihres Kopfes. Dagegen ist der Körper des Mannequins auf der Blumenfeld-Fotografie in die entgegengesetzte Richtung - zum Mauervorsprung hin nach rechts - gedreht, während der Kopf dagegen nach links zeigt.

³⁵¹ Vgl. Grimm, Claus: *Saskia wo bist du?*, in: *Pan*. Zeitschrift für Kunst und Kultur. München 10/1990, S. 47

³⁵² Vgl. Anm. 345

Diese Haltung erfordert eine körperliche Anspannung, aufgrund derer das Mannequin, gegenüber der in sich ruhenden *Saskia*, ein Eindruck von nach außen gerichteter Energie vermittelt.

Der zweite auffällige Unterschied liegt in der Proportionalität der Körper. Das *Saskia*-Portrait bildet ungefähr die Hälfte des Körpers ab. Durch die weiten Ärmel und den pelzbesetzten Mantel umschreibt der Körper in der unteren Bildhälfte eine Kreisform und nimmt in der Breite einen großen Raum ein. Das Mannequin von Blumenfeld ist bis auf Kniehöhe abgebildet und wirkt schmal und in die Horizontale gerichtet. In dem *Saskia*-Portrait sind alle Formen ausladend und gerundet. Zusätzlich entsteht durch die in der Körpermitte zusammengeführten Hände der Gesamteindruck einer nach innen gerichteten Zentralisierung. Dagegen vermittelt die Darstellung des Mannequins von Blumenfeld durch die disharmonische Haltung, die in die Höhe führende vertikale körperliche Ausrichtung, die Gegeneinanderstellung der konkav/konvexen Form des Pelzes und die Armhaltung, die sich bemüht, den Pelz zusammenzuhalten, eine innere Unruhe und Anspannung. So ist hier die moderne Frau durch eine beginnende innerliche Zerrissenheit gekennzeichnet, während die Frau im Barock in sich eine Einheit bildete.

Im Gegensatz zu der ihr im *Portfolio* von Blumenfeld gegenübergestellten Fotografie eines Mannequins in einem schwarz-weiß gestreiften ärmellosen Abendkleid von *Bialo*, Abb.79, geht von dem Mannequin in dem Kostüm von *Vera Bozea* eine menschliche Wärme und Lebendigkeit aus. Die Profildarstellung des Mannequins, das in dem Kleid von *Bialo* ornamental verhaftet auf einer Balustrade posiert, ist rein artifiziell. Das Mannequin setzt sich bewusst für den Betrachter in Szene. Alle Linien, die sich durch ihre Haltung und den Fall des Kleides sowie durch die Streifen im Rock ergeben, sind perfekt aufeinander abgestimmt und korrespondieren miteinander. Auch diese Haltung ist angespannt, aber die Anspannung richtet sich allein auf die nach außen gerichtete bewusst eingesetzte Wirkung. Die Frau, die ihren Status als Bild lebt.

4.4 Beispiele für das Konzept der Kontrastierung

Die sowohl formal als auch inhaltlich angelegte Kontrastierung, die sich auf den bisher analysierten Fotografien zeigt, durchzieht als ein Grundmotiv die Konzeption des *Portfolio* Blumenfelds. Die Kontrastierung bezieht sich jeweils auf die

Gegenüberstellung zweier Modelle unterschiedlicher Designer auf einander gegenüber liegenden Seiten.

4.4.1 Gegenüberstellung *Alix/Patou*; Stadt/Land

Auf den ersten beiden Seiten des *Portfolios* hat Blumenfeld die Vierfüntelansicht eines sehr natürlich und brav erscheinenden Mannequins, Abb.65, in einer trachtenartigen und hochgeschlossenen, etwas militärisch anmutenden taillierten dunklen Jacke der Großaufnahme eines Mannequins gegenübergestellt, dessen Ausstrahlung von Leichtigkeit und Koketterie geprägt ist, Abb.66. Während der ersten Fotografie eine ländliche Wesensart anhaftet, verkörpert das gegenüberliegende Pendant eher das Bild einer Städterin. Gegenüber der schlichten Pose des Mannequins in dem Kostüm von *Alix*, deren unpräntiöse Darstellung Einfachheit und Offenheit vermittelt, wirkt das leicht verschleierte Mannequin mit dem bizarren Hut von *Patou* undurchsichtig und raffiniert. Dem Einfluss des Surrealismus auf die Pariser Mode der 30er Jahre, der sich in dem Hut von *Patou* zeigt, stand zeitgleich eine modische Tendenz zu folkloristischer deutscher Trachtenmode, wie sie das Kostüm von *Alix* präsentiert, entgegen. Jane Mulvagh schreibt über diesen Trend: „*The collections during the mid-thirties were inspired by the national costumes of `Mittel Europa`, highlighting the charm of peasant dress and illustrating the attention that Germany was attracting through it's propaganda campaign. Tailored Tyrolean styles – green loden suits, feathered trilbies, stout walking shoes and canes – were considered very chic.*“³⁵³

Der Name der Modeschöpferin *Alix Grès* bedeutete ursprünglich in den 30er Jahren, wie Rudolf Kinzel schreibt, `ein Synonym für die Kunst der Eleganz`³⁵⁴ Berühmt war sie seit

1932 für ihre drapierten, den Körper umspielenden und die weiblichen Formen betonenden, Jerseykleider im `griechischen Stil`.³⁵⁵ Das trachtenähnliche Kostüm, das Blumenfeld für diese Fotografie gewählt hat, lässt dagegen den Körper des Modells etwas ungelenken erscheinen und bildet demnach zu ihren eleganten, graziösen Entwürfen einen formalen Kontrast, der von Blumenfeld zweifellos bewusst eingesetzt wurde.

³⁵³Jane Mulvagh, a.a.O, S. 126

³⁵⁴ Kinzel, Rudolf: Die Modemacher. Die Geschichte der Haute Couture, München 1991, S. 249

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 246

Als verbindendes Element zwischen den an der klassischen Antike orientierten Entwürfen und den trachtenähnlichen Kostümen steht im Design von *Alix* ein an Traditionen und an die Vergangenheit gebundenes Formenrepertoire.

Jean Patou galt als der Modeschöpfer der 20er und 30er Jahre, der die Pariser Couture den amerikanischen Bedürfnissen anpasste und der die Amerikanerin als das neue Frauenideal favorisierte. 1925 führte er als Gegenpart zur *Garçonne* das *US-Girl* ein. Er war einer der ersten, der amerikanische Mannequins nach Europa importierte und somit die Entwicklung eines neuen Frauenideals - groß, blond und langbeinig - forcierte, das sich in den 50er Jahren schließlich allgemein durchsetzte.³⁵⁶

Marcel Duchamp stellte schon 1915 die Vorzüge der amerikanischen Frau gegenüber der europäischen fest:

*„Die amerikanische Frau ist heute die intelligenteste Frau der Welt – die einzige, die immer weiß, was sie will und es folglich auch immer bekommt. (...) Sie hat nicht nur Intelligenz, ihr eignet auch eine prachtvolle Schönheit der Linie, die keine andere Frau irgendeiner Rasse in der gegenwärtigen Zeit aufweist.“*³⁵⁷

An die Idealvorstellungen der amerikanischen Frau knüpfte sich die Hoffnung auf eine neue aggressionsfreie Gleichstellung der Geschlechter. Auch wenn der folgende utopische Entwurf Duchamps mit der ihm geläufigen Ironie formuliert wurde, offenbart er dennoch die kulturellen Wünsche und Bedürfnisse der Gesellschaft dieser Zeit:

*„Und diese prachtvolle Intelligenz, die die Gesellschaft ihrer genauso prächtigen Schwestern für sie interessant genug macht, ohne auf dem männlichen Element beharren zu müssen, das in ihr Leben vorstößt – diese prachtvolle Intelligenz hilft der heutigen Tendenz der Welt, die Geschlechter völlig gleichzustellen, und somit wird der ständige Kampf zwischen ihnen, für den wir einst unsere besten Energien verschwendet haben, aufhören.“*³⁵⁸

Blumenfelds Idealvorstellungen der modernen Frau gehen tendenziell, so lautet die These, in diese von Duchamp skizzierte Richtung. Seine Gegenüberstellung der Modelle von *Patou* und *Alix* auf den ersten beiden Seiten des *Portfolio*, kontrastiert ein

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 258f.

³⁵⁷ Duchamp, Marcel. Interview mit Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Survey*. *The New York Tribune*, 12. September 1915, sec. IV, 2. In: Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Stuttgart 1992, S. 11

³⁵⁸ Ebd.

zukunftsgerichtetes auf die Moderne verweisendes Frauenbild mit einem, das an tradierten konservativen Wertvorstellungen gebunden bleibt.

Das Frauenbild auf seiner Fotografie von *Alix* verkörpert einen Typ, der vor allem von den Nationalsozialisten in Deutschland propagiert wurde; heimat- und erdverbunden, solide und mütterlich; eingefasst in eine enge und starre Begrenzung. Die Frau erscheint wohlherzogen freundlich und bildet keine Bedrohung für den Mann.

Der Frau auf der Fotografie der gegenüberliegenden Seite dagegen haften eine unterschwellige Laszivität und eine selbstbewusste Unbegrenztheit an. Damit spielt sie ironisch auf die in dieser Zeit weit verbreiteten, von der nationalsozialistischen Politik vorangetriebenen, großstadtfeindlichen Vorurteile und die mit dieser Entwicklung verknüpfte Angst vor der modernen Frau an.³⁵⁹

Die sorgfältige Komposition dieser Großaufnahme spricht dem komplexen großstadtorientierten Frauenbild in der Stellungnahme Blumenfelds den Vorrang vor einem starren rückwärtsgerichteten Frauenbild zu. Die Kontrastierung dieser beiden Fotografien zeigt ein subtiles Plädoyer Blumenfelds gegen Starrheit und enge Begrenzung und für eine Akzeptanz von Vielschichtigkeit und Freiheit.

4.4.2 Gegenüberstellung: *Révillon/Maggy Rouff*; Schwarz und Weiß

Die beiden Fotografien der Modelle von *Révillon*, Abb.67, und *Maggy Rouff*, Abb.68, auf den anschließenden Seiten setzen sich durch eine auffällige Schwarz/Weiß-Kontrastierung optisch voneinander ab, eine von Blumenfeld häufig verwendete Ausdruckstechnik. Im Gegensatz zu dem vom Betrachter abgewandten, in einen schwarzen Persianermantel von *Révillon* gekleideten Mannequin auf der linken Seite, tritt das, durch eine differenzierte Palette von Weiß-Hellgrau-Tönen modellierte Mannequin in einem langen schulterfreien Abendkleid von *Maggy Rouff* dem Betrachter entgegen.

Blumenfeld scheint in der Polarisierung von Schwarz und Weiß auf eine Auseinandersetzung mit den diesen Farben zugeschriebenen Charakteristika sowie ihren

³⁵⁹ Literatur zum Thema Großstadtfeindschaft und seiner Verknüpfung mit nationalsozialistischer

symbolischen und emotionalen Wirkungsmöglichkeiten abzielen: Weiß als eine Farbe, die Offenheit, Reinheit und maximale Helligkeit verkörpert, Schwarz als Bedeutungsträger von Verslossenheit und Dunkelheit.³⁶⁰ Mit Sicherheit kannte Blumenfeld die 1927 publizierte Schrift *die beispiellose fotografie* von Moholy-Nagy, in der er sich für eine bewusste Verwertung der Hell-Dunkelverhältnisse in der Fotografie eingesetzt hat, die der Helligkeit eine aktive und der Dunkelheit eine passive Qualität übermitteln.³⁶¹

Diese auf wahrnehmungsästhetischer und nicht rational messbarer Rezeption beruhenden Farbfunktionen setzt Blumenfeld hier in der Gegenüberstellung von weißgetönter Frontalansicht und schwarzgetönter Rückenansicht des Mannequins zunächst plakativ ein.

Das Mannequin im schwarzen Persianermantel steht durch die Dreivierteldarstellung in einem geringeren Abstand zum Betrachter als die Ganzkörperpräsentation des Mannequins im weißen Abendkleid, wirkt aber durch die Abgewandtheit vom Betrachter entfernter. Es erscheint verschlossen und im Begriff, sich zu entfernen, während das gegenüberstehende Mannequin mit einer Geste der Öffnung auf den Betrachter zuzuschweben scheint und eine selbstbewusst/erotische Ausstrahlung vermittelt.

Es entsteht der Eindruck, als würde die Frau sich mit den Händen von den Säulen abdrücken, um die Begrenzungen der Fotografie zu verlassen. Durch den parallelen Schattenwurf der Arme entwickelt ihre Erscheinung die Assoziation an einen Engel, der im Begriff ist zu fliegen, während ihr Gesichtsausdruck durch die hochgezogenen Augenbrauen dagegen auch im Ansatz diabolische Züge aufweist. Das leichte freizügige und figurbetonte Kleid von *Maggy Rouff* betont die erotische Ausstrahlung, die eindeutig in dieser Frauendarstellung angelegt ist. Hier konfrontiert Blumenfeld die Symbolik von Reinheit und Keuschheit, die der Farbe Weiß zugeschrieben wird, mit erotischen Inhalten.

Propagandapolitik siehe u. a : Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan 1970

³⁶⁰ Vgl.: Heimendahl, Eckard: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbenwelt, Berlin 1961, S. 65

³⁶¹ Vgl. Moholy-Nagy, László: die beispiellose fotografie, 10. Internationale Revue. Amsterdam, 1.1927, Nr. 3, S.114-117. In: Katalog: Moholy-Nagy, Stuttgart 1991, S. 208. Moholy-Nagy forderte für die Fotografie außerdem die Verwertung der Textur von Stoffen, Verhältnismkehrungen: positiv-negativ, unbekannte Formen der Darstellung und Einschaltung größter Kontraste. Nur die Synthese dieser Kriterien in Verbindung mit weiteren Elementen des fotografischen Verfahrens ermöglicht die wahre Fotografie, die sich von einer Anlehnung an die Malerei befreit hat. Die Ideen Moholy-Nagys in Bezug auf die Fotografie haben die Arbeitsweise Blumenfelds – wie auch Yorick Blumenfeld in einem Gespräch mit mir bemerkte – inspiriert.

Diese Methode Blumenfelds der subtilen Vereinigung von Widersprüchlichem in einem Frauenportrait - wie sie sich schon in dem Portrait der Schauspielerin Tara Twain zeigte (vgl. Kap.2.1) - durchzieht sein ganzes Werk. Erst nach und nach werden dem Betrachter diese in den konzeptionellen Frauendarstellungen Blumenfelds angelegten Ambivalenzen sowie gezielt eingesetzte Irrealitäten bewusst. Irreal sind vor allem sehr häufig die weiblichen Körperdarstellungen Blumenfelds. Während die Mannequins auf den ersten Blick exakt und fast greifbar nah abgebildet sind, verlieren die Körper bei einer genaueren Analyse ihre Unität.

Der Oberkörper des Mannequins in dem weißen Kleid von *Rouff* vermittelt den Eindruck, als würde er aus dem Bild herausragen, dagegen wirkt der Unterkörper des Mannequins als wäre er an den Oberkörper geschraubt und dabei nicht stimmig fixiert worden. Die starre Frontalität des Oberkörpers kontrastiert mit der seitwärtsgerichteten Bewegung des rechten Beines. Der starke Lichteinfall von rechts auf den Unterkörper und die nach rechts ausgerichtete Schleppe des Kleides verstärken diesen Kontrast und die Wirkung einer Demontage von Ober- und Unterkörper.³⁶²

Diese Methode der Auflösung einer vordergründig exakten Realitätswiedergabe ins Irreale steht in Bezug zu der René Magrittes, der in seinen Gemälden durch eine präzise Schilderung von gesellschaftlichen Pseudorealitäten diese ad absurdum führte.³⁶³ Im Vergleich zu Magritte, dessen Bildersprache die Konfrontation einer alltäglichen und gewohnten Realität mit ungewöhnlichen oder fiktiven Motiven, wie z.B in seinem Gemälde *Not to be Reproduced* von 1937, Abb.68a, - provokativ initiiert, produziert Blumenfeld eine fast unsichtbare Subversion innerhalb der formalen Repräsentation und damit auch der inhaltlichen Aussage. Die subversive Durchsetzung der Realität der Erscheinungswelt, deren Gesetzen beide Künstler nur scheinbar gehorchten, steht in großer Nähe zu den Ideen des Surrealismus. So schrieb André Breton über Magritte:

„Das nicht automatische, sondern im Gegenteil völlig überlegte Vorgehen von René Magritte unterstützt jetzt von einer anderen Seite den Surrealismus. Er hat die Malerei nur in der Tendenz und im Sinn dessen angepackt, was die Dinge uns lehren, und hat von daher den systematischen Prozess des mit dem Auge wahrnehmbaren Bildes erhellt, wobei es ihm eine Freude war, die Ohnmacht dieses Abbildes zu unterstreichen und auf

³⁶² Diese Pose ist nur unter großer körperlicher Verrenkung und Anspannung möglich. Es ist aber auch denkbar, dass Blumenfeld zwei unterschiedliche Ansichten zusammenmontiert hat, sowie auch möglicherweise den Schatten, dessen Form und Platzierung sehr unrealistisch erscheint.

³⁶³ Vgl. Kranzfelder, Ivo, a.a.O., S.,24

dessen Eigenart hinzuweisen, die jeweils abhängig ist von den Formen der Sprache und Gedanken.“³⁶⁴

In seinen Modefotografien unterstreicht Blumenfeld reflektiert und auf unterschiedliche Weisen die Fiktionalität seiner Frauendarstellungen. Sie sind immer Konstruktionen, die nur einen Anschein von Realität besitzen. Aber gleichzeitig verweist er auf die Möglichkeiten der Errichtung einer eigenen visuellen und poetischen Welt, womit er wiederum Verbindungen zu den Ideen der Surrealisten schuf.

Diese Blumenfeld spezifische Qualität zeigt sich auch in der Fotografie des Mannequins in dem Persianermantel von *Révillon*. Das Frauenbild auf dieser Fotografie strahlt eine geheimnisvolle und distanzierte Ferne aus. Auf den ersten Blick wirkt die Darstellung sehr geschlossen, bei näherer Betrachtung jedoch entwickelt der Mantel ein Eigenleben und der Kopf des Mannequins im Profil erscheint zwischen Mantel und Hut als verschwommene abstrahierte Projektionsfläche. Der Mantel wird darüber hinaus nur im Rumpfbereich körperlich ausgefüllt, die Ärmel sind leer. Das heißt, Blumenfeld hat den Mantel über einer Schneiderpuppe fotografiert und den Kopf des Mannequins sowie den Hut in das Foto hineincollagiert. Durch die collageartige Zusammensetzung der Frauengestalt wird eine surreale Bildwirkung erzeugt. „*Welches ist die höchst Errungenschaft der Collage?*“ hat Max Ernst gefragt und seine eigene Antwort auf diese Frage lautete: „*Das Irrationale. Das gebieterische Vordringen des Irrationalen auf allen Domänen der Kunst, der Poesie, der Wissenschaft, in der Mode, im Privatleben des einzelnen, im öffentlichen Leben der Völker. Wer Collage sagt, meint das Irrationale. Die Collage hat sich insgeheim Eingang in die Gegenstände unseres täglichen Gebrauchs verschafft.*“³⁶⁵

Die Irrationalität in der fast unmerklich collagierten Fotografie Blumenfelds ergibt sich aus der Kontrastierung einer hyperrealen Ausdruckskraft des Mantels und des Hutes mit der immateriell wirkenden Gestaltung des Frauenkopfes. Ähnlich wie in der gegenüberstehenden Fotografie gibt es auch hier anatomische Unstimmigkeiten. So kann die Haltung und Positionierung des Kopfes anatomisch nicht mit der Rückenansicht des Körpers übereinstimmen.

³⁶⁴ Breton, André: Der Surrealismus und die Malerei. Berlin 1967, S.,78

³⁶⁵ Ernst, Max: Jenseits der Malerei, in: Metken, Günter: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Hoffheim 1983, S. 333

Während das Mannequin auf der rechten Seite sehr leicht und hell bekleidet eine ins Transzendente verweisende Erscheinung ist, wird hier durch den Mantel ein schwere und tektonische Materialität verkörpert, fast metallisch glänzend, kühl abweisend und verschlossen. Es handelt sich hier um ein Überhöhung der ursprünglichen Materialität des Mantels, deren spezifische Gestaltung im Folgenden näher untersucht werden soll.

Wird in der rechten Modefotografie die Symbolik der Farbe Weiß durch Physiognomie und Kleidung der Frau demontiert, liegt in der linken Fotografie eine Irritation - in Bezug auf konventionelle Sehweisen der Farbe Schwarz - in der Farbgestaltung an sich. Blumenfeld setzt das Schwarz nicht flächendeckend ein, so dass es das Licht vollkommen absorbieren und dem Körper seine Plastizität nehmen würde. Er benutzt die Höhen der glatten aber in sich gewellten Oberflächenstruktur des Persianerfells, um die Fläche in kleine biomorphe Formen zu unterteilen, die in ihren Farbwerten miteinander kontrastieren. Die Höhen reflektieren das Licht und nehmen eine hellgraue bis weiße Farbe an, während die tieferliegenden Stellen das Licht absorbieren und schwarz bleiben. Die Plastizität der Mantelform bildet sich demnach aus der Hell/Dunkelkontrastierung kleiner biomorpher Teilchen, die miteinander eine Struktur bilden. Obwohl der Anteil der hellen Stellen sehr groß ist, bleibt dennoch der Gesamteindruck von Schwarz gewahrt bzw. wird er sogar noch gesteigert.

Blumenfelds Gestaltung der Plastizität des Mantels, durch eine Kontrastierung mit Helldunkel-Effekten, lässt auf eine Auseinandersetzung mit der Schwarz/Weiß-Textur der Ölkreidezeichnungen Seurats schließen, als das Experiment einer fotografischen Übersetzung. Seurat entwickelte seinen Einsatz des Simultankontrastes aus der Lektüre der Farbtheorie von Michel Eugène Chevreul. Einige Passagen aus dessen Buch,³⁶⁶ die auch aufschlussreich für die Umsetzung des Simultankontrastes von Schwarz und Weiß, sowohl bei Seurat als auch bei Blumenfeld, sind, hatte Seurat transkribiert: *„Weiß aufzutragen bedeutet, ihren Ton hervorzuheben, als würde man ihr einen Anteil weißen Lichts entziehen, der sie in ihrer Intensität schwächt. (...) Neben eine dunkle Farbe eine helle aufzutragen bedeutet, den Ton der helleren abzuschwächen und den dunkleren zu akzeptieren.“*³⁶⁷

³⁶⁶ Chevreul, Michel Eugène: *Memoir sur la Loi du contraste simultané des couleurs et sur l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture.* Die von Seurat abgeschriebenen Paragraphen 335-340 befinden sich auf S.197-201 der Ausgabe von 1839, Paris. Aus: Paquet, Peter: *Helldunkel, Raum und Form. Seurat als Zeichner.* Frankfurt a. M. 2000, S. 276

³⁶⁷ Zit. n. Zimmermann, Michael F.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit.* Weinheim 1991, S. 44.

Neben der Umsetzung farbtheoretischer Überlegungen beruht auch die Komposition der Fotografie Blumenfelds - die zentrale Platzierung einer, die Silhouette und die Form betonenden, internalisierten Frauenfigur, die sich vom Hintergrund stark abhebt - auf einer Auseinandersetzung mit dem Werk Seurats,³⁶⁸ dessen bis dahin unveröffentlichte *conté crayon* Zeichnungen im Frühjahr 1938 im *Minotaure* veröffentlicht worden waren.

Pierre Mabille, der den Text zu den Zeichnungen Seurat verfasste, betonte deren Poetik und ihre Nähe zum Surrealismus. „*Par intelligence, par la science, il (Seurat) possède la clef de l'univers en l'équation de la lumière. Les pigment, exactement juxtaposés, recomposeront sur la toile l'architecture des ondes mouvantes.*“³⁶⁹ Nach Mabille zeigen die Zeichnungen Seurats die Rekonstruktion der gegenständlichen Welt nach individuellen Vorstellungen.³⁷⁰

Das Zusammentreffen einer poetisch suggestiven aber auf das äußerste reduzierten Formensprache mit farbtheoretischen Erkenntnissen³⁷¹, bezogen auf die bildgestalterischen Möglichkeiten einer Schwarz/Weiß-Kontrastierung, weckten Blumenfelds Interesse an einer Zusammenführung der Zeichnungen Seurats mit fotografischen Ausdrucksformen: „*Using the texture of the paper as a central part of the process, Seurat's conté crayon develops its image as if the paper were light-sensitive. The results look like a photographic detail enlarged to a grainy shimmer*“³⁷², stellte Craig Raine 1997 in Bezug auf eine fotografische Qualität der Ölkreidezeichnungen Seurats fest. Seurat scheint nach Raine nicht auf dem Papier zu zeichnen, sondern seine Bilder in dem Papier zu finden, sie aus ihm heraus zu entwickeln.³⁷³

Es existieren unzählige Ölkreide-Zeichnungen von Seurat, die um 1882 entstanden, in denen er sich mit dem Sujet der Frau befasste. Diese Frauendarstellungen, meistens als

³⁶⁸ Das sich Blumenfeld in dieser Zeit mit Seurat beschäftigt hat geht auch aus einer weiteren Modefotografie hervor. In der darauffolgenden Ausgabe der *Vogue*, November 1938 verwandte Blumenfeld eine vergrößerte Schwarz/Weiß-Reproduktion des Gemäldes *Le Cirque* (1891) für den Hintergrund einer doppelseitigen Modefotografie.

³⁶⁹ Mabille, Pierre: *Les dessins inédits de Seurat*, in: *Minotaure* Nr.11, Frühjahr 1938, S. 3

³⁷⁰ Mabille, ebd.

³⁷¹ Neben Chevreul wurde Seurat u. a. durch die Theorien von Charles Blanc und Ogden N. Rood beeinflusst. Vgl. Zimmermann, Michael, F.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991

³⁷² Raine, Craig: *Seurat's Courage. Has Seurat sabotaged perfect beauty in favour of modern life*. In : *Features*, Herbst 1997. Artikel anlässlich der Ausstellung „Seurat and the bathers“ in der National Gallery, London im Herbst 1997. Dem Internet entnommen.

www.modernpainters.co.uk/mp_site/a..article1, S. 2

³⁷³ Raine, ebd., S. 2

schwarzstrukturierte Silhouette in einer Rückenansicht wiedergegeben, stehen in einem leeren Raum. Sie besitzen keine Identität außer der, die ihnen durch die modische Kleidung verliehen wird. Es handelt sich um „*rätselhaft hervorgehobene Silhouetten*“, wie Michael F. Zimmermann schreibt, „*von ansonsten nur durch Haltung und Mode charakterisierten Frauen.*“³⁷⁴

Die Zeichnung einer jungen Frau, Abb.67a, in einem langen Kleid mit damals modischer *tournure*, auch damals spöttisch als *faux-cul* bezeichnet, und Hut, wurde 1938 im *Minotaure* veröffentlicht. Sie entspricht in der Silhouette und der modischen Kleidung den Frauenstudien Seurats, die er 1884-86 synthetisch in die musterartige Komposition seines Gemälde *La Grande-Jatte* einfügte. Die Zeichnung aus dem *Minotaure* trägt den Titel *Der Schwarze Knoten*³⁷⁵ und ist nach Peter Paquet „*das vielleicht frappierendste Beispiel für eine Zeichnung, die ihre Wirkung ganz wesentlich hypertropher Irradiation verdankt.*“³⁷⁶

Die hypertrophische Irradiation hat ihren Ursprung im menschlichen Wahrnehmungsmechanismus, durch den helle Flecke auf dunklem Grund größer erscheinen als dunkle Flecke auf hellem Grund. Seurat und dann auch Blumenfeld benutzten diesen Effekt, indem sie eine Fläche durch die gegenseitige Intensivierung von Hell und Dunkel artifiziell gestalteten, um eine plastische Körperform zu modellieren. Trotz der extremen Schwarz/Weiß-Kontrastierung bleibt ein homogener Gesamteindruck gewahrt.

Die Materialität der weiblichen Körper, die sowohl bei Seurat, als auch noch verstärkt bei Blumenfeld für den Betrachter fast haptisch erfahrbar erscheint, offenbart sich als ein Zusammenspiel von Licht und Schatten und verweist damit auf eine Immaterialität, die diese Frauengestalten so geheimnisvoll erscheinen lassen. Sie wirken nah und real und gleichzeitig umgibt sie die Aura einer immateriellen Transzendenz.

Damit erhält auch die Mode eine neue Dimension, eine ästhetische Qualität, die nicht an den modischen Geschmack gebunden ist. In einem Interview 1964 erklärte Duchamp die Differenz zwischen Geschmack und Ästhetik an den stilisierten Frauenbildern Seurats:

³⁷⁴ Zimmermann, Michael, F.: Seurat, a.a.O., S. 127

³⁷⁵ Vgl. Paquet, Peter: Helldunkel, Raum und Form. Seurat als Zeichner. Frankfurt a. M. 2000, S.173

³⁷⁶ Paquet, a.a.O., S.173

„Bei Seurat, zum Beispiel, besteht nicht die geringste Form von Geschmack, selbst wenn er die Moden der Frau an den Plätzen verwendete – wissen Sie, sehr stilisiert, aber das ist überhaupt nicht Geschmack. Es ist eine wunderschöne Stilisierung von Seurat in einer hervorragenden Konzeption einer ihm eigenen Ästhetik.“³⁷⁷ Die Bezugnahme Blumenfelds zu Seurat zeigt in dieser Modefotografie, exemplarisch für einen großen Teil seiner Modefotografien, die Intention, Mode nicht als eine vorübergehende Ästhetisierung, d.h. als eine flüchtige und oberflächliche Erscheinung darzustellen, sondern als einen ästhetischen Ausdrucks jener Epoche.

4.4.3 Gegenüberstellung: Max/Hermès; Ordnung und Chaos

Die auf den hier vorliegenden Seiten abgebildeten Fotografien Blumenfelds, vgl. Abb.69+70, zeigen zwei Frauendarstellungen, die auf den ersten Blick einige Gemeinsamkeiten besitzen. Sie stehen beide in einer leicht zurückgelehnten Position, angelehnt an einer Befestigung. Die Darstellung beider Frauen endet auf Kniehöhe. Beide tragen eine hüftlange Jacke und einen schmalen dunklen Rock. Beide scheinen auf etwas zu warten. Dennoch handelt es sich wie in einem Theaterstück um zwei divergente Charakterdarstellungen, für die Blumenfeld interessanterweise jeweils das gleiche Mannequin einsetzte. Ein und dieselbe Frau verkörpert, wie die folgende Analyse zeigen wird, zwei entgegengesetzte Bildaussagen.

Auf der linksseitig publizierten Fotografie steht das Mannequin in einem Ensemble von *Max*, Abb.69, in einer leicht nach links ausgerichteten Diagonale. Der Neigungswinkel dieser Haltung wird durch die breite schulterbetonte Pelzjacke, die nach rechts gewandte Kopfhaltung und den nach rechts oben abgewinkelten Arm kompensiert. Diese ausgleichende Konstruktion verleiht der Haltung der Frau Stabilität, welche durch den angedeuteten Fensterrahmen, durch den die Frau von drinnen nach draußen blickt, fixiert wird. Im Gegensatz zu der Fotografie des Mannequins im Trachtenkostüm, Abb.65, besitzt der Rahmen hier keine einengende Funktion, sondern wird beidseitig von dem Körper der Frau überschritten und erscheint somit durchlässig.

³⁷⁷ Duchamp, Marcel: Interview mit Russell Conner: Museum Open House (Boston Museum of Fine Arts, vermutlich Ende Februar 1964). (Redigierte Transkription des Tonbands). In: Stauffer, Serge: Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Stuttgart 1992, S.173

Die Kleidung der Frau am Fenster erscheint durch die Herausarbeitung des Stofflichen sehr sinnlich. Das Fell der Pelzjacke ist von einem leichten Flirren umgeben, wodurch seine sehr weiche und flauschige Ausdrucksform fast haptisch spürbar wird. Im Kontrast zu dieser Weichheit steht die metallisch glänzende Struktur der Kette, die sich leuchtend von dem schwarzen eher stumpf wirkenden Rock abhebt.

Die sinnliche und fast laszive Ausstrahlung der Frau auf der linken Seite wird von Blumenfeld in der Darstellung der Frau auf der rechten Seite in dem Lederensemble von *Hermès* konterkariert.

Diese Frauendarstellung wirkt zunächst perfekt und distanziert. Die glatte und leicht schimmernde aber abweisende Materialität ihres Lederrockes kontrastiert mit der einladenden Weichheit der Pelzjacke der gegenüberstehenden Frau. Sie trägt einen hochgeschlossenen schwarzen Pullover unter der hellen Lederjacke und einen tief in die Stirn gezogenen Hut, dessen Feder bedrohlich lang und spitz von ihm absticht. Diese Feder wie auch der Hund, der wachsam unter ihrem rechten Arm liegt, schaffen um den Körper der Frau einen abschirmenden, Distanz schaffenden Raum.

Es ist hier, wie im gesamten Portfolio Blumenfelds auffällig, in welcher Weise er die Mode in seine Fotografien integriert. Die perfekte Abstimmung zwischen der Kleidung und dem Ausdruck des Modells sowie die Inszenierung durch die Pose, den Lichteinfall, die Hintergrundgestaltung,- alle Kriterien sind aufeinander abgestimmt und auf eine die Aussage der Kleidung unterstreichende Gesamtwirkung angelegt. Inspiriert wurde Blumenfeld mit Sicherheit von Flaubert, der die zu seiner Zeit herrschenden bourgeoisen Moderegeln heftig ablehnte, und schrieb, dass die Kunst der modischen Kleidung darin bestünde, zunächst zu untersuchen *„welche Form und welche Farbe zu einer bestimmten Person unter bestimmten gegebenen Umständen passt. Es liegt darin eine Beziehung von Linien und Farbtönen, die man erfassen muss. Die großen Kokotten verstehen sich darauf; ebenso wenig wie die Dandys kleiden sie sich nach dem Modejournal. Nun, von dieser Kunst muss ein Modejournal sprechen, das neu und wahr sein will. Man muss zum Beispiel untersuchen, wie Veronese seine blonden Frauen kleidet, welchen Schmuck er um den Hals seiner Negerinnen legt, usw. Gibt es nicht dezente Toiletten, gibt es nicht lüsterne, so wie es elegisch und aufmunternde gibt? Wovon hängt diese Wirkung ab? Von einer uns entgehenden genauen Beziehung zwischen den Zügen und dem Ausdruck des Gesichts und der Ausstaffierung.“*³⁷⁸

³⁷⁸ Flaubert, Gustave: Brief an Louise Colet, Januar 1854, in: Flaubert, Gustave: Briefe, Hrsg. Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 319

Über eine reflektierte Bezogenheit zwischen der Kleidung und dem Ausdruckrepertoire der Frau hinaus, erschließt Blumenfeld durch die graphische Gestaltung eine überindividuell angelegte Bildaussage.

So bildet die Körperhaltung des rechtsseitigen Mannequins (*Hermés*) im Gegensatz zu der nach links führenden Diagonale der Körperhaltung des Mannequins von *Max* eine dominante rechte Diagonale, die aber keinen gesicherten Ausgleich findet, der ihrer Haltung Stabilität garantieren würde. Eine zweite Diagonale von links oben nach rechts unten geht von der Spitze der Feder aus, setzt sich in dem rechten, sich abstützenden Arm des Mannequins fort und endet in der dunklen Tasche, die, nur locker gehalten, in die untere rechte Bildecke herabhängt. Die Tasche wirkt fast, als würde sie fallen und bildet damit einen Gegenpol zu dem aufwärtsstrebenden Linienführung der Feder des Hutes.

Die rechtslastige Ausrichtung der Körperhaltung des Mannequins kontrastiert mit der linksgerichteten Diagonalen, die sich, ein spitzwinkliges Dreieck bildend, mit ihr überschneidet. Im Gegensatz zu der rechtsgerichteten Diagonalen, die sehr schwer und massiv erscheint, ist die linksgerichtete Diagonale in sich brüchig und vermag der rechtslastigen Richtung des Frauenkörpers keine wirklich Stütze entgegenzusetzen. Sie ist in sich gespalten zwischen der emporstrebenden Richtung des Hutes und der herabziehenden Richtung der Tasche.

Die Diagonale, die zu der herabhängenden Tasche hinführt, ruft den Eindruck hervor, die Frau könnte auf der rechten Seiten den Halt verlieren. Zusätzlich wird dieser Eindruck dadurch bestärkt, dass der Quader, an dem das Mannequin lehnt, an der Stelle auf die es sich abstützt, ausgehöhlt ist und sehr hell ausgeleuchtet wurde, so dass der Effekt hervorgerufen wird, die Frau greife ins Leere. Auch der schwarze Handschuh verdichtet an dieser Stelle Uneindeutigkeiten und Chaos, was im Gegensatz zu der zunächst Geschlossenheit suggerierenden Gesamtwirkung der Frauendarstellung steht.

Kandinsky hat in seiner Untersuchung zu *Punkt, Linie zu Fläche*³⁷⁹ die emotionalen Übertragungsmöglichkeiten der jeweiligen Ausrichtung der Grundfläche, d.h. der Fläche, die den Inhalt des Bildes aufnimmt, herausgearbeitet. So stellte er fest, dass die

³⁷⁹ Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926. Blumenfeld kannte die Abhandlung Kandinskys mit Sicherheit auch durch seine damalige enge Freundschaft mit Paul Citroen, der bis 1925 Schüler am Bauhaus war und auch ab 1926 an

diagonal nach rechts führende Grundfläche einen Ausdruck für ein 'Insgesundengehen' vermittelt, mit dem Ziel der Ruhe.³⁸⁰

Die diagonal nach links führende Grundfläche dagegen ist - nach Kandinsky - eine ins Freie führende Bewegung: „Der Mensch entfernt sich aus seiner gewünschten Umgebung, befreit sich von Gewohnheitsformen (...) und atmet mehr und mehr Luft.“³⁸¹

Auf die beiden Fotografien Blumenfelds bezogen, hieße das, die diagonal nach rechts gerichtete Frauendarstellung (*Max*), drückt einen Wunsch nach Befreiung von Konventionen aus. Dieser Eindruck wird durch den Blick nach draußen verstärkt, aber durch die Gestik des Mannequins auch wieder etwas zurückgenommen. Das Halt suchen am Fensterrahmen und die auf der Magengegend liegende Hand deuten auf Beklommenheit und ein inneres Zögern hin. Dagegen ist die diagonale rechtsgerichtete Grundfläche, die die gegenüberliegende Frauendarstellung (*Hermès*) prägt, Ausdruck eines Wunsches nach Ruhe und Beharren in Konventionen, die durch die gebrochene, in zwei entgegengesetzte Pole geteilte linksgerichtete Diagonale durchkreuzt wird. Für diese Frau sind Freiheitsbestrebungen, symbolisiert durch die markante Rechtsdiagonale des Hutes mit Feder, eng verbunden mit einem Fall in den Abgrund, symbolisiert durch den abschüssigen Verlauf in die rechte untere Bildecke.

Blumenfeld stellt hier zwei Frauenbilder gegenüber, die zwei verschiedene Auffassungen von Ordnung repräsentieren. Nach Ernesto Grassis Untersuchung über die Theorie des Schönen in der Antike gehört der Begriff der Ordnung³⁸² zum Schönen „sofern alles das, was an seinem Ort ist, so ist, wie es sein soll: dieses Bestimmungsmoment weist wiederum, nur aus etwas anderer Richtung, auf die ontologische Bedeutung des Schönen hin. Ordnung ist nicht etwas Formales, sondern bedeutet, dass die Hierarchie, die Beziehungen, die Gliederungen, die das Gestaltete sichtbar werden lassen, als ein Seinsmoment des Schönen sich offenbaren. Die Ordnung erhält Unabdingbarkeitscharakter.“³⁸³

Während die Frau in der breiten Pelzjacke eine ausgefüllte und stabile Körperlichkeit signalisiert, verliert der Körper des rechten Mannequins bei längerer Betrachtung seine Geschlossenheit und beginnt sich aufzulösen. Der Rock und die Jacke schlagen Falten,

der *de nieuwe kunstschool* in Amsterdam seinen eigenen Unterricht an den Prinzipien des Bauhauses orientierte. Vgl. Katalog: Bauhausfotografie, Konzeption Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1983, S. 86

³⁸⁰ Vgl. Kandinsky, ebd., S. 136

³⁸¹ Kandinsky, ebd

³⁸² Grassi bezieht sich hier auf Xenophon, Oikonomikos VIII 11

³⁸³ Grassi, Ernesto, Die Theorie des Schönen in der Antike, (1962), Köln 1980, S. 88

die den Eindruck erwecken, der Körper der Frau würde die Kleidung nicht ausfüllen.³⁸⁴ Auch ist die Jacke nicht symmetrisch geschlossen, was im Gegensatz zu der distinguierten und disziplinierten Haltung steht, die diese Frauenerscheinung zunächst ausstrahlt.

Die linke Fotografie Blumenfelds zeigt eine Frau am Fenster stehend, erotisch und lebenshungrig konnotiert, vielleicht auf ihren Geliebten wartend, während die nebenstehende Frau ohne erkenntliches Motiv wartet. Während die Frau im Pelz bürgerlichen Moralvorstellungen entgegensteht, entspricht die rechte Frauendarstellung einem bürgerlichen Ideal der Prüderie und Leere. Ein oberflächliches und heuchlerisches Ideal, dem Blumenfeld gleich einem seiner literarischen Favoriten - Stendhal - tödliche Abneigung entgegenbringt. Die Aussicht auf ein Leben voller Langeweile lässt die Herzogin Sanseverina, die Protagonisten Stendhals in seinem Roman Die Kartause von Parma, ein fürstliches Heiratsangebot ablehnen.³⁸⁵ Simone de Beauvoir hat in ihrer 1949 erschienenen Untersuchung Das andere Geschlecht Stendhal mit Nachdruck privilegiert, da er sich, ihren Ausführungen nach, im Gegensatz zu den Literaten des 20. Jahrhunderts, welche „die Frau abwechselnd in eine Megäre, eine Nymphe, einen Morgenstern oder eine Sirene verwandelt“ haben, „unter Frauen aus Fleisch und Blut bewegt.“³⁸⁶

Auch die Frau am Fenster, auf der Fotografie Blumenfelds ist aus Fleisch und Blut, umgeben von einem sinnlichen Fluidum. Sie verfügt über Gefühle, symbolisiert durch die linke Hand, die wie beschwichtigend unter ihrem Herz liegt. Darüber hinaus verbildlicht die goldene Kette, die den Bereich zwischen ihren Beinen senkrecht markiert, eine erotische Anspielung. Blumenfeld favorisiert diese nicht in die Welt einer kleinbürgerlichen Pseudo-Ordnung passende Frauendarstellung, indem er in der Gestaltung ihres Bildes jedes Kompositionselement, jede Linie, jede Struktur, jede Geste in einer harmonischen stabilen Beziehung miteinander vereinigt.

Dagegen bringt er durch bewusst inszenierte, erst allmählich wahrnehmbare Verschiebungen und Disharmonien im bildlichen Aufbau in der gegenüberliegenden Fotografie, die vorgebliche Ordnung ins Wanken. Der starre puppenhafte Gesichtsausdruck des Mannequins steht im Widerspruch zu der lebendigen Wachsamkeit des Hundes. Die leblose Sterilität der Erscheinung, ist fast unmerklich

³⁸⁴ Vgl. hierzu auch Kap. 7

³⁸⁵ Stendhal (Henri Beyle): Die Kartause von Parma (1855), Frankfurt a. M./Wien/Zürich 1967, S. 568

³⁸⁶ Beauvoir, Simone: Stendhal oder die Romantik des Wahren, in: Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau., (Org. Le deuxième Sexe, Paris 1949), Hamburg 1982, S. 240

von einem Zusammensturz bedroht, wodurch Blumenfeld der Fotografie unterschwellig eine surreale Aussage verleiht. Es scheint, als würde das Mannequin den Halt verlieren, wenn der Hund plötzlich aufspränge. Es ist denkbar, dass Blumenfeld den Hund als Symbol für die Sexualität der Frau eingesetzt hat. Auch Dali hatte, wie schon dargelegt (vgl. Kap.) die Darstellung des Hundes auf die Sexualität der Frau bezogen. Eine Sexualität, die die Frau von ihrem Inneren getrennt hat.

Dieses Frauenbild verkörpert eine allein nach außen gerichtete künstlich errichtete Ordnung, die in sich nicht stimmig ist. Sie bewirkt eine Selbstentfremdung der Frau, und in der Komposition Blumenfelds kündigt sich schon ihre Dekonstruktion an. Mit dieser Sicht auf die Dekonstruktion oder Auflösung der Frau nimmt Blumenfeld Bezug auf eine Tendenz, die die surrealistisch orientierte Kunst der 30er Jahre durchzieht. Schon 1929 schuf Man Ray die solarisierte Fotografie *Primat de la matière sur la pensée*, **Abb.70a**, auf welcher er den Körper der Frau schmelzen ließ, veröffentlicht 1931 in *Le Surréalisme au service de la révolution*³⁸⁷. Das Motiv der körperlichen, meist weiblichen Instabilität ist u.a. auch in Victor Brauners Gemälde *Self-separation*³⁸⁸ und André Massons Gemälde *Metamorphose des Amants* (1938)³⁸⁹ dargestellt. Beide Gemälde wurden 1939 im *Minotaure* publiziert. 1937 wurden im *Minotaure* zwei Fotografien von Raoul Ubac unter dem Titel *Le Triomphe de la Stérilité*³⁹⁰ veröffentlicht, von denen die eine, den Körper der Frau in sich zusammenfallend verbildlichte, vgl. **Abb.70b**.

4.4.4 Gegenüberstellung: *Jaques Heim/Marcelle Dormoy*: männlich/weiblich

Ein Bezugspunkt für Blumenfelds Konzeptionen des Schönen liegt nach den Ergebnissen der bisherigen Bildanalysen in der Ordnung. Ordnung im Sinne einer Gestaltung, in der alle Bildelemente in einer Beziehung zueinander stehen, die eine Wesensbestimmung des Seienden verkörpern, in der Widersprüchliches miteinander zu einem Ganzen verbunden wird. Mit dieser Auffassung von Ordnung trat er einer oft rein formalistischen klischeehaften Vorstellung der klassischen Antike, von einer starren Ordnung, die per se gegeben ist, so wie sie sich in der Modefotografie seiner Zeit

³⁸⁷ Vgl. Man Ray: Man Ray, Wien - München, Brandstätter Verlag, 1998, S. 77

³⁸⁸ Abgebildet in *Minotaure*, Paris, Nos 12-13, Mai 1939, S. 18

³⁸⁹ Abgebildet, ebd., S. 15

³⁹⁰ Raoul Ubac: *Le Triomphe de Stérilité*, in: *Minotaure*, No 10, Winter 1937, S. 39f.

widerspiegelte, entgegen. Eine Auffassung, für die Blumenfeld in der Kritik Egon Fridells an den oberflächlichen Fehlinterpretationen der Antikenrezeption im Klassizismus des 18. Jahrhunderts, Bestätigung fand³⁹¹. So schrieb Fridell: „*Man wird natürlich niemals genau angeben können, wie das alte Hellas in Wirklichkeit ausgesehen hat, aber man kann ziemlich genau sagen wie es n i c h t war: nämlich nicht so wie das achtzehnte Jahrhundert es sich vorstellte. Sondern: bunt und gebrochen, nervös und irisierend, unbeherrscht und tumultuös und ganz und gar nicht abgeklärt.*“³⁹²

Aber auch die Antikenrezeption in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts verharrte in den Idealvorstellungen einer asketischen und starren Ordnung, die sie mit dem Bild der hellenistischen Zeit verknüpfte und als Vorbildfunktion der von Zerrissenheit und Chaos bedrohten eigenen Epoche gegenüberstellte.

Blumenfelds Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Ordnung zeigt sich exemplarisch in der Gegenüberstellung von zwei weiteren Fotografien Blumenfelds, der Modelle von *Jaques Heim*, **Abb.77**, und *Marcelle Dormoy*, **Abb.78**.

Für das Mannequin auf Abb.77 publiziert auf der linken Seite, wählte Blumenfeld eine schlichte Nerzjacke und einen langen schmalen schwarzen Rock, von *Jaques Heim*. Jaques Heim war seit 1925 in der Haute Couture in Paris etabliert und bekannt für seine innovativen und von der Kunst beeinflussten Entwürfe. 1925 hatte er sich an der *Ausstellung des Arts Décoratifs* beteiligt und dort gemeinsam mit Sonia Delaunay moderne, vom Kubismus beeinflusste, Kleider präsentiert.³⁹³ Trotz seiner Schlichtheit des Designs wirkt das Modell auf der Fotografie Blumenfelds sehr avantgardistisch. Zu diesem Eindruck trägt im Besonderen die Pose des Mannequins bei. Klaus Honnef stellte fest: „*Es ist das Vokabular der Körpersprache, das die entscheidenden Werkzeuge liefert, um die bisweilen verwickelten und rätselhaften Vorgänge auf den Bildern der Kunstgeschichte zu entschlüsseln.*“³⁹⁴ Der Körper des Mannequins bildet in der Komposition der Fotografie eine senkrechte Mittelachse, an der fast symmetrisch die beiden Körperhälften - betont durch die eingestützten Arme und die Form des Hutes, die in der Frisur eine, wenn auch verkleinerte, Entsprechung findet - gespiegelt werden. Dieser schlichte symmetrische Aufbau wird ergänzt durch die am rechten und

³⁹¹ Vgl. Fridell, a.a.O., Bd2, S. 383ff.

³⁹² Fridell, ebd., S. 387

³⁹³ Vgl. Delpierre, Madeleine: Paris 1945-1975. Katalog: *Élegance & Création*, Paris 1977, S. 72

linken Bildrand vertikal nach oben hin leicht geöffneten Randbegrenzungen, die einen bühnenartigen Repräsentationsrahmen für den Auftritt des Mannequins bilden. Diese Ausgewogenheit um die Mittelachse verleiht der Figur ein stabiles Gleichgewicht. Gleichzeitig strahlt die Figur durch die dreieckigen nach außen gerichteten Formen - die Hut- und Frisurform sowie die spitzwinklige Armform - dynamisch nach außen gerichtete Tendenzen ab. Blumenfeld hat in dieser Komposition die Dichotomie von Offen- und Geschlossenheit sowie Ruhe und Dynamik in einer ornamentalen Formgebung zusammengeführt. Das Ornament bezieht sein inneres Leben, wie Wolfgang von Wersin feststellte, *„aus der sichtbaren Darstellung einer Harmonie von zum Ausgleich gebrachten Gegensätzen.“*³⁹⁵ Ein Prinzip, das allen Äußerungen der Kunst immanent ist. Das Besondere im Ornament aber liegt, wie Wersin zusammenfasst, darin, *„dass es dieses Prinzip (...) in gedrängter Form veranschaulicht, dass schon durch die knappste und elementarste Formulierung dieses Grundsatzes die Voraussetzungen zu einer ornamentalen Wirkung gegeben sind und dass die Erfindung im Ornament eben in dem Spiel mit diesen Gegensätzen auch in ihrer einfachsten Gestalt beruht.“*³⁹⁶

Das Mannequin wird nicht durch die Kleidung zum Ornament, sondern durch die Verschmelzung von Kleidung, Haltung, Mimik und Gestik zu einer dynamischen Einheit. So wirkt auch die abwechslungsreiche, weiche und fließende Struktur des Pelzes der Unbeweglichkeit und Härte der Komposition entgegen. Blumenfeld setzt das Ornament nicht als ein schmückendes Beiwerk ein, sondern konzipiert mit Hilfe der Mode eine ästhetische Geschlossenheit.

Es ist interessant, dass Blumenfeld in dieser wie auch in den übrigen Fotografien dem Gesicht und der Oberkörperhaltung der Mannequins eine bedeutend höhere und differenziertere Ausdruckskraft einräumt als den Beinen, die in schmalen dunklen Rücken zu einer Einheit verschmelzen.

In der gegenüberstehenden Fotografie liegt die Betonung der Pose ebenfalls in der Gestaltung des Kopfes und des Oberkörpers des Mannequins, das ein schwarzes Kostüm von *Marcelle Dormoy* trägt, **Abb.78**.

³⁹⁴ Honnef, Klaus: Die Pose als Körpersprache. Eine Ikonografie der Mode von F.C. Gundlach, in: F.C. Gundlach. Die Pose als Körpersprache, a.a.O., S. 6

³⁹⁵ Wersin, Wolfgang von/ Müller Gran, Walter: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments. Dritte veränderte Auflage, München 1953, S. 5

³⁹⁶ Wersin, ebd.

Die Haltung des Modells ist sehr artifizuell und gestellt, dennoch wirkt sie fließend und spielerisch. Eine unkonventionelle Pose in der Modefotografie. Blumenfeld könnte hierfür von einem mittelalterlichen Stich angeregt worden sein, der im Frühjahr 1938 im *Minotaure* publiziert worden war, **Abb.78a**. Die Armhaltung, der fließende Gesamteindruck der Bewegung und die, aus der Kopfbedeckung bzw. der Frisur, herausragende Spitze weisen Analogien auf.

Die Pose des Mannequins beschreibt eine leicht diagonal-vertikale aufsteigend gerichtete Achse, um die sich in S-förmig geschwungenen Umrisslinien, durch die Körpermitte verlaufend, die Körperformen symmetrisch entwickeln. Die Armhaltung weist ebenfalls, wäre der linke Arm um ca. 70° nach oben gedreht, eine Symmetrie auf, wodurch der Figur ein zeichenhafter Charakter verliehen wird.

Die Positionierung der Arme, ihre schmale und durch die schwarzen Handschuhe in die Länge gezogene Formgebung, die schwarze Farbgestaltung, wecken die Assoziation an Insektenbeine, vgl. **Abb78b**. Dieser Eindruck wird durch den schmalen langen Körper unterstützt, in dem die Beine in dem schlauchförmigen Rock verschwinden. Die Spitze auf dem Pelzhut wirkt in diesem Sinn wie ein riesiger Stachel.

Zwei Pelzquasten, die unter dem Halsansatz der Frau befestigt sind, besitzen fast symmetrische Entsprechungen in dem Pelzhut, in vertikal/diagonal steigender Richtung und in den beiden Pelzquasten am Jackensaum, in vertikal/diagonal abfallender Richtung. Die unteren Pelzquasten sind in ihrer Struktur leicht verwischt, wodurch der Eindruck von Bewegung entsteht, der durch die diagonale Grundhaltung verstärkt wird.

Es ist die geheimnisvollste Fotografie Blumenfelds, und der Ausdruck der Frau lässt sich nicht eindeutig erfassen. Auf den ersten Blick erscheint sie schön, lasziv, ironisch, weich und verspielt. Die Armhaltung und die Strenge des hochgeschlossenen schwarzen Kostüms mit den hochangesetzten Schultern und die Verlängerung der Arme durch die schwarzen Handschuhe dagegen verleihen ihrer Gestalt einen bedrohlichen Ausdruck. Sie erscheint puppenhaft künstlich, kalt und gefährlich, wie ein riesiges fliegendes Insekt. Gleichzeitig verleiht ihr die Blässe ihres Gesichts und die Haltung der linken Hand, die fast leblos von dem Sockel herabhängt, eine morbide Ausstrahlung.

Die Positionierung der Pelzquasten auf dem Körper der Frau ist dagegen fast ein wenig anzüglich. Da die unterste Quaste dunkel und tendenziell unauffällig ist, bilden die drei übrigen Pelzquasten eine Dreierkonstellation, die sich auffallend von dem schwarzen Kostüm abhebt und Brüste und Schambereich markiert.

Während die gegenüberstehende Frauendarstellung durch die Vertikalität und Geschlossenheit der Form auf eine phallische Konnotation anzudeuten scheint, ist diese Frauendarstellung eindeutig weiblich konnotiert.

Blumenfeld könnte diese Frau als eine Hommage an Baudelaire konzipiert haben, der seine Definition des Schönen - seinen Schönheitsbegriff - als ein Aufeinandertreffen von hellen und dunklen Seiten, als „etwas schwebend Ungenaues, das der Vermutung Spielraum lässt“³⁹⁷ beschrieb. In diesem Sinn beschrieb Baudelaire unter dem Titel *Wesenszüge des Weibes*:

Was am Weibe anziehend wirkt und seine Schönheit ausmacht:

Blasiertheit, Herrschsucht,

Gelangweiltsein, Willensstärke,

Leichtfertigkeit, Bösartigkeit,

Schamlosigkeit, Kränklichkeit,

Kühle, katzenhaftes Benehmen, Mischung von Kinderei,

Versonnenheit, Lässigkeit und Spottsucht“³⁹⁸

Die Blumenfeld-Fotografie scheint die meisten dieser widersprüchlichen Eigenschaften in der Darstellung der Frau zu vereinen.

Beide Modelle wurden von Blumenfeld in der Konzeption auffällig symmetrisch, zeichenhaft und in der Form eines Ornaments inszeniert. Sie haben keine individuellen Züge, sondern sind abstrakte Platzhalter für die Vereinigung widersprüchlicher Ideen. Der Frauentypus in dem Modell von *Jacques Heim* verkörpert ein fast starres Gleichgewicht und eine scheinbare Stabilität, die aber durch eine irritierende Unsicherheit in der Bewegung der linken Hand in Zweifel gezogen werden. In der Formgebung und in dem inhaltlichen Ausdruck entspricht sie traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit, während die Gestaltung der Frauendarstellung in dem Kostüm von *Dormoy* ein hohes Maß an Flexibilität, Uneindeutigkeit und Widersprüchlichkeiten widerspiegelt und ihr somit eine traditionelle weibliche Konnotation zuweist.

Mit der Gegenüberstellung einer vertikalen Ausrichtung und einer waagerechten, stufenförmig ansteigenden, Ausrichtung setzt Blumenfeld eine ornamentale Symbolik in

³⁹⁷ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 9: *Les Paradis artificiels*. Die künstlichen Paradiese. Hrsg. Kemp, Friedhelm (Übersetzung) / Pichois, Claude. Darmstadt 1991: Raketten-X-16, S. 201

³⁹⁸ Baudelaire, ebd., *Raketten* - XI - 17, S. 203f.

Bezug auf eine Zuweisung männlicher und weiblicher Konnotationen ein. Adolf Loos hat in seinem 1908 erschienenen Aufsatz *Ornament und Verbrechen* u.a. auch die erotische Konnotation des Ornaments angeprangert: „*Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Ein horizontaler stich: das liegende weib. Ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann.*“³⁹⁹ Eine These, die besonders bei Künstlern auf großes Interesse stieß. So hat auch Piet Mondrian das weibliche Prinzip in der horizontalen Linie und das männliche Prinzip in der vertikalen Linie verbildlicht.

Eine Zeichnung Blumenfelds von 1930 *Half-man and Half-woman*, **Abb.77a**, zeigt eine weitere Variante seiner Zeichnung von 1924, **Abb.15**, und spiegelt in diesem Selbstportrait eindeutig die Beschäftigung Blumenfelds mit weiblichen und männlichen Polaritäten und dem Wunsch nach ihrer Vereinigung wieder. In dieser Zeichnung ist es die Frau, die an das Kreuz genagelt ist. Blumenfeld intendiert, so geht aus seinen vielfältigen Darstellungen der Frau hervor, eine Aufwertung des Weiblichen, im Sinne von Vielschichtigkeit, in der Gesellschaft. Es scheint, als hätte er damit einer Entwicklung vorausgegriffen, die sich im Verlauf des Jahrhunderts immer mehr durchsetzen konnte. So stellt Françoise Collin in ihrer Untersuchung zum Geschlechterverhältnis in der Philosophie fest: „*Wie wir gesehen haben, wohnen wir sogar einer gewissen Umkehrung der Werte bei, die darin besteht, das, was traditionellerweise mit der Virilität verbunden wird – das Phallische, die Beherrschung -, zugunsten dessen zu denunzieren, was derselben Tradition gemäß mit dem Weiblichen verbunden wird – das Undefinierbare, das Verletzliche -, ohne dass diese Umkehrung freilich die tatsächliche Stellung der Männer und der Frauen berührte.*“⁴⁰⁰

Dadurch, dass Blumenfeld als Symbolträger beider Prinzipien die Frau einsetzte, zeigt er gleichzeitig ein weibliches Potential auf, das beide Prinzipien, die hier gleichberechtigt nebeneinander stehen, verkörpern kann, wobei die Mode als Ausdrucksträger funktionalisiert wird.

³⁹⁹ Loos, Adolf: ornament und verbrechen (1908), in: Adolf Loos: Trotzdem, Innsbruck 1931, S. 79, publiziert in: Weisser, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil, Frankfurt a.M. 1980, S.58f.

⁴⁰⁰ Collin, Françoise: Differenz und Widerstreit. Die Frauenfrage in der Philosophie, in: Geschichte der Frauen, Bd. 5, a.a.O., S.319

4.5 Einzelbildanalysen der Großaufnahmen

Drei portraitähnliche Großaufnahmen bilden in ihrer Inszenierung und Präsentation die Hauptanziehungspunkte des *Portfolios*, **Abb.65, 71, 82**. Hier hat Blumenfeld partiell auf zwei Fotografien, **Abb.65+71**, das von Ewing hervorgehobene Riffelglas eingesetzt. Auf diesen beiden Fotografien sind die Mannequins bis zur Taille abgebildet, während auf der letzten Fotografie eine Großaufnahme des Gesichts eines Mannequins, eingerahmt von einer hohen Hutkreation und einem Stehkragen, die ganze Seite einnimmt, **Abb.82**.

Portraitfotografien in dieser Größe und subjektiv geprägten Ausdrucksweise gab es von Mannequins bis zu diesem Zeitpunkt selten. Dagegen wurden Großaufnahmen von Adelligen, berühmten Persönlichkeiten oder Schauspielerinnen oft publiziert. 1938 erhielt das Mannequin, sowohl in seiner Eigenschaft als Puppe wie auch als Vorführdame, eine besondere Aufmerksamkeit. Die Surrealisten stellten Mannequins (Schaufensterpuppen) auf ihrer *Exposition Internationale du Surréalisme* aus, und Walter Wanger drehte den Farbfilm *Vogues of 1938*, in dem Mannequins lebende Bilder stellen. Kracauer verglich im gleichen Jahr die Wirkung dieser Filmaufnahmen mit gefilmten Reproduktionen von Gemälden, durch welche die Künstlichkeit des Bildes in einen aktualisierten und daseinsverhafteten Charakter transformiert wird.⁴⁰¹ Er entwickelt den Befund: „die Naturreproduktion gemahnt an mindere Bilder, die Bildreproduktion beschwört die Natur herauf.“⁴⁰²

Mit diesem Gedanken weist Kracauer auf einen sehr wesentlichen Aspekt hin, der eine spezifische Art der Anziehungskraft von qualitativ hochwertigen Modefotografien beleuchtet. Diese Modefotografien stellen keine Naturreproduktionen dar, sondern verbildlichen Bilder von imaginativen Bildern, denen durch das Medium der Fotografie eine Ursprünglichkeit zurückerstattet wird.

Dennoch bleiben Modefotografien immer in einer spezifischen Künstlichkeit verhaftet. Sie spiegeln Lebendigkeit als perfektes Bild wieder und wecken somit den Wunsch der Rezipientin nach einem Status als Bild.

⁴⁰¹ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Film und Malerei. *Neue Züricher Zeitung* 15.5.1938, in: Kracauer: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1974, S. 54

⁴⁰² Kracauer, ebd., S. 55

Das Mannequin ermöglicht in weitaus höherem Maße als die Schauspielerin eine Identifikation der Rezipientin in diesem Sinne. Da die Schauspielerin oder auch die Damen der High Society bereits außerhalb der Modefotografien mit bestimmten Rollenzuweisungen identifiziert werden, ermöglicht ihre Verbildlichung gegenüber der Blanko-Identität des Mannequins keine universal einsetzbaren Bildaussagen.

4.5.1 Einzelbildanalyse der 1. Großaufnahme: *Patou*

Die drei Großaufnahmen zeigen im Gegensatz zu den anderen Fotografien primär Hutkreationen. Auf der ersten Fotografie, Seite zwei des Portfolios, trägt das Mannequin eine Kopfbedeckung von *Patou*. Eine Art Baret, schwarz, auf dem auf der rechten Seite in der Mitte ein asymmetrisches schleifenförmiges Gebilde befestigt ist, von dessen höchsten Punkt ein schwarzes Band herabhängt, das scheinbar um den Nacken herumgeführt ist und an der linken Hutseite wieder befestigt ist. Es ist ein sehr bizarrer Hut, in der Grundform schlicht, aber die Accessoires wirken wie zufällig und beliebig angesetzt. Es entsteht der Eindruck, der Hut wäre noch nicht vollendet und befände sich noch in einem Entwicklungsstadium.

Blumenfeld integriert den Hut von *Patou* innerhalb seiner Bildkomposition als Medium, das sowohl die formale Gestaltung der Fotografie bestimmt als auch die Ausdrucksweise des Mannequins. Er entwickelt eine Korrespondenz zwischen dem Hut und der Trägerin, die trotz des Charakters der Inszenierung einen Ausdruck von Selbstverständlichkeit vermittelt.

Eine Riffelglasscheibe überdeckt halbtransparent den Körper und die Hälfte des Gesichts des Mannequins. Der Körper und die untere Gesichtspartie der Frau werden dadurch in den Umrissen leicht verschwommen und verzerrt wiedergegeben. Das großmaschige, feine Hutnetz, das über dem Gesicht der Frau liegt und die Struktur des Riffelglases aufnimmt, bewirkt einen zusätzlichen Verschleierungseffekt.

Die dunkle Schattierung um die Augen, den Mund und das Kinn geben der Erscheinung des Mannequins eine abstrahierende Plakativität, erwirken aber gleichzeitig einen malerischen Effekt, der die individuelle Ausstrahlung des Gesichts unterstreicht. Trotz der Abstrahierung besitzt das Modell aufgrund des spielerischen Ausdrucks der ihren Blick charakterisiert - teils ironisch, teils lasziv - individuelle Züge.

Sie erscheint flüchtig, ist aber dennoch präsent. Trotz der Verschleierung ist sie erkennbar. Sie erscheint verschwommen und gleichzeitig klar. Blumenfeld verbindet in dieser Fotografie die Bildsprache der Modefotografien von de Meyer, **Abb.18**, mit der von Edward Steichen, **Abb.19**⁴⁰³, und steigert somit die Komplexität des Bildes der Frau.

Es handelt sich hier aber nicht um das Portrait einer individuellen Persönlichkeit, sondern eher um die Verkörperung eines Gefühls, einer Ausstrahlung. Es ist kaum möglich, sich ein Bild von dem `wahren` Aussehen dieser Frau zu bilden. Durch die von Blumenfeld eingesetzten Verfremdungstechniken wird eine eindeutige Identifizierung des Modells verhindert. Die Übereinstimmungen in Gesichtsform, Nase und der Farbe und des Ansatzes der Haare dieses Mannequins mit dem Mannequin auf der gegenüberliegenden Seite⁴⁰⁴ lassen darauf schließen, dass sie identisch sind.

Die Absicht der Gestik der Frau bleibt indifferent. Hält sie mit ihrer rechten Hand die Riffelglasscheibe als Demarkationslinie zwischen sich und den Betrachter, oder ist sie dabei sie fortzuschieben. Die Gestik ihrer linken Hand prononciert diese Zweideutigkeit mit einer nonchalanten Leichtigkeit.

Im Gegensatz zu dem in der *Vogue* bis dahin präsentierten Frauenbild: statuarisch, geordnet und geschlossen, zeigt die Blumenfeld-Fotografie ein Frauenbild, das unklar, widersprüchlich und lebendig ist. Sowohl inhaltlich als auch formal werden hier spielerisch und mit großer Leichtigkeit Widersprüche thematisiert.

Eine Portraitfotografie von Marlene Dietrich, die Edward Steichen 1937 für *Vogue* schuf, weist in der Kopfhaltung, spiegelbildlich gesehen, sowie in dem Ausdruck der Augen mit den halbgeschlossenen Lidern, der Form der Nase und des Mundes auffällige physiognomische Übereinstimmungen auf.

Marlene Dietrich war, wie Jannet Flanner 1933 schrieb, „*seit Jahren der erste ausländische Star, in den sich die Pariser Gesellschaft verliebt hat.*“⁴⁰⁵ Wie kaum ein anderer Star dieser Epoche - abgesehen von Greta Garbo - verkörperte Marlene Dietrich die geheimnisvolle Frau, deren „*unbekümmerter sinnlich-träger Gleichmut*“, wie Kracauer 1930 feststellte, „*den Männern keine Ruhe ließ.*“⁴⁰⁶

⁴⁰³ Vgl. Kap. 2.2, S. 45f.

⁴⁰⁴ Eine Analyse der beiden Seite befindet sich in Kap. 4.4.1.

⁴⁰⁵ Flanner, Jannet: Marlene Dietrich (1933), in: Flanner: *Legendäre Frauen und ein Mann. Transatlantische Portraits.* (Hrsg. Klaus Blanc). München 1993, S. 23

⁴⁰⁶ Kracauer, Siegfried: *Der blaue Engel*, in: *Die Neue Rundschau*, S.961-63, 1930. Zit. n. Seesslen, Georg: *Glamour aus Deutschland. Das Bild der Marlene Dietrich blickt zurück*, in: Seesslen, Georg: *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino.* Berlin 1996, S. 75

Marlene Dietrich ließ sich in keine tradierte Kategorie einordnen. Vielschichtig und kosmopolitisch aktivierte sie eine Differenzierung innerhalb der tradierten Vorstellung von spezifischer Weiblich- und Männlichkeit. „*Marlene Dietrich* entstand,“ so schreibt Georg Seesslen, „*indem man besonders deutliche Zeichen des Weiblichen mit besonders deutlichen Zeichen des Männlichen auf einer möglichst indifferenten Projektionsfläche kombinierte und den so entstandenen Menschen mit einer Mischung aus Spott, Einsamkeit und narzisstischer Lüsterheit darauf reagieren ließ.*“⁴⁰⁷

Ein Vergleich der Fotografie Marlene Dietrichs von Edward Steichen, **Abb.66a**, mit der Blumenfeld-Fotografie des *Patou*-Modells zeigt neben den physiognomischen Ähnlichkeiten der beiden dargestellten Frauen auffällige Analogien in dem Gelassenheit und Ironie verkörpernden Gesamteindruck.

In der November-*Vogue* von 1936 wurden Parallelen zwischen der Physiognomie Marlene Dietrichs und den Frauenfiguren Lucas Cranachs d. Ä. herausgestellt:

„Au fond, quand on y pense, avec sa figure blafarde et son masque curieux, Marlène représente un type qui a sa place entre les Holbein et les Dürer. Pensez aux Èves coiffées de hautes plumes qui hantent les Paradis de Cranach l’Ancien, aux Lucrèces empanachées. Les doigts de Mlle Lucienne (Hutmacherin bei Reboux, A.d.V.) nous rappellent tout à coup combien cette étoile contemporaine aurait pu servir de modèle aux peintres allemands d’autrefois.“⁴⁰⁸

Blumenfeld bestätigte in seiner Autobiografie den Einfluss Cranachs auf sein Werk.⁴⁰⁹

Die Transparenz der Schleier, das Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung, die Ambiguität des unschuldig erotischen Ausdrucks der Frauengestalten aus der Werkstatt Cranachs finden sich neu formuliert in den Fotografien Blumenfelds wieder.

Die Venusdarstellung Lucas Cranachs d. Ä. *Venus mit Amor als Honigdieb* (nach 1537), **Abb.66b**⁴¹⁰, zeigt in der schrägen Kopfhaltung, spiegelbildlich, wie auf der Fotografie Steichens von Marlene Dietrich, sowie in dem lasziven aber dennoch gleichzeitig distanzierten Gesichtsausdruck eindeutig Parallelen zu der Frauendarstellung Blumenfelds. Explizite ikonographische Bezüge finden sich darüber hinaus in der transparenten Verschleierung. Durch die ikonographische Anbindung an die Frauendarstellung Cranachs sowie an das Marlene Dietrich Portrait Edward Steichens

⁴⁰⁷ Seesslen, Georg, a.a.O., S. 75

⁴⁰⁸ *Marlène à Paris par H. Pierrot*, in: *Vogue*, Paris, November 1936, S. 82

⁴⁰⁹ Vgl. Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 126

verweist Blumenfeld auf die Provenienz damals aktueller ästhetischer Konzeptionen von Weiblichkeit in einer historischen Epoche.

Auch in den Aktfotografien Blumenfelds dieser Zeit, die u.a. in *Verve*⁴¹¹ veröffentlicht wurden, dominiert das Motiv der transparenten Verschleierung. In diesen Fotografien steht Blumenfeld in Einklang mit den Intentionen der Surrealisten, der Weiterentwicklung materieller Realitäten zu transzendentalen Traumwelten. Es ist ein Wechselspiel mit erotischen Komponenten zwischen realer Körperlichkeit und träumerischer Entrückung, wodurch das Medium Frau mit einer geheimnisvollen Aura umgeben wird.

Der französische Filmkritiker Alain Garsault verwies in seiner Untersuchung über die Mythologisierung Marlene Dietrichs auf die unterschiedliche Bedeutung des Geheimnisvollen eines Stars in Amerika und Europa. Im Gegensatz zu Amerika, so führt er aus, stand in Frankreich „*das Element des Geheimnisvollen einer Frau an erster Stelle*.“⁴¹²

Blumenfeld paart in seiner Modefotografie das Geheimnisvolle und Unergründliche in dem Ausdruck des Mannequins mit einer Einbindung in einen Ausdruck von realer Modernität. So wie Garsault die Integration Marlene Dietrichs in der französischen Gesellschaft der 30er Jahre als ideale Frau in dem Fakt begründet sieht, sie sei „*gleichzeitig eine flüchtige und eine dauerhafte Konkretisierung der Phantasie, des Traumes*“, so verbildlichte Blumenfeld in der Konzeption seiner Fotografie analoge Idealvorstellungen.

In dieser Großaufnahme Blumenfelds vereinen sich exemplarisch viele der Antagonismen, die sich auch in den weiteren Fotografien Blumenfelds dieses *Portfolios* zeigen. Die Frauen vereinen in sich divergierende Elemente. Sie wirken jeweils nah und gleichzeitig distanziert, schwer und leicht, sinnlich und kühl, verträumt und wach, individuell und typisiert.

⁴¹⁰ Da sich dieses Bild in der Berliner Gemäldegalerie befindet, hatte Blumenfeld in seinen Berliner Jahren die Gelegenheit dieses Gemälde intensiv zu studieren.

⁴¹¹ Vgl. *Verve*, Paris, Vo 1, Nr. Dezember 1937, S.61: *Akt unter nasser Seide* und *Verve*, Paris, Vo 1, Nr. 2, 1938, S. 84-89: Verschiedene Körperansichten in Verbindung mit transparenten Stoffen und Einsatz von Unschärfen.

⁴¹² Garsault, Alain: 'Femme fatale' und 'Femme éternelle' Notizen zur Mythologisierung Marlene

4.5.2 Einzelbildanalyse der 2. Großaufnahme: *Rose Valois*

Die zweite Großaufnahme Blumenfelds, **Abb.71**, befindet sich ungefähr in der Mitte des *Portfolios*. Es ist die zweite Fotografie, in der Blumenfeld Riffelglas eingesetzt hat. Im Gegensatz zu der ersten Großaufnahme verfremdet das Riffelglas hier allein den Oberkörper des Mannequins. Eine weitere Gemeinsamkeit dieser beiden Fotografie besteht in der Bekleidung der Mannequins. Beide tragen ein dunkles Kostüm mit einem gemusterten hellen Tuch, welches durch das Riffelglas nur verschwommen erkennbar ist. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird jeweils auf die Hände, das Gesicht, den Hut und insbesondere auf die Augen der Frauen gelenkt.

Beide Mannequins aber verbildlichen eine voneinander differenziert formulierte ästhetische Konzeption von Weiblichkeit. Während das Mannequin mit dem Hut von *Patou* in ein kokettes Spiel mit dem Betrachter tritt, halb entgegenkommend halb abwehrend, figuriert das Mannequin hier zunächst Ernsthaftigkeit und Distanz. Es trägt keine Handschuhe und weist gestisch mit beiden Händen auf sich selbst.

Die Kopfbedeckung von *Rose Valois* ist eine sehr exzentrische Hutkreation. Ein dunkles rundes Barett, mit einem hellen hauchdünnen Tüllband umwickelt, das rechts unter dem Kinn zu einer Schleife gebunden ist. Auf dem Barett über der linken Stirnseite sind zwei mittelgroße aufwärtsgerichtete Vogelschwinge befestigt.

Die Gesichtszüge der Frau zeichnen sich deutlich ab. Den Hauptanziehungspunkt des Gesichts bildet die Augenpartie, auf die der Hut einen breiten Schatten wirft, der die Form einer Maske besitzt. Durch diesen maskenartigen Schatten werden die Augen aber nicht versteckt, sondern, im Gegenteil, hervorgehoben, indem sie aus der Dunkelheit hervorleuchten.

Bei näherer Betrachtung fällt eine Divergenz zwischen der rechten und der linken Bildhälfte auf, die zwei unterschiedliche Typisierungen der Frau darstellen, vgl. **Abb.71a**. Die Anregung zu der fotografischen Umsetzung eines Portraits in divergierende Hälften ist unter anderem auch auf die Beschäftigung Blumenfelds mit dem Gemälde *Le Chapeau de Paille* von Rubens zurückzuführen, vgl. **S.74a**.

Bei einer isolierten Betrachtung der rechten Bildseite werden die effektvollen Flügel des Hutes abgedeckt. Der Hut wirkt jetzt sehr konventionell und durch die Tüllschleife

bieder und undramatisch. Die linke Hand des Mannequins hebt sich sehr klar vor der Glasscheibe ab und ist dem Betrachter entgegengerichtet. Sie wirkt merkwürdig leblos, als würde sie, gleich einer Marionette, an einer unsichtbaren dünnen Schnur hängen. Der Körper des Modells erscheint durch den Effekt des Riffelglases verschwommen, wodurch der Eindruck von Bewegung und Auflösung hervorgerufen wird, der durch den hellen Lichteinfall am unteren Bildrand noch betont wird, der sich genau bis zur Körpermitte hinzieht. Durch die Kontrastierung des diffusen Körpers mit der naturalistischen und präzisen Darstellung des Kopfes und der Hand des Mannequins erhält diese Bildhälfte einen montageartigen Charakter, der auch Assoziationen an eine Kasperletheateraufführung entstehen lässt.

In dieser rechten Bildhälfte visualisierte Blumenfeld die subtil verbildlichte Konstruktion zwischen einer Frau und einer Marionette. Die aufwändige und umfassend durchdachte Konzeption dieser Fotografie lässt darauf schließen, dass Blumenfeld eine übergreifende ästhetische Darstellung beabsichtigte.

Modelfotografien von Frauen verbildlicht als Marionetten wurden schon 1936 von Cecil Beaton für *Vogue* inszeniert, **Abb.71b**. Die Beaton-Fotografie zeigt zwei Mannequins, wie Marionetten an Fäden hängend, auf einer durch drapierte Vorhänge simulierten Bühne, in fremd gelenkt anmutenden Körperhaltungen. Die flügelartig angewinkelten Armhaltungen der jeweils rechtsseitigen Arme der Mannequins korrespondieren mit der Arm- und Handhaltung des Mannequins auf der Blumenfeld-Fotografie. Im Gegensatz zu dieser aber fehlte den `Marionetten` Beatons eine innere Spannung. Sie erscheinen fast leblos und hängen schwer an den Fäden.

Das Mannequin auf der Fotografie Blumenfelds dagegen besitzt eine von innen wirkende Spannung, die der Frau eine halb lebendig, halb künstlich erscheinende Eigendynamik verleiht. Durch den Anschein von Auflösung und Bewegung in der unteren Bildhälfte gewinnt sie eine emporstrebende Leichtigkeit.

Kleist beschrieb die Marionette als *antigrav*⁴¹³, der Schwerkraft entgegenwirkend: „Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebensten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an die Erde fesselt.“⁴¹⁴

⁴¹³ Vgl. Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater, in: Kleist, Heinrich: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd.3 (Hrsg. Streller, Siegrfried), Berlin und Weimar 1984, S. 477

⁴¹⁴ Kleist, ebd.

Das Motiv der Löslösung von der Schwerkraft wird in dieser Fotografie von Blumenfeld noch weitergeführt, indem er die Symbolik der Marionette mit der Symbolik des Vogels verknüpft, wie im Folgenden untersucht wird.

Auf der linken Bildseite zeichnet sich um das Auge eindeutig eine Maske ab, die dieser Gesichtshälfte einen kühnen Ausdruck verleiht. Diese präzise Form, die wie aufgemalt wirkt, ist unmöglich durch den Schattenwurf des Hutes hervorgerufen worden, sondern eindeutig manipuliert. Dies ist denkbar, da Blumenfeld die Mannequins manchmal selbst schminkte oder nach Anweisungen schminken ließ.

Die Kühnheit im Ausdruck dieser Gesichtshälfte, die im starken Kontrast zu der scheuen Distanziertheit der rechten Gesichtshälfte steht, wird durch die Vogelflügel, die über dieser Gesichtshälfte befestigt sind, gesteigert. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen freiheitlichen Bestrebungen und Anpassung.

Die linke Hand, auf der linken Schulter platziert, ist durch die Struktur des Glases nur verschwommen erkennbar. Sie wird kaum noch als Hand wahrgenommen, sondern ruft - in Anspielung an die Form einer Epaulette - den Eindruck einer optischen Verbreiterung der Schulter hervor.⁴¹⁵ Ingrid Loschek weist darauf hin, dass 'Epaulette' vom französischen 'ailette', dt. 'Flügel' abstammt.⁴¹⁶ Da beide Hände des Mannequins formale Analogien zu den Flügeln der Hutdekoration aufweisen, ist es denkbar, dass Blumenfeld diese Anspielung bewusst eingesetzt hat. Die merkwürdig angewinkelten Arme lösen zudem die Assoziation an Flügel eines Vogels im Moment des Ausbreitens oder des Einklappens aus. Auch lässt die leichte Verzerrung des Oberkörpers mit dem hellen Akzent auf der rechten unteren Körperseite den Eindruck einer körperlichen Bewegung entstehen, die ein leichtes Flattern suggeriert.

Unter diesem Aspekt betrachtet ist auch die Frau auf der ersten Großaufnahme, **Abb.65**, mit dem Hut von *Patou* mit vogelartigen Zügen ausgestattet. Insbesondere weckt ihre Armhaltung die Assoziation an das Flügelschlagen eines Vogels, wobei der Eindruck von Bewegung hier ebenfalls durch die Unschärfe des Körpers ausgelöst wird.

Blumenfeld greift hier das Frau/Vogelmotiv auf, das wie bereits dargestellt wurde⁴¹⁷ in dieser Zeit in der Kunst und in der Modefotografie sehr verbreitet war. Dass Blumenfeld die Thematik der Frau als fliegendes Wesen sehr beschäftigte, zeigt eine

⁴¹⁵ 1938 begannen sich die Schultern der Damenoberbekleidung zu verbreitern und Epauletten wurden in dieser Zeit bis 1945 wiederholt verwendet. Vgl. auch: Loschek, Ingrid, a.a.O., S. 89 und S. 170f

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Kap. 3.6.2

weitere Modefotografie von 1938, die damals nicht veröffentlicht wurde, **Abb.71c**. Blumenfeld setzt auf dieser Fotografie die Drapierungen des Kleides so ein, dass sie den Anschein von Flügeln bilden und der Effekt des Schwebens entsteht. Auch auf dieser Fotografie stellt Blumenfeld eine Frau dar, die in zwei verschiedene Wesen gespalten ist, die sich als komplexe und nicht eindeutige Hell/Dunkel-, Positiv/Negativformen gegenüberstehen bzw. schweben.

Vögel verkörpern den Wunsch, schreibt Hans Biedermann, „*sich von der Erdschwere loszurichten und wie Engel höhere Sphären zu erreichen. (...) Vogelgestaltig wird vielfach die entkörperte Menschenseele dargestellt.*“⁴¹⁸

Blumenfeld thematisiert in der Fotografie des Modells von *Rose Valois*, in der die Frau in ihrer Gesamterscheinung als eine Mischung zwischen Marionette und Vogelwesen auftritt, den Antagonismus von Gebundenheit und Lösung. Montaigne stellt fest: „*Die Natur hat uns frei und beweglich in die Welt gesetzt; wir sperren uns selbst in bestimmte Beschränkungen ein.*“⁴¹⁹ In der Fotografie Blumenfeld ist es die Kunst, in Form einer poetisch inszenierten Mode, die freiheitliche Appelle wachruft.

4.5.3 Einzelbildanalyse: *Callot*

Blumenfeld stellte dieser Großaufnahme des Modells von *Rose Valois* eine Fotografie gegenüber, die der Frau - kontrastierend mit der Darstellung eines vogelgestaltigen Wesen - einen unbewegt künstlichen Status als Bild zuweist, **Abb.72**. Die Ganzkörperansicht, dieses in einer merkwürdig synthetisch gezwungenen Position auf einer hellen Quaderform sitzenden Mannequins, weist in der Sitzposition nach links, ist aber durch die Drehung des Oberkörpers frontal auf den Betrachter ausgerichtet.

Auf den ersten Blick vermittelt die Pose des Mannequins den Anschein von Souveränität. Dieser Eindruck wird durch die durchmodellerte und Stabilität ausdrückende Oberkörperhaltung bewirkt und verstärkt durch die feste schulterfreie Korsage des langen schmalgestreiften Kleides von *Callot*. Während aber die Haut des Mannequins in einer hellen Tönung mit der Helligkeit der Hintergrundgestaltung

⁴¹⁸ Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. München 1989, S. 463

⁴¹⁹ Montaigne, Michel de: *Alles ist eitel*. 3. Buch, 9. Kap., in: *Montaigne: Die Essais*. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz, Stuttgart (1969) 1996, S. 332

verschmilzt und dadurch ätherisch entrückt wirkt, gewinnt das Kleid durch die stark betonte glänzende Stofflichkeit fast eine Eigenständigkeit. Der Körper des Mannequins, der die Korsage noch perfekt ausfüllt, löst sich in den kunstvoll drapierten Falten des Kleides auf. Die Stelle, an der sich das linke Bein des Mannequins befinden müsste, ist seltsam eingedrückt und unausgefüllt, das rechte Bein ist dagegen in einer fast grotesken Weise hochgezogen. Eine künstliche Darstellung der Frau, Blumenfeld demonstriert hier an der Frau allein ihren Status als Bild. Aber auch diesen Status führt er ad absurdum, da die Darstellung des Mannequins in sich nicht harmonisch ist.

Auf den Inhalt seiner Fotografien bezogen, lässt sich aus der hier vorliegenden Gegenüberstellung schließen, dass Blumenfeld bewusst, Ambivalenzen verdeutlichte, die als weibliche Konflikte per se gelten können, indem er synthetische Verknüpfungen zwischen Vogelwesen und Frauenbild sowie Frauenbild und Status als Bild schuf. Es geht um den Wunsch der Frau nach Freiheit und Transzendenz in Korrelation mit ihrem Bedürfnis sowie um den gesellschaftlichen Ansprüchen nach einem Status als schönes aber passives Bild.

Im Gegensatz zu der Behandlung dieser Thematik zeitgleich publizierten Fotografie anderer Fotografen, wie z. B. in der Fotografie von André Durst, vgl. **Abb.26**, entwickeln die Fotografien Blumenfelds eine kommunikative Beziehung zur Betrachterin. Sie bleiben nicht auf einer abstrakten Ebene. Die Blumenfeld-Fotografien stellen durch den intensiven Blick der Mannequins einen direkten Bezug zur Rezipientin und ermöglichen ihr somit eine Identifikation. Gleichzeitig bewahren sie aber dennoch immer Distanz. Auf diese Weise ist die Identifikation nicht zwingend, sondern lässt einen Raum für eigene Assoziationen offen.

4.5.4 Einzelbildanalyse der 3. Großaufnahme: *Blanche et Simone*

Das Motiv der Synthese zwischen Frau und Vogel findet sich auch in der dritten Großaufnahme Blumenfelds, Abb.82, publiziert auf der letzten Seite des *Portfolios*. Die Kopfbedeckung von *Blanche et Simone* ist ein hoher dunkler Filzhut, umhüllt von stark glänzenden Vogelfedern, die angelehnt an die Form einer Rosette, um den Hut drapiert wurden. Im Gegensatz zu den Vogelschwüngen, die auf dem Hut von *Rose Valois*

befestigt sind, erwecken die Vogelfedern hier keine Assoziationen an ihre ursprüngliche Funktion des Fliegens.

Auf dieser Fotografie ist der Körper des Mannequins nicht zu sehen, die Darstellung endet mit der schmalen Schulterpartie. Diese wirkt im Gegensatz zu der körperlichen Auflösung und Schwerelosigkeit der beiden vorangegangenen Großaufnahmen wie ein fester Sockel, in dem der Kopf des Mannequins fest verschraubt ist.

Die Hutform korrespondiert spiegelbildlich mit der Form des Gesichts und Halses des Mannequins. Sie wird ebenfalls durch die Form, die sich aus dem Bogen des hohen Stehkragens zusammen mit den schmal abfallenden Schultern des Mannequins ergibt, wieder aufgenommen. Dadurch wird der Eindruck von ineinander verschraubten gleichartigen Teilstücken in Spiralform verstärkt.

Der Gesicht des Mannequins scheint entleert und puppenhaft. Der Blick geht blasiert und gelangweilt durch den Betrachter hindurch. Gleichzeitig signalisiert das Mannequin durch die stark überschminkten Lippen trotz der hochgeschlossenen Bekleidung eine unterkühlte Erotik.

Blumenfeld ergänzte diese Fotografie durch die Konfrontation mit einer weiteren, auf eine erotische Thematik bezogenen Fotografie eines Modells von *Robert Piguet*, **Abb.81**. Diese beiden Fotografien, die den Abschluss des *Portfolios* bilden, sind besonders eng aufeinander bezogen.

4.5.5 Einzelbildanalyse: *Robert Piguet*

Die der Großaufnahme des Modells von *Blanche et Simone* gegenüber platzierte Fotografie eines Modells von *Robert Piguet* enthält ebenfalls eine für die Modedefotografie dieser Epoche ungewöhnliche sinnliche Komponente, **Abb.81**. Die Pose des Mannequins - in einer üppig Komposition aus Pelzen von *Robert Piguet* - erweckt den Anschein, sie verkörpere eine Gestalt aus der *Demi-Monde*. Die Zusammenstellung dieser Fotografie mit der Hutaufnahme von *Blanche et Simone* verstärkt den Eindruck einer synthetischen Erotik. Es ist eine ambivalente Erotik, die diesen beiden Fotografien immanent ist; die Frauen präsentierten sich als unnahbare Wesen und scheinen sich dennoch dem Betrachter darzubietenden. Diese Mischung aus Stolz und Resignation, Blasiertheit und Demut, Distanz und Darbietung hatte schon

Toulouse-Lautrec in seinen Frauendarstellungen aus der Demi-Monde, wie z. B. in seiner Lithographie *Elsa, dite la Viennoise* von 1897, vorweggenommen. Götz Adrianis Beschreibung dieser Graphik kann in ihrer Grundaussage auch auf Aufschluss über die beiden vorliegenden Fotografien Blumenfelds geben: „*Der Zauber dieser hoheitsvoll frontalen Erscheinung resultiert, fern von sinnlich-erotischen Assoziationen, aus einer intuitiv schützenden Unnahbarkeit. Trotz der prachtvollen Sublimierung des Stofflichen trägt der Ausdruck der Einsamkeit über den Warenwert dieses Genussobjektes und die Kostbarkeit seiner Aufmachung den Sieg davon.*“⁴²⁰

In der Fotografie des Modells von *Piguet* äußert sich ein Ausdruck von Einsamkeit in der Differenz zwischen einer kostbaren und aufwändigen äußeren Gestaltung, die - verstärkt durch die Pose – kommunikativ auf den Betrachter bezogen ist und einer gleichzeitigen Verweigerung des Blicks. In der Großaufnahme dagegen ist diese Ambivalenz im Blick selbst angelegt. Die Augen sind scheinbar auf den Blick des Betrachters gerichtet, gleiten aber an dessen Blick ab und blicken durch den Betrachter hindurch ins Leere. Die sehr starke Untersicht, die Blumenfeld hier, wie auf allen Fotografien des *Portfolios* benutzt hat, bewirkt den Eindruck einer Überhöhung und unerreichbaren Ferne der Frauendarstellungen. Der Blick der Frauen dagegen drückt eine Resignation und Trostlosigkeit aus.

Schon für die erste Großaufnahme konnten Bezüge zwischen Marlene Dietrich und der Frauendarstellung Blumenfelds festgestellt werden. Auch in diesen beiden Fotografien ist die Auseinandersetzung Blumenfelds mit Marlene Dietrich bzw. mit einem Portrait, das Cecil Beaton 1936 von ihr fotografiert hatte, **Abb.81a**, ersichtlich.

Die Fotografie Beatons zeigt Marlene Dietrich in einer Pose, die Eugen Fridell als symptomatisch für die Zeit ab 1860 gesehen hat: „*Der Modetypus ist die grande dame, die die Kokotte spielt.*“⁴²¹ Dieser Modetypus entstand zu einem Zeitpunkt, der den Beginn der Haute Couture und der Mode im heutigen Sinn markiert⁴²² und wurde von Marlene Dietrich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts perfektioniert.

Marlene Dietrich war die Frau, die im Film, im Gegensatz zu den statuarischen entsexualisierten Mannequins auf den Modefotografien ihrer Zeit, für Leidenschaft, Abenteuerlust und Erotik stand. Auf der Fotografie Beatons verkörpert sie eine Mischung aus Obskürität und Noblesse. Sie trägt eine Pelzkombination von

⁴²⁰ Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec: Das gesamte graphische Werk. Köln 1986, S. 205

⁴²¹ Fridell, a.a.O., Bd. 3, S. 206

⁴²² Vgl. Anm. 339

Schiaparelli, die dem Entwurf von *Piguet* sehr ähnlich ist. Da Blumenfeld sich die Bekleidung für seine Modefotografien meistens selbst aussuchen konnte, hat er die Ähnlichkeit zwischen den Entwürfen mit Sicherheit intendiert. Auch in der Pose des Mannequins gibt es Entsprechungen - mit dem Akzent auf dem eingestützten linken Arm und dem Hüftschwung - zu der Pose von Marlene Dietrich. Dies ist auch die typische Stellung, die Marlene Dietrich als Diseuse bei ihren Bühnenauftritten eingenommen hat. In ihrem letzten Film mit Sternberg *The Devil is a Woman* von 1935 sang sie:

„*Three sweethearts have I,
To all three I'm true
And I could be as true to you.*“⁴²³

Die konstruierten Weiblichkeitsentwürfe, die Marlene Dietrich verkörpert, besitzen immer Originalität und zumindest den Anschein von Eigenwilligkeit und Wahrhaftigkeit. „*Any intelligent woman using her own secrets (you call it tricks) can convince every man to consider her his beauty idol. A woman using another woman's art is a fake*“⁴²⁴, äußerte Blumenfeld und hat auf diesen beiden Fotografien bewusst Kopien von Marlene Dietrich verbildlicht, die in einem klischee- und puppenhaften Status eingeschlossen bleiben. Es ist allein die modische Aufmachung und eine annähernde Angleichung in der Pose, die die Frau adaptiert hat. Aber sie besitzt keine eigene Energie und wirkt dem Marlene Dietrich Portrait gegenüber uncharismatisch und farblos. Diesen Eindruck hat Blumenfeld inszeniert, indem er das Gesicht des Mannequins gegenüber der Klarheit und Ausdruckskraft der Gesichtszüge von Marlene Dietrich sehr diffus und etwas versteckt abbildete.

Dagegen hat das Mannequin auf der gegenüberliegenden Großaufnahme Blumenfelds, mit dem Hut von *Blanche et Simone*, seinen Kopf frontal nach rechts - im Gegensatz zu der Beaton Fotografie, auf der Marlene Dietrich den Kopf nach links geneigt hält - zum Betrachter gedreht. Make-up und Mimik des Gesichts dieser Frauendarstellung sind deutlich auf die Marlene Dietrich Fotografie von Beaton bezogen. Bei beiden Fotografien ist die Kopfbedeckung bis auf das linke Auge hinabgezogen und der Bogen der freistehenden rechten Augenbraue beschreibt auf beiden Gesichtern eine künstlich

⁴²³ Aus dem Song: *Three Sweethearts have I*. Musik Ralph Rainger, Text Leo Robin. Zit. n. Bemann, Helga: Marlene Dietrich. Im Frack zum Ruhm. Ein Porträt. Leipzig 2000, S. 97

⁴²⁴ Blumenfeld, Erwin: *A Photographer talks candidly*, in: *Minneapolis Sunday Tribune*. Minneapolis, Minn., Sonntag, 7. September 1958, o. S. (Women's Section)

nachgezogene gekurvte Linie, das Augen-Make-up mit hellen Augenlidern und dunkel betonter Lidfalte ist auf beiden Gesichtern ähnlich. Die Lippenformen sind fast identisch und bei beiden Frauen dunkel geschminkt. Während bei Marlene Dietrich die Augen stärker hervorgehoben sind, sind bei dem Mannequin von Blumenfeld die Lippenkonturen übermalt und die Augenbrauen sehr dunkel, wodurch die Augen etwas mehr zurücktreten. Vogue veröffentlichte 1938 einige Aphorismen Coco Chanel. Unter anderem schrieb sie: *„Le visage est un miroir où se reflètent les mouvements de la vie intérieure: accordez-lui beaucoup de soin.“*⁴²⁵

Das Mannequin, stellvertretend für die Frau der 30er Jahre, ist bemüht, seinem Gesicht einen unnahbaren und geheimnisvollen Ausdruck zu verleihen, so wie er Marlene Dietrich, die 1934 zur *„Most imitated woman in the world“*⁴²⁶ gewählt wurde, eigen war. Aber schließlich bleibt es nur eine sehr artifizielle Kopie und in ihrem Puppenstatus gefangen. Ihre verdrehte Haltung und ihr Blick, der halb entleert und halb sehnsuchtvoll scheinbar auf den Betrachter gerichtet ist, weckt eine Assoziation zu dem von E.T.A. Hoffmann in der schönen Automate Olimpia karikierten Frauenbild.⁴²⁷ Olimpia, deren leerer Blick ohne Sehkraft ihrer Umwelt unheimlich ist, bietet dem Protagonisten Nathanael eine faszinierende leere Hülle, auf die er alle Emotionen und Ideen projizieren kann: *„Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder.“*⁴²⁸

Mannequins bieten auf Modefotografien immer eine künstlich und puppenhafte Projektionsfläche. Sie wecken, in einer ähnlichen Weise, wie Hartmut von Hentig in Bezug auf den Film feststellte, den *„Hunger auf Person“*⁴²⁹. Modefotografien verstärken diesen Hunger und stellen in diesem Sinn Vorbilder für Phantasien und Ideen, in Bezug auf Konstruktionen der eigenen Persönlichkeit, dar. Aber sie bleiben ein Kunstprodukt, nicht dazu geeignet als Kopie adaptiert zu werden.

⁴²⁵ Chanel, Gabrielle, in: *Vogue*, Paris, 1938, a.a.O., S. 57

⁴²⁶ Vgl. Devlin, a.a.O., S. 118

⁴²⁷ Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann* (1816). Stuttgart 1991

⁴²⁸ Ebd., S. 33

⁴²⁹ Hentig, Hartmut von: *Das allmähliche Verschwinden der Wirklichkeit*. München 1984, S. 77

4.6 Zusammenfassung

Das *Portfolio* kam sowohl in Paris als auch in London sehr gut an. Allein die New Yorker Redaktion von *Vogue* mochte die Fotografien nicht, wie Blumenfeld in einem Brief an Cecil Beaton schrieb: „*New York doesn't like them. Hence no progress with the contract. Last week Dr. Agha (I could vomit) was here and literally explained to me that I havn't a clue about photography.*“⁴³⁰

Agha, selbst ein technisch sehr versierter Fotograf, hatte der Fotografie in *Vogue* einen hohen Status verschafft. Allerdings war seine ästhetische Vision auch von einer, wie Gerard Forde schreibt, „*outmoded notion of elegance*“⁴³¹ geprägt, die Blumenfeld sarkastisch als „*baroque pederast style*“⁴³² bezeichnete.

So hatte auch Beaton schon befürchtet, *Vogue* könnten die Fotografien Blumenfelds zu avantgardistisch sein: „*I came away with an assortment of his pictures to send to Vogue and they will be fools in my eyes if they don't use him, but maybe they know their business end, and there is never great profit in new art and this is something quite new and infinitely touching.*“⁴³³

Blumenfeld konzipierte dieses *Portfolio* unter Einbeziehung einer langen europäischen Kultur- und Kunstgeschichte, die das Verständnis für seine Fotografien bei einem in dieser Hinsicht nicht gebildeten und mit anderen kulturellen Erfahrungen versehenen amerikanischen Publikum erschwerten.

Blumenfelds Intention in Bezug auf das Medium der Modefotografie lag weder in der Darstellung statuenhafter Kleiderständer noch in der Darstellung individueller moderner Frauen, sondern in der Verbildlichung ideeller Typisierungen mit dem Anschein von Individualität.

Die drei Mannequins, die Blumenfeld für dieses *Portfolio* fotografierte, versetzten sich Schauspielerinnen entsprechend für jede Fotografie in eine jeweils andere Rolle, mit auffällig dramatischen Untertönen. Sie verkörpern Ideen und Eigenschaften, die Blumenfeld als grundlegend für die Frau der Moderne sah. Aus den Bildanalysen seiner Fotografien wurde ersichtlich, dass er mit seinen Frauendarstellungen Ideen, Ängste

⁴³⁰ Blumenfeld in einem Brief an Cecil Beaton, undatiert aber Februar 1939. Cecil Beaton papers, the library of St. John's College, Cambridge. Übersetzt aus dem Französischen von Alexander de Lussanet de la Sablonière. Zit. n. Forde, Gerard: Paul Citroen Erwin Blumenfeld, London 1993, o. S.

⁴³¹ Forde, Gerard: Blumenfeld in *Vogue*, in: Forde: Paul Citroen Erwin Blumenfeld, London 1993, o. S., Kap. Blumenfeld in *Vogue*

⁴³² Blumenfeld in einem Brief an Cecil Beaton, a.a.O. Zit. n. Forde, a.a.O., o. S.

⁴³³ Ebd.

und Potentiale visualisierte, die mit dem Bild der Frau verknüpft sind. Er beginnt mit der Gegenüberstellung der traditionellen mit der modernen komplexen Frau, stellt klischeehafte Vorstellungen von Gut und Böse, Materialität und Immaterialität in Frage, untersucht den Antagonismus von Gebundenheit und Freiheitsbestrebungen, Passivität und Aktivität, Emotionalität und Distanziertheit, Original und Kopie.

Die Unterscheidung von Original und Kopie ist ein Grundgedanke, der sich auch durch die Arbeitsweise Blumenfelds ausdrückt. So benutzt Blumenfeld die Ikonographie der Kunst nicht um Gemälde in Fotografie zu übersetzen, sondern zur Unterstützung seiner eigenen Ideen. Bestätigung für diese Vorgehensweise fand er bei Montaigne, der über sich selbst schrieb: *„Die Fähigkeit, die irgendwie in mir liegt, die Wirklichkeit zu treffen und zugleich die Unbefangenheit, die es mit sich bringt, dass ich Vorurteilen nicht leicht unterliege, diese verdanke ich im wesentlichen mir selbst; denn die Grundideen, von denen ich besessen bin und die immer wiederkommen, sind sozusagen zugleich mit mir geboren: sie sind Teil meiner Natur und gehören mir ganz zu eigen. Zunächst sind sie roh und einfach, sie quellen ungestüm und kräftig, aber noch etwas wirr und ungeformt aus mir heraus; dann habe ich diese Ideen kräftig ausgebaut und habe dazu Gedanken bekannter Männer und vor allem nützliche Beispiele aus dem Altertum herangezogen, wenn ihre Art der Beurteilung zu der meinen passte; dadurch war es mir möglich, sie treffender zu formulieren; erst durch diese fremde Hilfe sind meine Gedanken in beglückender Weise mein Eigentum geworden.“*⁴³⁴

Die vielfache Bezugnahme Blumenfelds auf Werke aus der Kunst und der Literatur in seinen eigenen Arbeiten dienten einer Annäherung und Festigung seiner Vorstellungen von Schönheit. Blumenfeld hatte betont, dass seine Fotografien durch sein Thema: das Schöne, in verschiedenen Variationen bestimmt wurden: *„Jedes Bild eine Novelle. Wie ernst nehme ich die Schönheit. Alle meine Portraits haben meinen Augenblick. Jeder Künstler lebt von seinem einzigen Thema con variationes.“*⁴³⁵

Der Thematik des Schönen aber ist eine komplexe nie wirklich fassbare Widersprüchlichkeit immanent, so dass schon Sokrates - am Ende seines Dialogs über das Schöne - Hippias gegenüber feststellte: *„Den eigentlichen Sinn des Sprichwortes ‘Das Schöne ist schwer’ glaube ich nun zu verstehen.“*⁴³⁶

⁴³⁴ Montaigne: Vom Dünkel. 2. Buch, 17. Kapitel, a.a.O., S. 258

⁴³⁵ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S.313 Blumenfeld beschrieb hier seine Fotografien aus den 30er Jahren, indem er sich an seine Empfindungen, anlässlich des Abschiedes von seinem Pariser Atelier zu Beginn des Zweiten Weltkrieges, erinnerte.

⁴³⁶ Platon: Der größere Hippias, in: Platon: Sämtlich Dialoge. Hrsg. u. übersetzt von Otto Apelt, Bd. 3, Hamburg 1988, S. 96

Im anschließenden Kapitel wird der Frage nach dem Schönen konkreter nachgegangen, an dieser Stelle werden zunächst zusammenfassend die formal-ästhetischen Gestaltungsmittel Blumenfelds, die aus der Analyse seiner Fotografien des *Portfolios* hervorgegangen sind, zusammengetragen. Als ein wesentliches Charakteristikum der Gestaltungsweise Blumenfelds hat sich der Einsatz der Kontrastierung - u.a. von Hell/Dunkel, Klarheit/Verschwommenheit, Tektonik/Auflösung, Bewegung/Starre, Schwarz/Weiß - bei gleichzeitig angewandter symmetrischer Entsprechungen in der Linearität der Formen gezeigt. Die Harmonie der Proportionen und der Linien zu einander sind für die Fotografien Blumenfelds wesentlich.

Um seine Ideen komprimiert darzustellen, benutzt er besonders die Pose als Ausdruckszeichen. Die Modelfotografin Louise Dahl-Wolfe bemerkte später, er würde seine Modelle in eine unnatürliche und antiquierte Körperstellung zwingen, die der modernen Frau nicht entsprechen würde.⁴³⁷ Blumenfeld aber intendiert nicht eine Abbildung der modernen Frau, so wie sie sich präsentiert, sondern zeitbezogene und gleichzeitig historisch übergreifende Vorstellungen von Weiblichkeit an sich.

Die Frauendarstellungen auf seinen Fotografien bleiben aufwändig konzipierte Kunstprodukte, die aber durch eine weibliche Identifizierung Prozesse der Einsicht und des Erkennens auslösen: Modelfotografien als *ästhetische Inkubationsmetaphern*.⁴³⁸

Die Modelfotografien Blumenfelds verweisen auf die Komplexität des Schönen und öffnen den Blick für eine ästhetische Wahrnehmung der Wirklichkeit, d.h. nach der Definition von Welsch, von Wirklichkeit nicht als einer Erkenntnis unabhängigen, fest vorgegebenen Größe, sondern als Gegenstand einer Konstruktion.⁴³⁹

Die Bildkonstruktionen Blumenfelds von einem Wesen der Frau sind vielfältig und widersprüchlich. Seine Affinität zum Mittelalter, zu gotischen Skulpturen, Tapisserien und Kathedralen und zu Gemälden aus den Werkstätten von Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä. und Lucas Cranach⁴⁴⁰, weist auf eine Verknüpfung zum symbolischen Denken des Mittelalters hin. Es ist davon auszugehen, dass ihm die *’vortreffliche’*

⁴³⁷ Dies wurde mir von Irving Solero, dem Leiter des Blumenfeld Negativ-Archivs im FIT New York berichtet, der mit Louise Dahl Wolfe bis zu ihrem Tod eng befreundet war.

⁴³⁸ Vgl. Guggenberger, Bernd: *’Einfach schön’ Schönheit als soziale Macht*. Hamburg 1995, S. 55f. Bernd Guggenberger gebrauchte den Begriff der ästhetische Inkubationsmetapher für das Märchen. In diesem Sinn können die Fotografien Blumenfelds auch als moderne erkenntnisstiftende Märchen betrachtet werden.

⁴³⁹ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, a.a.O., S. 95

(Fridell)⁴⁴¹ Analyse des Mittelalters von Johan Huizinga, die 1924 in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde, bekannt war. Huizinga führte in Bezug auf das symbolische Denken aus: „*Im symbolischen Denken ist Raum für eine unermessliche Vielfältigkeit von Beziehungen der Dinge zueinander. Denn jedes Ding kann mit seinen verschiedenen Eigenschaften gleichzeitig Symbol für vielerlei sein, es kann auch mit ein und derselben Eigenschaft verschiedenes bezeichnen; die höchsten Dinge haben tausenderlei Symbole.*“⁴⁴²

Im Mittelalter lag das Ziel aller Erkenntnis in Gott. Blumenfeld dagegen - erklärter Atheist⁴⁴³ und nach der Beschreibung Beatons „*like a gay evil spirit in a Bosch painting*“⁴⁴⁴ - suchte Sinnzusammenhänge im Schönen. Er benutzte die Metaphorik des Lichts als ein wesentliches Gestaltungsmittel der Fotografie, das gleichermaßen eng an die Metaphorik des Schönen gekoppelt ist, um die Vielgestaltigkeit dieses Komplexes zu visualisieren.

Das Licht wird von Platon⁴⁴⁵ in Zusammenhang mit der sinnlichen Erkenntnis des Schönen gesehen⁴⁴⁶, und im Mittelalter waren Licht und die Proportion Quellen für physische und metaphysische Theorien um das Schöne.⁴⁴⁷ So definierte Bonaventura das Licht als die substantielle Form der Körper: „*Das Licht ist die gemeinsame Natur, die man in allen – himmlischen und irdischen Körpern findet (...) Das Licht ist die substantielle Form der Körper, die das Sein um so wirklicher und würdiger besitzen, je mehr sie an ihm Anteil haben.*“⁴⁴⁸

⁴⁴⁰ Für das *Portfolio* im März 1939 setzte Blumenfeld Fotografien gotischer Kathedralen als Hintergründe ein. Auch Tapisserien wurden von ihm als Hintergrund benutzt. Außerdem fotografierte er viele seiner Modelle in Posen gotischer Statuen

⁴⁴¹ Vgl. Fridell, a.a.O., Bd. 1, S. 137

⁴⁴² Huizinga, Johan.: *Herbst des Mittelalters* (Herfstij der Middeleeuwen, Haarlem 1919), Stuttgart 1952, S. 219

⁴⁴³ Vgl. Blumenfeld: *Einbildungsroman*, a.a.O., S.58f.: „*Jeder weiß, dass derselbe Gott, der die stärksten Armeen siegen lässt, nur dem hilft, der sich selbst hilft. Ich wollte diesen senilen bigotten Judengott nicht walten lassen, der und auserwählt hat, ermordet zu werden, dazu noch von dummen Gojims. Ich wollte diesen geisteskranken Verbrecher entlarven und entthronen, wollte ihn zwingen, mitsamt seinem Herrn Sohn abzudanken, denn er war seiner Aufgabe nicht gewachsen: Seine Schöpfung ist ein Kunstfehler.*“

⁴⁴⁴ Beaton, Cecil, unveröffentlichte Tagebucheintragung April 1938, a.a.O., zit. n. Forde:, a.a.O., o. S., Kap.: Blumenfeld in *Vogue*

⁴⁴⁵ Aus Blumenfelds Autobiografie geht hervor, dass er sich intensiv mit Platon beschäftigt hat.

Einbildungsroman, a.a.O., S. 141

⁴⁴⁶ Vgl. Platon: *Der Staat*. Hrsg. Manfred Fuhrmann, übersetzt von Rudolf Rulfener. Zürich/München 1991, S. 303: „*Meine Ansicht darüber geht jedenfalls dahin, dass unter dem Erkennbaren als letztes und nur mit Mühe die Idee des Guten gesehen wird; hat man sie aber gesehen, so muss man die Überlegung anstellen, dass sie für alles die Urheberin alles Richtigen und Schönen ist. Denn im Sichtbaren bringt sie das Licht und seinen Herren hervor; im Einsehbaren aber verleiht sie selbst als Herrin Wahrheit und Einsicht.*“

⁴⁴⁷ Vgl. Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1995, S. 67ff, S.79

⁴⁴⁸ Bonaventura von Bagnoregio (1221-1274): *Itinerarium mentis in Deum*. Libri II Sent.12,2,1,4; II Sent.13,2,2. In: *Opera theologica selecta*, Bde. I-IV, hrsg. L.M.Bello 1934-49. Zit. n. Eco, a.a.O., S. 76

In diesem *Portfolio* setzte Blumenfeld das Licht flächendeckend, meistens frontal ein und verzichtet fast völlig auf effektvolle Schatten. Die Frauendarstellungen heben sich trotz des sehr hell leuchtenden Hintergrundes ab. Sie reflektieren das Licht und scheinen es noch zu verstärken und zu verteilen. Sie bestehen nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Licht. Die Gesichter und die Haut der Mannequins sind in der hellen Tonalität dem Hintergrund angepasst, dennoch heben sie sich von ihm ab, ihre Haut besitzt eine eigene Leuchtkraft.

Allein die Kleidung besitzt einen Ausdruck von Materialität. Roland Barthes beschrieb als ein Charakteristikum der Modefotografie, dass sie ihre Künstlichkeit, ihre Kultur, an die Stelle der falschen Natur der Dinge setzten würde, in ihr würde *„das Signifikat, die Welt, alles, soweit es nicht Kleidung ist ausgetrieben, von allem Naturalismus befreit: nichts bleibt mehr glaubwürdig außer der Kleidung.“*⁴⁴⁹

Bei Blumenfeld ist die Kleidung zwar glaubwürdig, aber im Ausdruck nicht das Wesentliche in seinen Modefotografien. Die Kleidung wird einbezogen in eine Idee, dient ihrer Unterstützung. Die Kleidung verschafft den ins Immaterielle und Surreale verweisenden Formen und Inhalten, die in der jeweiligen Gesamtkomposition angelegt sind, eine auf die Realität bezogene Komponente.

Eine surreale Bildsprache wurde von Blumenfeld nicht plakativ eingesetzt, sondern unterschwellig: Die Verdrehung des Körpers, **Abb.68**, die Untergrabung der scheinbaren Stabilität, **Abb.70**, der Einsatz der Riffelglasscheiben, **Abb.66+71**, das Verschwinden der Beine, **Abb.76** und die Entkörperlichung, **Abb.67**, untergraben den Anschein von Wirklichkeit. Die surreale Bildsprache Blumenfelds ist selten unmittelbar auf das Bildvokabular des Surrealismus der Pariser Avantgarde bezogen, sondern scheint sich eher von einem mittelalterlichen Symbolismus abzuleiten, über dessen Geist Huizinga schrieb:

*„Er hat niemals vergessen, dass jedes Ding absurd sein würde, wenn seine Bedeutung mit seiner unmittelbaren Funktion und Erscheinungsform erschöpft wäre, dass alle Dinge ein gutes Stück in die jenseitige Welt hineinragen.“*⁴⁵⁰

In dieser Hinsicht ist auch die fast allen Fotografien immanente Anspielung auf das Motiv des Vogels aufschlussreich. Jede der Frauendarstellung erinnert in irgendeiner Weise an ein Insekt oder ein Vogelwesen. Die meisten der Mannequins wirken wie

⁴⁴⁹ Barthes, Roland: Die Sprache der Mode, a.a.O., S. 313

⁴⁵⁰ Huizinga, a.a.O., S. 216

Paradiesvögel, die in einem unsichtbaren Käfig auf ihre Befreiung warten, wobei die Art der Befreiung in unterschiedlichen Erwartungen besteht.

Teil 5

Das Eiffelturm-Portfolio Mai 1939

5. Das Schöne im Werk von Erwin Blumenfeld

Blumenfelds Fotografien beinhalten immer ein Geheimnis, das sich erst bei näherer Betrachtung offenbart.⁴⁵¹ Das Schöne in seinem Werk offenbart sich formal in der Harmonie der Linien und der Proportionen; in einer Ordnung, in der Gegensätzliches nebeneinander in einen Gesamtzusammenhang gestellt ist. Licht und Glanz, als zwei wesentliche Kriterien des Schönen, werden von Blumenfeld als auf Erkenntnis verweisende Ausdruckskörper eingesetzt.

Diese formalen Aspekte des Schönen stehen im engen Zusammenhang mit der Kunst der Moderne, mit dem Unterschied, dass die Modefotografien Blumenfelds auf das Sujet der *Frau* bezogen waren, während sich die Kunst der Avantgarde sukzessiv von den der sichtbaren Realität entnommenen Sujets löste.

Die Entwicklung der Modefotografie verlief parallel zu der Entwicklung einer Kunst der Modernen, die sich von einer reinen Abbildung der sichtbaren Wirklichkeit entfernte und diese einem Prozess der Auflösung unterzog. Neue kunstimmanente Formen und Bildsprachen wurden entwickelt. Im Zentrum der Kunst der Moderne stand nun die Frage nach dem Wesen der Malerei an sich. Apollinaire schrieb 1912:

*„Ich persönlich bin ein großer Bewunderer der modernen Malerei, da sie mir als die bisher wagemutigste erscheint. Sie hat die Frage nach dem Schönen selbst aufgeworfen. Die modernen Maler wollen Schönheit, losgelöst vom menschlichen Gefallen an sich selbst, darstellen. Das hat noch kein europäischer Künstler gewagt. Die neuen Künstler suchen nach einer idealen Schönheit, die nicht länger nur der stolze Ausdruck der menschlichen Gattung ist.“*⁴⁵²

In dem Maß, in dem sich die Kunst der Moderne von der gegenständlichen Abbildung weitgehend entfernte und das Sujet der Portraits schöner Frauen als repräsentative naturalistische Darstellung durch Deformation und Auflösung neu konzipierte, fanden

⁴⁵¹ Blumenfeld vermerkte auf einer unveröffentlichten Seite mit seinen Notizen u. a. die Bemerkung: *Die Wichtigkeit von Geheimnissen*. Marina Schinz Archiv, New York

⁴⁵² Apollinaire: *Die neue Malerei*, Notizen zur Kunst 1912, veröffentlicht in *Les Soirées de Paris*, April/Mai 1912. Zit. n.: Düchting, Hajo: *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*. Eine Sammlung von Originaltexten, Köln 1989, S. 169f.

ästhetisierte, an einer sichtbaren Wirklichkeit orientierte Frauendarstellungen in dem Medium der Modefotografie ein neues Forum. Die Kunst der Moderne suchte die Schönheit in dem Zusammenspiel kunstimmanenter Kriterien von Licht, Form, Farbe und Komposition und verwendete sich für ein experimentelles Vorgehen. Die Modefotografie wendete diese Kriterien auf bildhafte Konstruktionen der Frau in vielfältigen Variationen an, die immer mit dem Anschein von Realität verhaftet blieben. „*Wir haben die weibliche Erscheinung mit einem solchen Anspruch an Schönheit versehen, dass wir kaum noch Objekt und Abbild auseinander halten können. `Schön`, `Frau` und `Bild` scheinen untrennbar miteinander verknüpft. Ob wir nun Mann oder Frau sind, wir erliegen der Faszinationskraft von Bildern, die eine imaginierte weibliche Schönheit reflektieren*“⁴⁵³, konstatierte Anne Higonnet. So entsteht die visuelle Anziehungskraft von Modefotografien aus einer konstruierten Schönheit, die sich an dem Sujet Frau manifestiert.

In der Modefotografie wird die Schönheit inszeniert und für einen endgültigen Moment fixiert. Die Schönheit ist analog ihrer Darstellung auf der Modefotografie in der sichtbaren Realität nur flüchtig wahrnehmbar. Die antagonistische Aussage dieser Schönheit ist also statisch und künstlich, mit dem Anschein von Authentizität und sie kann durch die Imagination der Rezipientin transformiert werden. Dieter Kamper und Christoph Wulf stellten in Bezug auf ein der Schönheit immanentes Energiepotential fest: „*Schönheit ist mitreißend. (...) Sie verleiht den Dingen ein Antlitz mit einem enigmatischen, nicht auflösbaren Ausdruck, der die Einbildungskraft beunruhigt, in Bewegung setzt und mimetische Prozesse der Anverwandlung anregt.*“⁴⁵⁴

Die Schönheit kann in der Imagination der Rezipientin vielfältige Assoziativen hervorrufen und somit Verbindungen zu verschiedenen Wirklichkeiten schaffen.

Schönheit und ästhetische Wahrnehmung bedingen sich gegenseitig. In diesem Sinn hielt Friedrich Schiller 1795 in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fest, es gehöre „*zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem*

⁴⁵³ Higonnet, Anne: Schöpfer, Geschöpf (19. und 20. Jahrhundert), in: Duby, Georges (Hg.)/Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York/Paris (1992) 1995. S. 140

⁴⁵⁴ Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: *Der Abglanz der entmachteten Schönheit*. Zur Einleitung, in: Kamper/Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*. Göttingen 1989, S. 10

ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustand der moralische sich entwickeln kann. „⁴⁵⁵

Schiller sah den ästhetischen Zustand nicht in einer schematischen Formung des Menschen, sondern in einer Hinführung zur Freiheit. In den Modefotografien Blumenfelds, denen, wie in die bisherigen Bildanalysen aufgezeigt wurde, erkenntnisorientierte Intentionen immanent sind, zeigt sich die bewusste Hinwendung zu einer gesellschaftlichen Ästhetisierung, die sich von einer in den Modejournalen noch häufig verbreiteten Standardisierung löste. Die Modefotografien Blumenfelds sind sowohl an die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters gerichtet, als auch an eine an der Kunst und dem Schönen orientierten Reflexion.

Blumenfelds Ideen bezüglich des Schönen entstanden aus einer vielseitigen philosophischen, literarischen und kunstimmanenten Rezeption, die sich in seinen Modefotografien widerspiegelte. Diese Qualität hatte auch Alexander Liberman, wie bereits erwähnt⁴⁵⁶, besonders an Blumenfeld geschätzt.

Grundlegend zeichnet sich in dem Werk Blumenfelds eine Auseinandersetzung mit dem metaphysischen Schönheitsbegriff Platons und dessen Kritik an einer rein mimetischen Kunst ab. Platon enthüllte in seinem bekannten Höhlengleichnis die an den falschen Schein verhaftete Wahrnehmung, indem er die sichtbare Welt als ein Schattenbild einer höheren Realität - einem idealen Reich der absoluten und ewigen Ideen - kennzeichnete.⁴⁵⁷ Blumenfelds Fotografien bilden bewusst nicht eine sichtbare alltägliche Realität ab. Er setzt die sichtbare Realität in seinen Fotografien ein, um diese durch oft fast unmerkliche Manipulationen in Frage zu stellen und unter der Oberfläche liegende Bilder und Ideen zu enthüllen, als die Enthüllung des Unsichtbaren im Sichtbaren.

Blumenfeld benutzte die Anziehungskraft des vordergründig Schönen, einer schönen Frau, schönen Kleidern und Schmuck, um den Betrachter zu einem intensiveren Hinschauen zu veranlassen. So zeigen die Modefotografien Blumenfelds durch ihr Sujet der perfekt gestylten, schönen Frau auf der Oberfläche eine medienwirksame Ästhetisierung und gleichzeitig, wenn auch nicht auf den ersten Blick erkennbar, enthalten seine Fotografien aber auch etwas anderes, das die Glätte der Oberfläche durchbricht. Blumenfeld betonte 1958 in einem Interview: „*There is nothing either*

⁴⁵⁵ Schiller, Friedrich: 27. Brief. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. (1795). Stuttgart 1991, S. 126

⁴⁵⁶ Vgl. Einleitung, S. 14, Anm. 52

⁴⁵⁷ Vgl. Platon: Der Staat, a.a.O., S. 299ff.

beautiful or ugly but seeing makes it so: Beauty is an agreement, promoted by the beauty industry, by show business and by artists with all ways and means of modern publicity from vicuna to subliminal TV."⁴⁵⁸

Für Blumenfeld ist die Bildung einer autonomen Sicht auf ästhetische Konstruktionen wesentlich, nicht die Unterstützung einer ästhetischen Akkumulation. Die ästhetischen Konstruktionen Blumenfelds sind nie eindimensional orientiert, sondern offen - im Sinne von Wolfgang Iser - für Pluralität und Differenz.⁴⁵⁹ Sie zielen auf eine Einsicht des Betrachters in widersprüchliche und unabschließbare Komplexe und auf eine Sensibilisierung in Bezug auf deren Akzeptanz.

Im Gegensatz zu Duchamp⁴⁶⁰ trennt Blumenfeld den Begriff des Geschmacks nicht von dem Begriff der Ästhetik, und er sieht in der Modefotografie einen gesellschaftsbeeinflussenden Faktor, der dem Modefotografen eine Verantwortung auferlegt: *„The influence of photographers on the life of this world is much stronger than the old masters could ever dream of. What we have in common with them is that a great magazine is a Mæcenas to us, with all the advantages and disadvantages of such a situation. Every page is seen by millions of people and we are responsible for the taste of tomorrow.*"⁴⁶¹

In der folgenden Bildanalyse einer Modefotografie Blumenfelds, in der er die Bedeutung der weiblichen Schönheit bewusst thematisierte, zeigt sich, in welcher Weise er die Modefotografie seiner Zeit nutzte, um Unbekanntes, Poetisches, Kritisches, Geheimnisvolles und Unerwartetes in einer auf dem ersten Blick perfekten und an konventionellen Vorgaben angelehnten Bildfläche zu visualisieren.

5.1 Schönheit und Narzissmus

1942 portraitierte Blumenfeld für *Harper's Bazaar*, als Werbung für *Tiffany* konzipiert, Mrs. William Rhineland Stewart, eine der, laut *Harper's Bazaar*, größten Schönheiten Amerikas⁴⁶², **Abb.83**. Auf den ersten Blick ist dies das Portrait einer sehr schönen und

⁴⁵⁸ Blumenfeld, Erwin: A Photographer Talks Candidly. Interview in: *Minneapolis Sunday Tribune*. 7. Sept. 1958, o.S.

⁴⁵⁹ Vgl. Iser: Ästhetisches Denken, a.a.O., S. 38

⁴⁶⁰ Vgl. S. 125

⁴⁶¹ Blumenfeld, Erwin: Blumenfeld. In: Liberman, Alexander (Hg.): *The Art and Technique of Color Photography*, New York 1951, S. 170

⁴⁶² *Harper's Bazaar*, New York, November 1942, S. 42f.

perfekt gepflegten Frau, eingerahmt von kostbarem Schmuck, die ihr Spiegelbild betrachtet. Spiegel beschwören, wie Pierre Mabilie feststellte, die fundamentalen Probleme der Identität und des Charakters von Realität.⁴⁶³

Die Portraitierte präsentiert sich dem Betrachter in einer Profilansicht, während ihr Spiegelbild frontal auf den Betrachter ausgerichtet ist und ihn anblickt. Hier zeigt sich die erste Irritation, da zwischen der Frau und ihrem Spiegelbild in diesem Winkel kein Blickkontakt bestehen kann, gleichzeitig aber der Eindruck hervorgerufen wird, die Frau betrachte das Bild ihrer selbst, welches distanziert und geheimnisvoll unlebendig wirkend aus der Tiefe herausblickt. Die Frau sieht demnach das Bild ihrer selbst als etwas fremdes, als das Bild einer von ihrem 'Ich' autonomen Person.

Die dieser Fotografie zugrunde liegende Konzeption deutet darauf hin, dass Blumenfeld hier den eng mit dem Begriff des Schönen verknüpften Begriff des Narzissmus thematisiert hat, ein Begriff der seit Baudelaire in der Figur des Dandys, später, 1914 in Freuds Abhandlung *Zur Einführung des Narzissmus*⁴⁶⁴, zunehmend Eingang in gesellschaftsformende Tendenzen und künstlerische Umsetzungsprozesse des 20. Jahrhunderts erfahren hatte.⁴⁶⁵ 1938 stellte Pierre Mabilie im *Minotaure* fest: „*le mythe de Narcisse le vieux theme poétique est récemment devenu sujet d'études approfondies.*“⁴⁶⁶

Der Blick der Frau in eine spiegelnde Oberfläche, die durch die stoffliche Umrandung und die blütenartig verteilten Schmuckstücke die Assoziation an eine Uferumgrenzung hervorruft, enthält die Anspielung an *Narziss* aus der Erzählung Ovids⁴⁶⁷, der, in eine Quelle blickend seinem ihm bis dahin unbekanntem Spiegelbild bedingungslos verfällt:

„*Und der Ersehnte der Sehende, Zunder zugleich und Entflammter.*

Oh, wie küsst' er so oft in das Wasser, den Hals zu umschlingen,

Den der erschaut, und kann sich doch selbst im Gewässer nicht fassen.“⁴⁶⁸

Blumenfeld hat hier die Verse Ovids bildlich auf sein weibliches Modell übertragen. So scheint die von ihm fotografierte Frau bemüht, ihr Spiegelbild zu ergreifen, mit dem Ziel es zu küssen. Es handelt sich hier um eine anmutige und sehr weiche Geste, die

⁴⁶³ Vgl. Mabilie, Pierre: *Miroirs*, in: *Minotaure*, Paris, Frühjahr 1938, S. 14

⁴⁶⁴ Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzissmus* (1914), in: Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 1996

⁴⁶⁵ Besonders ausgeprägt zeigte sich der Narzissmus in Leben und Werk von Salvador Dalí, wie z. B. in dem Schubladenmotiv, vgl. Kap. 3.6.4 sowie in dem Dandytum von Cecil Beaton.

⁴⁶⁶ Mabilie, Pierre: *Miroirs*, a.a.O., S. 17

⁴⁶⁷ Ovid: *Metamorphosen*, Stuttgart 1982

⁴⁶⁸ Ovid, a.a.O., S. 105

aber durch die krallenartige Hand eine fast gewaltsame und zwingende Intensität vermittelt.

Nach Freud wendet sich der Narzisst von der Außenwelt ab und entzieht ihr die Libido, um sie auf sein eigenes Ich zu projizieren. Der wiederholte Blick in den Spiegel hat die Funktion einer, wie Ulf Porchardt feststellte, „*exakten Überprüfung, wie weit man sich schon von den anderen distanziert hat.*“⁴⁶⁹

So betrachtet die Frau auf der Fotografie Blumenfelds ihr Spiegelbild als das Bild einer anderen, die an ihrer Stelle, durch den Blick auf den Betrachter, mit der Außenwelt kommuniziert. Sie betrachtet sich selbst mit dem gleichen Begehren, mit dem andere ihre äußere Erscheinung begehren. Die vom Krieg bestimmte Außenwelt ist ausgeblendet und wird hier durch die ausschließliche Beschäftigung mit dem eigenen Abbild ersetzt.

Dennoch scheint die Frau nicht vordergründig, wie Narziss in der Erzählung Ovids, an ihrer Selbstfixierung zu zerbrechen. Der schon genannte Artikel Mabilles zum Thema Spiegel, im *Minotaure* 1938, könnte Blumenfeld dazu angeregt haben, die Widersprüchlichkeit der komplexen Thematik in dieser Modefotografie umzusetzen. Mabile hinterfragte die Stigmatisierung des Narzissmus:

„*S’agit-il d’un autoérotisme stérile, d’une vigueur dépensée en vain ou n’est-il pas plutôt question du drame de la pensée humaine détournée de tout but extérieur, se laissant capter dans le cercle vertigineux d’une intellectualité gratuite qui s’imagine être son objet et sa fin.*“⁴⁷⁰

Blumenfeld hat den von Mabile hier entworfenen schwindelerregenden Kreis kompositorisch visualisiert. Der die Frau umrahmende, mit kostbaren Broschen verzierte, schwere Seidenstoff und die zu seinem linearen Verlauf analoge Armhaltung der Frau bilden aufeinanderbezogen einen spiralförmigen Verlauf, der den Blick des Betrachters in die Tiefe zieht.

Auffällig ist eine kleine Diamantbrosche in der Form eines fliegenden Insekts, die auf der bloßen Haut des rechten Schulterblattes des Mannequins befestigt zu sein scheint. Diese Brosche bewirkt, gemeinsam mit der durch die Spiegung verdoppelten Hand der Frau, deren extrem lange Fingernägel sich wie eine Kralle um dem Kopf des Spiegelbildes legen, eine fast unheimliche Assoziation an Schmerz und Verletzung, die das Bild der perfekten harmonischen Schönheit untergräbt.

⁴⁶⁹ Poschardt, Ulf, a.a.O., S. 118

⁴⁷⁰ Mabile: *Miroirs*, a.a.O., S. 18

Die Frau blickt und greift ins Leere. Die krallenartige Hand deutet auf Verteidigung und selbstinitiierten Schmerz hin. Gleichzeitig ruft die auf der nackten Haut befestigte insektenförmige Brosche den Eindruck einer Verletzbarkeit der Schönheit der Frau hervor, die zunächst so unberührbar und vollkommen erscheint.

Die Thematik der Verletzbarkeit von etwas Vollkommenen durchzieht das Werk von Blumenfeld. So fotografierte er 1937 die *Drei Grazien* und weitere Skulpturen von Aristide Maillol für *Verve*, indem er die Einkerbungen in der Steinstruktur der weiblichen Körper besonders herausarbeitete⁴⁷¹ oder überdimensional große Nägel, die in Schulterblättern der Skulpturen stecken, optisch hervorhob, vgl. **Abb.83a**.

5.2 Das *Vogue-Portfolio* im Mai 1939

Eng verbunden mit dem Thema des Schönen ist im Werk Blumenfelds die Idee der Freiheit. Ein Thema, das in der Modefotografie der 30er Jahre widersprüchlich betrachtet wurde und sich, in Bezug auf die Frau, in dem Motiv des Vogels widerspiegelte.⁴⁷²

Als Kulisse für das *Vogue-Portfolio* im Mai 1939, **Abb. 85-98**⁴⁷³, hatte Blumenfeld zwei berühmte Sehenswürdigkeiten von Paris eingesetzt. Den vorwiegenden Hintergrund bilden auf vierzehn Fotografien Ausschnitte vom Eiffelturm (1887-1889), die sechs weiteren Fotografien wurden in den Glashäusern *Jardin des Plantes* (1833-1836) inszeniert.

Es wechseln Fotografien von dynamischen Mannequins, die auf der Metallkonstruktion des Eiffelturms umhersteigen und schwindelerregende Balanceakte vollführen, mit Fotografien von verträumt elegischen Mannequins, die im Gewächshaus zwischen den Pflanzen posieren. Die Kontrastierung der Hintergrundmotive, auf der einen Seite die gläsernen Gewächshäuser, in denen die Natur in Form von Pflanzen künstlich kultiviert wird und auf der anderen Seite der Eiffelturm, als das Wahrzeichen einer durch technische Konstruktion überwundenen Natur, visualisiert die übergeordnete Thematik von Kunst und Natur, Freiheit und Gefangenschaft, Transparenz und Materialität.

⁴⁷¹ Vgl. Ewing: Blumenfeld, a.a.O., Abb.66

⁴⁷² Vgl. Kap. 3.5.3

⁴⁷³ Die Auswahl der Abbildungen umfasst nicht das gesamte *Portfolio*.

Beide Bauwerke werden in den Fotografien Blumenfelds durch Ausschnitte metallener Verstreben charakterisiert, die ihre Konstruktionen bedingenden.

Der Unterschied zwischen beiden Konstruktionen besteht darin, dass der Eiffelturm zwischen den Schnittstellen durchlässig ist, während die Gewächshäuser nur transparent erscheinen, tatsächlich aber durch die Glaswände verschlossen bleiben. So wirken die Mannequins, zwischen den künstlichen gehaltenen Pflanzen eingeschlossen, wie riesige seltene Blüten oder Paradiesvögel, als Objekte der Betrachtung. Von diesen Bildern geht eine fast unheimliche und beklemmende Stille aus, der Blumenfeld mit den Eiffelturm-Fotografien Frische, Dynamik und Aktivität entgegengesetzt hat.

5.2.1 Der Eiffelturm

Für die Gestaltung der Titelseite projizierte Blumenfeld die Simulation eines Schattens in der Form des Eiffelturms auf eine weiße Seite. Der Schatten wird aus einer manipulierten Fotografie gebildet, in der eine Sicht auf die Häuser von Paris aus der Vogelperspektive zusammengesetzt ist, **Abb.84**. In der bildlichen Strukturierung und Komposition weist diese Darstellung Blumenfelds Analogien zu den Eiffelturm-Bildern Delaunays auf, der zwischen 1924 und 1930 den Eiffelturm in mehr als dreißig Gemälden als Sujet, vorwiegend in einem expressiv gebrochenen, perspektivisch mehransichtigen Malstil, darstellte und auch die Häuser des umliegenden Paris in seine malerischen Interpretationen des Turm miteinbezog. In dem Gemälde *Eiffelturm* von 1911, **Abb.84a**, setzte er für seine Darstellung eine kubistische Fragmentierung ein, indem er den Eiffelturm aus architektonischen Elementen so konstruierte, dass gleichzeitig der Eindruck einer Dekonstruktion entsteht. Cendrars, der Delaunay oft zum Turm begleitet hatte, schrieb 1931 über die Schwierigkeiten, den Eiffelturm simultan zu sehen und darzustellen: *„Keine bis heute bekannte Kunstformel könnte Anspruch darauf erheben, den Fall Eiffelturm bildnerisch gelöst zu haben. Der Realismus verkleinert ihn, die alten Gesetze der italienischen Perspektive machten ihn zu schlank. Dünn wie eine Hutnadel erhob sich der Turm über Paris. Entfernten wir uns von ihm, überragte er Paris, starr und senkrecht; näherten wir uns ihm, beugte er sich und hing über uns (...). Wir haben alle Blickpunkte versucht, ihn aus allen Winkeln und*

*von allen Seiten angesehen (...). So viele Gesichtspunkte, den Eiffelturm zu behandeln.*⁴⁷⁴

Die dem Metallgerüst des Turms immanente gegenseitige Durchdringung und Bedingung von massiver Materialität und absoluter Immaterialität, die den Eiffelturm kennzeichnet, hat Delaunay durch die Simulation von Licht wiedergegeben, so dass der Betrachter aus den Licht- und Schattenformen seiner Darstellungsweise ein Bild des Eiffelturm imaginativ rekonstruieren kann.

In analoger Weise ist Blumenfeld bei seiner Eiffelturmdarstellung mit dem Medium der Fotografie vorgegangen. Auf den Häuserfassaden, aus denen die Darstellung des Turms zusammengesetzt ist, liegen sehr helle von Blumenfeld manipulierte Lichtreflexe, die bei der Betrachtung der Fotografie aus einem geringen Abstand eine nicht vorhandene Durchlässigkeit suggerieren. So bilden die Häuserzeilen ein Muster, das Assoziationen zu der Metallkonstruktion des Eiffelturms hervorruft⁴⁷⁵. Eine fiktive Konstruktion, die aber auf realen Komponenten aufgebaut ist.

Der Eiffelturm bildete von Anfang an ein Sujet für die Kunst. Das vielleicht erste Gemälde stammt von Seurat, der den Turm 1889, noch vor der Fertigstellung der Spitze, in divisionistischer Technik malte, **Abb.84b**. Schapiro verdeutlichte die Analogien zwischen dem Bau und dem Gemälde Seurats: *„Der Aufbau dieses riesigen Bauwerks aus kleinen sichtbaren Teilen, die zusammen, obwohl jedes für seinen Platz entworfen, als Gitterwerk vielfältiger Elemente ein luftiges Ganzes von bestechender Einfachheit und Eleganz bilden, war nicht unähnlich seiner eigenen Methode, unzählige feine Einheiten zu einer größeren, klaren Form, die ihrerseits eine schon in den einzelnen Elementen ins Auge fallende immaterielle Leichtigkeit beibehält.*⁴⁷⁶

Blumenfeld hat für die Konzeptionen seiner Fotografien verschiedenartige Ausschnitte des Gerüsts benutzt, die den Mannequins einen Halt im sonst freischwebenden Raum zusichern. Die Mannequins werden durch die Posen und graphische Übereinstimmungen in der Musterung der Kleidung in die Architektur eingegliedert, bewahren aber dennoch ihre körperliche Autonomie. In dieser Hinsicht sind die Fotografien von Imre von Santho interessant, die das deutsche Journal *Die Dame*

⁴⁷⁴ Cendrars, Blaise: *Aujourd'hui* (1931). In: Cendrars: *Œuvres* 4, Paris 1962, S.195ff. Zit. n.: Asendorf, Christoph: *Der Eiffelturm*. In: *Katalog: absolut modern sein*, a.a.O., S. 114

⁴⁷⁵ Die Bauhaus-Fotografie wird hier auch für Blumenfeld inspirierend gewesen sein, z. B. Das Selbstportrait von Hajo Rose mit einer Montage des Bauhaus Gebäudes von 1930. In: *Katalog: Bauhausfotografie*, a.a.O., Abb.52, S. 39

⁴⁷⁶ Schapiro: *New Light on Seurat*. *Art News*, 57, April 1958, S. 5, S. 52. Zit. n. Zimmermann, a.a.O., S. 396

(17/1936) publiziert hatte, **Abb.85a+85b**. Im Gegensatz zu den Fotografien Blumenfelds, ist hier die Verbindung von Frau und Metallkonstruktion bedeutend sachlicher und puristischer dargestellt und zielt auf einen hohen Grad an Übereinstimmungen zwischen den architektonischen Verstrebnungen und dem Körper der Frau.

Ein deutlicher Hell/Dunkelkontrast betont die Versachlichung dieser Fotografie, die aber auch gleichzeitig durch die Heiterkeit des Mannequins eine spielerische und ironische Aussage erhält.

Gegenüber den Fotografien von Imre von Santho, die auf ein Zusammenspiel der Formen und von Licht und Schattenwirkungen angelegt sind, wirken die Fotografien Blumenfelds bedeutend komplexer, besitzen mehr Zwischentöne und bleiben auf das Umfeld bezogen. Die Assoziation zum Eiffelturm bleibt trotz der Ausschnitthaftigkeit immer durch die perspektivische Darstellung gesichert, die entweder den Blick von der Höhe auf die unten liegende Stadt freigibt, vgl. **Abb.88, 89, 91, 95**, oder durch eine extreme Untersicht auf die die Treppen emporsteigenden Mannequins, welches den Eindruck von Höhe suggeriert, vgl. **Abb.85a+ 85b**.

Parallel zu diesen - die Höhe und Größe des Turms hervorhebenden - Fotografien, stellt Blumenfeld aber auch eine Ganzansicht des Eiffelturms dar, die ihn sehr klein im Hintergrund abbildet. Selbst das Mannequin auf der Brüstung im Vordergrund und die auf einem Sockel stehende kelchförmige Vase, an der sich die Frau leicht abstützt, wirken dem Turm gegenüber größer und massiver. In dieser Fotografie bezieht sich Blumenfeld mit Sicherheit auf die Ansichten Egon Fridells, der über den Eiffelturm schrieb:

„Für dieses berühmteste Bauwerk des Zeitalters ist es bezeichnend, dass es bei aller Riesenhaftigkeit seiner Dimensionen doch nippeshaft wirkt, was eben daher kommt, dass die subalterne Kunstempfindung der Epoche überhaupt nur im Genregeist und in Filigrantechnik zu denken vermochte; daher ließ es sich auch verkleinern und tatsächlich als Nippesgegenstand verwenden (...)“⁴⁷⁷

Zwischen der Frau und der großen kelchförmigen Vase wirkt der Eiffelturm wirklich fast wie ein Spielzeug. Möglicherweise hatte Blumenfeld auch eine ironische Anspielung an eine phallisch-männliche Konnotation des Turmes im Sinn. Die Dreierkonstellation, aufrechtstehende Frau, kleiner Turm und große Vase, lässt in dieser

⁴⁷⁷ Fridell, Egon, a.a.O., Bd.3, S. 370

Hinsicht vielfältige Assoziationen zu.⁴⁷⁸ Sie könnte in dieser Hinsicht auch auf die Angst des Mannes vor einer neuen starken Frau verweisen, so wie Blumenfeld sie in der nebenstehenden Fotografie, **Abb.95**, präsentiert: Die Frau, die über den Dächern von Paris das Steuer hält und die Menschheit in eine neue Zukunft steuert.

Generell dominiert in dem *Eiffelturm-Portfolio* der Ausdruck einer Aufwärtsbewegung, von Dynamik, Spaß und Tempo. Die Mannequins scheinen den Eiffelturm - der von Beginn an als Symbol divergierender Richtungen in Anspruch genommen wurde - zu okkupieren. Während Camille Pissaro in einer propagandistischen Zeichnung den Eiffelturm als Symbol für Anarchie einsetzte, **Abb.84c**, sah Huysman ihn als Symbol der bürgerlichen Gesellschaft⁴⁷⁹ und Guy de Maupassant als Symbol der Egalisierung, der Demokratie und der Massen⁴⁸⁰. Robert Delaunay dagegen betrachtete den Eiffelturm als Symbol der Moderne, als eine Verkörperung der „*Sehnsüchte und Träume nach einem technisch machbaren Utopia*“, wie Hajo Düchting feststellte.⁴⁸¹ Darüber hinaus hat Delaunay in seinen Stadtbildern von Paris und vom Eiffelturm das Bild der Frau - im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Künstlern - im positiven Sinn mit dem Bild der Großstadt verknüpft dargestellt, wie z. B. in seinem Gemälde *La Ville de Paris, la femme et la tour* von 1925 **Abb.84d**.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Eiffelturm durch seine neue Architektur der miteinander verschränkten Linien - im Gegensatz zur der die konventionelle Architektur bestimmenden geschlossenen Fläche - die Projektionsfolie miteinander kontrastierender, aber simultan nebeneinander bestehender Anschauungen und Phantasien der Künstler und Literaten der Moderne verkörperte. Die Simultanität, die sich in dem Bild des Eiffelturms durch die dem Gerüst immanente, kontrastierende Wirkung von Materialität und Immaterialität manifestierte, potenziert sich durch die Reflexionen des Lichts auf dem Metall, wodurch die Materialität und Linearität weiter aufgebrochen wird. So begannen die Forschungen von Delaunay mit seinen eigenen Worten „*mit der Beobachtung der Wirkung des Lichts auf Gegenstände, die zu der*

⁴⁷⁸ Eindeutig erotisch konnotiert ist der Eiffelturm bei Man Ray, der ihn zwischen den Beinen eines weiblichen Modells fotografierte.

⁴⁷⁹ Vgl. Zimmermann, a.a.O., S.396

⁴⁸⁰ Vgl.: Asendorf, Christoph: Der Eiffelturm, a.a.O., S.112

⁴⁸¹ Düchting, Hajo: Robert Delaunay, Künstlerbiografien, in: Katalog.: Die Epoche der Modernen Kunst im 20.Jahrhundert, Stuttgart/Berlin 1997, S.589

Entdeckung führte, dass die Linie, den alten Gesetzen der Malerei gemäß, nicht mehr existierte, sondern von leuchtenden Strahlen deformiert, gebrochen war.“⁴⁸²

In dieser Hinsicht ist eine frühere Fotografie Blumenfelds aus dem *Portfolio* der *Vogue* im Februar 1939⁴⁸³ sehr interessant, **Abb.97a**. Hier wird die Silhouette eines weiblichen Aktes - einer Schaufensterpuppe von *Siegel* - von einem transparenten, gestreiften Stoff umhüllt, der durch vielfältige Überschneidungen ein Formgefüge bildet, das in den Außenkonturen auf die Form des Eiffelturms verweist, während die innere Struktur durch die divergierenden Stoffüberlagerungen ein Labyrinth aus unterschiedlich geometrisierten Formen bildet. Ein Vergleich mit dem *Eiffelturm* Gemälde Delaunays von 1911, **Abb.84a**, zeigt deutlich den Bezug Blumenfelds zu dessen Werk und Beobachtungen. So werden die Linien im Stoff, die gerade und einfarbig in diesen hineingewebt sind, durch die Komposition und den Lichteinfall vielfältig gebrochen, ergeben verschieden gekurvte, waagerechte oder ansteigende Linienverläufe und bilden durch die Überschneidung neue lineare Konstruktionen. Sie wirken hart oder verschwommen und nehmen differenzierte Helligkeitsgrade an. Die weißen Linien auf dem dunklen Körper der Schaufensterpuppe zeigen deutlich, dass Blumenfeld an dieser Fotografie sehr artifizielle Manipulationen vorgenommen hatte.

Weitere Entsprechungen zu Delaunay zeigen sich hier in Bezug auf dessen Gemälde *La Ville de Paris, la femme et la tour* von 1925, **Abb.84d**, in der leicht diffusen Darstellung des weiblichen Aktes, der bei Blumenfeld verschattet ist und durch Licht Plastizität gewinnt, während er von Delaunay aus Licht gebildet und durch Schattierungen geformt wurde.

Die Brechung der Linien, die die Komposition bei Blumenfeld bestimmt, nimmt in dieser Fotografie vom Februar schon seine Umsetzung der Linearkonstruktion des Eiffelturms in dem Mai-*Portfolio* vorweg und zeigt, dass er sich lange und intensiv mit dieser Thematik befasst hatte.

Die Eiffelturmbilder Delaunays haben offensichtlich Blumenfeld für die Konzeption des *Portfolios* angeregt. Auf eine weitere Auseinandersetzung mit dem Werk Delaunays weisen auch die zahlreichen Fotografien Blumenfelds hin, die dieser von Innenräumen

⁴⁸² Delaunay, Robert: *La Ville*, 1909, *Saint-Séverin*, 1909-10, *La Tour*, 1910-11. In: Cohen, Arthur A.: *The Delaunays, Apollinaire and Cendrars: Critics 1971-72*. New York, 1972, S.63. Hier zit. n. Katalog: Drutt, Matthew: *Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays Frühe Serien*. In: *Pariser Visionen. Robert Delaunays Serien*, Deutsche Guggenheim Berlin, New York 1997, S.45, Anm.23

⁴⁸³ *Vogue*, Paris, Februar 1939. Der Schwerpunkt dieses Portfolios lag auf der Präsentation von Stoffen. Bis dahin wurden Stoffe in den *Portfolios* in rein sachbezogenen Fotografien abgebildet.

gotischer Kathedralen aufgenommen hatte und die deren langgestreckte Perspektiven thematisierten. In dem Werk Delaunays war 1909 die Kathedrale von Saint-Severin das Sujet seiner ersten Serie von Gemälden, in der er sich in ein Thema vertiefte. Zeitgleich begann er die Arbeit an den Eiffelturmbildern. In den Gemälden der Serie *Saint-Severin* bilden die nach oben führenden Verstrebnungen des Innenraums das eigentliche Motiv, das in der gesamten Serie kaum Veränderungen erfährt, vgl. **Abb.84e**. Diese Innenraumperspektiven, die Delaunay malerisch umgesetzt hatte, werden von Blumenfeld in einer noch übersteigerten Form, mit steiler ansteigenden, in die Höhe führenden Vertikalen, auf einer stark untersichtigen Perspektive fotografisch wiedergegeben. Auf einer Modefotografie, publiziert im *Vogue-Portfolio* vom März 1939 - zwei Monate vor den Eiffelturm-Fotografie -, hatte er eine Vergrößerung dieser Kathedralen-Fotografien als Hintergrund eingesetzt, vor dem ein Mannequin in einem, mit der steilen vertikalen Architektur fast verschmelzenden, gestreiften Abendkleid von Chanel posiert, **Abb.84f**.⁴⁸⁴

Der Dynamik, die von der emporstrebenden vertikalen Linearstruktur produziert wird, steht das Mannequin aber auch mit einer leichten Unsicherheit gegenüber. Ein Eindruck, der durch ihre Haltung, mit den etwas nach vorne gezogenen Schultern und durch die deplaziert wirkende schwarze Schleife, die sie im Haar trägt, hervorgerufen wird.⁴⁸⁵ Die Frau gliedert sich somit nicht völlig in die Gesamtstruktur des Bildes ein und wird nicht den Frauendarstellungen der Modefotografie dieser Epoche gemäß in eine überirdische Statue verwandelt, sondern steht einer Überhöhung eher verhalten, unwillig und defensiv gegenüber.

Die Einbindung des Stoffmusters oder des Faltenwurfs in die graphische Gesamtkonzeption der Fotografie zeigt sich auch in dem *Eiffelturm-Portfolio* vom Mai. Eindeutig ersichtlich in der Fotografie des Mannequins vor dem Eiffelturm, **Abb.94**, in der Verbindung, die Blumenfeld zwischen dem Mantel von *Hermés* und der Gesamtkomposition konzipiert hat. So ist die Musterung des Kleides in helle und dunklere kleinteilige und linear durchzogene Quadrate eingeteilt und korrespondiert mit der Wirkung des Eiffelturmgerüsts. Horizontale Einteilungen markieren sowohl die vertikale Ausrichtung des Mannequins, verdeutlicht durch den Hut, den Kopf, den Gürtel und den Rocksäum, als auch den Eiffelturm und die auf einem Sockel stehende

⁴⁸⁴ Bei den Abbildungen nach Abb.83

⁴⁸⁵ Die Unsicherheit dieser Pose weist Parallelen zu der Fotografie des Kleides von *Lelong* aus dem *Vogue-Portfolio* vom Oktober 1938 auf. Vgl. Kap. 4.3.2., Abb.74

Vase. Selbst die arkadenartigen Mauerpfeiler im Vordergrund bilden senkrechte Körper mit horizontalen Einteilungen.

Diese perfekte Zuordnung von Kleidung und Architektur ist für den größten Teil der Fotografien dieses Portfolios kennzeichnend. Am prägnantesten zeigt sich diese Zuordnung auf der Fotografie von Lisa Fonsagrives, die ein Kleid mit quadratischem Motiv von *Lelong* trägt, **Abb.96**, und in der im *Portfolio* neben ihr platzierten Fotografie eines Mannequins in einem schwarzen langen Kleid von *Balenciaga*, auf dem vertikal durchgängig zwei weiße Spiralen appliziert sind, **Abb.97**.

5.2.2 Die Spiralform

Blumenfeld verwendete die Spirale häufig als Kompositionsschema, wie schon in seiner Collage *La Baionette* von 1921/25, **Abb.14**, oder er ließ die Mannequins so posieren, dass ihre Körper gemeinsam mit der Drapierung oder dem Fall der Bekleidung auf der Fotografie eine spiralförmige Bewegung darstellten, vgl. z. B. **Abb.68, 79, 82**. In dem das Portrait von *Mrs Cushing Mortimer*, **Abb.63**, erreichte Blumenfeld durch die artifizielle Armhaltung einen spiralförmigen Eindruck der die gesamte Figur umfasst. Ein kurzer Einblick in die Besonderheit dieser Form soll die Bedeutung dieses Zeichens in den Fotografien von Blumenfeld näher beleuchten.

Die Spirale ist eine von einem festen Punkt ausgehende, ins Unendliche verlaufende gleichmäßig gekurvte Linie. Sie verkörpert ein der Natur entnommenes⁴⁸⁶ archaisches Zeichen mit einem spezifischen Symbolgehalt. Dieser ist durch eine Bipolarität in der Lesart ihrer jeweiligen Richtung, die expansiv oder kontrahierend ausgelegt werden kann, gekennzeichnet. So deutet die expandierende rechtskurvige Bewegung auf Evolution und Innovation hin, während die linkskurvige kontrahierende Bewegung auf den Ursprung, aber auch auf das Ende und somit auf den Tod verweist. Paul Klee hat in seiner bildnerischen Formlehre die Spirale durch eine Lebensspirale, die vom Zentrum ausgehend raumgreifend verläuft und durch eine Todesspirale, die über die Bewegung schließlich zum Stillstand kommt, unterschieden.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Spiralige Formen findet sich in der Natur z. B. in Schneckenhäusern, Tierhörnern oder Wasserstrudeln

⁴⁸⁷ Vgl. Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1921/1922. Hrsg.: Glaesemer, Jürgen, Basel/Stuttgart 1979, S. 119

In der Bauhauskunst ist die Spirale ein häufig verwandtes Motiv und Moholy-Nagy hat die Spirale häufig in seinen Fotogrammen verwendet. Sie findet sich aber auch in den Fotografien und Fotogrammen Man Rays und lässt sich generell als ein häufig eingesetztes Zeichen in der Kunst der Moderne und der Postmoderne bezeichnen, von den spiralförmig gemalten Wolkenformationen van Goghs (um 1890) bis zu der roten Neonspirale von Bruce Nauman (1967).

Wie der Vergleich mit dem Gemälde *Einschiffung nach Kythera* von Jean Antoine Watteaus⁴⁸⁸ gezeigt hat, wurde Blumenfeld auch von den Gemälden des Barock und Rokoko zu spiralförmigen Kompositionen angeregt. Am auffälligsten hat Peter Paul Rubens sowohl seine Protagonisten als auch die Beziehungsschemata zwischen den dargestellten Sujets in Formationen konzipiert, die Assoziationen an eine Spirale hervorrufen. Andeutungsweise zeigt sich auch in seinem Portrait von Susanna Fourment, **Abb.74a**, eine spiralförmige Ausrichtung, verbildlicht durch den linearen Bewegungsablauf, der - von links unten nach rechts oben gelesen - von dem linken Unterarm in den rechten Oberarm verläuft und eine weiterführende Korrespondenz in der leichten Diagonale des Hutes, betont durch die lange Feder, findet: Eine rechtskurvige Lebensspirale, die im Einklang mit der Erwartungshaltung der jungen Braut steht⁴⁸⁹.

Blumenfeld setzt auf der *Eiffelturm*-Fotografie, **Abb.97**, die spiralförmige Applikation auf dem Kleid von *Balenciaga* in Beziehung zu der spiralförmig verlaufenden Wendeltreppe des Turms⁴⁹⁰. Die Spirale der Treppe wird von links unten in das Bild geführt und lässt sich somit aufwärtsführend lesen. Sie verkörpert stellvertretend für den gesamten Turm, eine auf Entwicklung und Innovationen gerichtete Bewegung. Die körperliche Ausrichtung des Mannequins bildet eine nach links gerichtete Diagonale als Grundfläche des Bildes und verkörpert somit nach Kandinsky das Streben nach Lösung von Konventionen und nach Freiheit. Gleichzeitig aber wird die aufwärts strebende Bewegung durch die Haltung des Mannequins gestoppt. Es bleibt auf den Stufen stehen, blickt ins Leere und breitet die Arme weit aus, so dass diese eine nach rechts führende - auf Stillstand und Ruhe zielende - Diagonale bilden. Mit der rechten Hand, die perspektivisch gesehen, den am weitesten im Vordergrund liegenden Punkt markiert,

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. 4.3.1

⁴⁸⁹ Vgl. Kap. 4.3.3

⁴⁹⁰ Ein häufiges Motiv in der Fotografie der 20er und 30er Jahre sind spiralförmig verlaufende Treppenhäuser, die von oben fotografiert wurden. Es gibt auch eine unveröffentlichte Fotografie von Blumenfeld, die dieses Motiv in einem harten Schwarz/Weiß-Kontrast sehr graphisch darstellte.

hält sich das Mannequins an einem senkrecht nach oben steigenden Rohr fest. Die Geste der Hand wirkt sehr rätselhaft und unnatürlich. Es entsteht der Eindruck, die Frau halte sich an dem Rohr fest, um nicht frei emporzuschweben. Dieser Eindruck des Emporschwebens, zeigte sich schon in der Fotografie des in einen transparenten Stoff gehüllten Aktes, **Abb.97a**. Auch in dieser Fotografie entstehen durch die linearen Verläufe des Stoffmusters an mehreren Stellen spiralförmige Gebilde, die die extrem dünne Puppe auf eine fast beklemmende Weise umschlingen. Besonders auffällig sind die Spiralförmigkeiten in der Kopf- und Schultergegend sowie am linken Arm und an den Händen. Es stellen sich Assoziationen zu dem Film *Metropolis* von Fritz Lang (1926) ein, dem Wunsch nach einer Metamorphose einer Automate zu einer Frau. Auch das Mannequin in dem Kleid von *Balenciaga* besitzt keine unmittelbare Lebendigkeit. Gegenüber den übrigen Mannequins in diesem Portfolio wirkt es unbewegt und puppenartig. Somit bildet es einen Gegenpol zu der Fotografie von Lisa Fonssagrives, die im *Portfolio* links neben dieser Fotografie publiziert wurde.

5.2.3 Erwin Blumenfeld: *Lisa auf dem Eiffelturm*

Die Fotografie von *Lisa auf dem Eiffelturm*, **Abb.96a**, ist mittlerweile zu einer Ikone der Modefotografie geworden. Diese Fotografie ist eine Variante der 1939 in dem *Portfolio* der *Vogue* publizierten Aufnahme, **Abb.96**. Das Mannequin, Lisa Fonssagrives stand zu diesem Zeitpunkt am Anfang ihrer Karriere und gilt als eines der ersten Mannequins, die mit diesem neuen Beruf berühmt wurden. Nach Horst P. Horst besuchte sie regelmäßig den Louvre, um die Statuen und Portraits zu studieren: „*I would imagine what kind of woman would wear the gown, she said, and assume different characters. I would look at the cut of the dress and try different poses to see how it fell best, how the light would enhance it (...)*“⁴⁹¹ Diese Einstellung, die sie durch ihre Modefotografien vermittelte, hatte einen hohen Vorbildcharakter und beeinflusste das Bild der neuen Frau sowohl in Frankreich, als auch in Amerika. Dort wurde sie, nach ihrer Emigration, in den 40er und 50er Jahren zu einem der

⁴⁹¹ Zit. in: Gross, Michael: *Model. The ugly business of beautiful women*, New York 1995, S. 52

bekanntesten Mannequins weltweit. Irving Penn, den sie heiratete, schuf mit ihr 1950 Modefotografien, die zu Klassikern wurden. Seine Fotografie in der *Vogue* im April 1950, **Abb.154**, zeigt sie als perfekte Verkörperung des weiblichen 50er Jahre Ideals: Artifizuell und sophisticated, perfekt geschminkt und gekleidet, angespannt, selbstbeherrscht und sehr distanziert.

Hier am Ende der 30er Jahre präsentiert Blumenfeld Lisa Fonssagrives in einer ganz anderen Sicht. Seine in der *Vogue* publizierten Fotografien zeigen sie in sehr kühnen Posen, am Rande des Abgrundes, **Abb.88+89**. Die Fotografie *Lisa auf dem Eiffelturm*, **Abb.96**, und die erst später publizierte und berühmt gewordene Variation, **Abb.96a**, bilden den Höhepunkt dieser Serie und zeigen sie am äußersten Rand der Plattform des Eiffelturms in schwindelerregender Höhe auf nur einer sichtbaren Fußspitze stehend. Der linke weitausgestreckte Arm hält den Rocksaum des langen und sehr weiten quadratisch gestreiften Kleides von *Lelong* dynamisch in die Höhe, wodurch sich der Rock flügelartig über die gesamte linke Bildhälfte ausbreitet. Mit dem rechten waagrecht ausgestreckten Arm sichert sich das Mannequin einen Halt an dem Metallgerüst des Turms, in dessen Träger sich die Form des Armes optisch so einfügt, dass dieser einzige Halt fast unsichtbar wird.

Auch die Linienkonstruktionen auf dem Kleid korrespondieren optisch mit der metallenen Konstruktion des Turmabschnitts und beziehen sich gleichzeitig auf die Anordnung der Häuser und Straßen in der Tiefe. William Ewing hat bemerkt, dass es scheine, „*als sei das schöne Geschöpf als Metamorphose aus der starren Eisenstruktur hervorgegangen.*“⁴⁹² Der Eindruck wird durch das lineare und flächige Konstruktionsgefüge verstärkt, das alle Formen und Inhalte des Bildes miteinander verknüpft. Bewegung und Starre, oben und unten, Linien und Flächen, lebendiger Körper und tote Materie und schließlich Leben und Tod, herausgestellt durch die Höhe, den waagemutigen Balanceakt und die Absturzgefahr, bestehen simultan nebeneinander in unendlichen Beziehungsgeflechten.

Bei einem Vergleich der beiden Variationen dieser Fotografie stellt sich die Frage, warum nicht die zweite, berühmtere Variation, **Abb.96a**, damals in der *Vogue* publiziert wurde. Auf dieser Fotografie schaut das Mannequin in die Tiefe hinab, während es auf der publizierten Fotografie frontal in die Kamera hineinstrahlt, mit einem, für die Modefotografie dieser Zeit und unter diesen Umständen, ungewöhnlich gelösten

⁴⁹² Vgl. Ewing, William: A fetish for beauty, a.a.O., S. 90

Gesichtsausdruck. Ihr gegenüber wirkt die nicht publizierte Variation bedeutend dramatischer und graphisch interessanter, hervorgerufen durch die Bewegung des weiten Rockes, der sich hier leicht spiralförmig um den Körper wickelt, um sich schließlich - aufgeladen mit einer großen Dynamik und Energie - wie ein riesiger Flügel auszubreiten, während die Form des Rockes auf der publizierten Fotografie dagegen bedeutend kraftloser und schlichter wirkt.

Beide Rockformationen erinnern an die Ausdruckstänze von Loie Fuller⁴⁹³, in denen sich ihr Körper im Stoff so auflöste, dass das bewegte Kostüm zum eigentlichen Ausdrucksträger wurde.⁴⁹⁴ Viele Künstler, unter ihnen Toulouse-Lautrec (1893), wurden durch ihre tänzerischen Darbietungen zu neuen Ausdrucksformen ihrer eigenen künstlerischen Arbeiten angeregt, vgl. **Abb.96b**. In ihrer Autobiografie erklärte Loie Fuller ihre Intention, durch den Tanz Formen der Bewegung, der menschlichen Empfindungen und Stimmungen ohne Beachtung konventioneller Grenzen zum Ausdruck zu bringen⁴⁹⁵.

Der Vergleich der beiden Varianten der *Eiffelturm*-Fotografie zeigt, dass das Mannequin auf der publizierten Fotografie sehr lebendig und personifiziert wirkt und somit einen höheren Identifikationsgrad ermöglicht, als die Variante des Mannequins mit dem vom Betrachter abgewandten Gesicht. Hier ist das Frauenbild wesentlich abstrahierter und nimmt eine symbolische Gestalt an.

Die Nebeneinanderstellung der Fotografien *Lisa auf dem Eiffelturm* mit dem Mannequin in dem Kleid mit applizierter Spirale von *Balenciaga*, in dem *Portfolio* der *Vogue*, stellt durch die frontale Gesichtsausrichtung beider Mannequins einen zunächst formalen Bezug zwischen den beiden Fotografien her. Eine Methode, die Blumenfeld schon in seinem ersten *Portfolio* angewandt hatte, um eine inhaltliche Kontrastierung zum Ausdruck zu bringen.

Hier wird eine frei, gelöst und lebendig wirkende Frau - auf der Fotografie von Lisa Fonssagives - als ein neuer Frauentypus, einem unbewegten puppenartigen Mannequin mit entrücktem Blick gegenübergestellt, das die bisherigen statuenhaft überhöhten oder

⁴⁹³ Loie Fuller entwickelte seit 1892 in Paris eine neue Form des Tanzes und der Bühneninszenierung, indem sie gekleidet in speziellen Kostümen aus langen Stoffbahnen durch drehende Bewegungen ständig wechselnde Erscheinungen zum Ausdruck brachte. Somit thematisierte sie den Körper im Raum und die Bewegung als Metamorphose. Vgl. Flagmeier, Renate Loie Fuller – Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. In: Katalog: Absolut modern sein, a.a.O., S. 179ff.

⁴⁹⁴ Vgl.: Flagmeier, Renate, a.a.O., S. 180

⁴⁹⁵ Fuller, Loie: *Fifteen years of a dancer's life*. (Boston 1913), Neuauflage New York 1976, S.62ff. Vgl.: Flagmeier, a.a.O., S.179 und Anm. 5, S. 189

surrealistisch unheimlichen und starren Frauendarstellungen dieser Epoche versinnbildlicht, so wie sie auf den Modefotografien von André Durst, Horst P. Horst und Cecil Beaton dargestellt wurden: Frauendarstellungen, denen eine Abwehrhaltung in Bezug auf freiheitliche und aufwärtsgerichtete Bestrebungen immanent ist.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Fotografien der Mannequins, die auf der Plattform des Eiffelturms schwindelerregende Balanceakte vollführten und im Besonderen die Variante der berühmtesten Modefotografie Blumenfelds, die inzwischen zu einer Ikone der Modefotografie wurde, *Lisa auf dem Eiffelturm*, eine neue Dimension in die Modefotografie gebracht haben.

5.2.4 Peter Lindbergh: *Mathilde on the Eiffel Tower*, 1989

Peter Lindbergh, dessen puristische Schwarzweiß-Fotografie generell Referenzen an die Fotografie und den Film der 20er und 30er Jahre beinhalten⁴⁹⁶, hat 1989 die Fotografie Blumenfelds mit seiner Fotografie *Mathilde on Eiffel Tower – Hommage à Erwin Blumenfeld and Marc Riboud*, **Abb.96c**, neu interpretiert. Diese Fotografie verbindet Aspekte der Fotografie Blumenfelds (von 1939), **Abb.96a**, mit der Fotografie von Marc Riboud (von 1953), **Abb.96d**, die einen Arbeiter chaplinesk auf dem Gerüst des Eiffelturm balancierend zeigt, im Begriff, dem Turm einen neuen Anstrich zu verleihen.⁴⁹⁷

Peter Lindbergh formt hier, in Bezugnahme auf diese beiden Fotografien, seine eigene Sicht auf das Bild der Frau am Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. In einem Essay schrieb er 1996: „*Creativity is the basis of self-expression. (...) To formulate these expressions, we have to draw from our `reservoir` of experiences, dreams, desires, and experimentation and mix together what was, what is, and what could be . . .*“⁴⁹⁸

Von der Fotografie Ribouds hat Lindbergh im Wesentlichen den formalen Aufbau übernommen. Die Bildkomposition wird durch den Ausschnitt aus dem Gerüst des Eiffelturms geprägt. Zwei Träger des Turms bilden am rechten Bildrand aufeinander

⁴⁹⁶ Vgl. Gundlach, F. C.: Mode-Körper-Mode. In: Katalog: Mode-Körper-Mode. Photographien eines Jahrhunderts. Hamburg 2000, S. 14

⁴⁹⁷ Mit der Veröffentlichung dieser Fotografie in *Life* 1953 wurde Riboud als Fotograf bekannt und Mitglied in der Agentur *Magnum*.

⁴⁹⁸ Lindbergh, Peter/Lily: Essay. New York Juni 1996. Entnommen dem Internet. www.peterlindbergh.com

treffende Diagonalen, zwischen denen bei Riboud der Mann, bei Lindbergh die Frau balanciert. Während Riboud die Komposition dreiecksförmig so schließt, dass ein Grundpfeiler des Turms eine vertikale Begrenzung entlang der linken Bildseite stellt und den Mann in eine Umgrenzung einfasst, existiert bei Lindbergh keine Begrenzung und das Mannequin hat einen freien Blick über die zu ihren Füßen liegende Stadt. Auf der Fotografie von Riboux dagegen liegt die Stadt sehr vernebelt, wie durch einen Filter gesehen im Hintergrund. Während die Stadt im Zusammenhang mit der Frau, auf der Fotografie Blumenfelds und Lindberghs einen wesentlichen Bezugspunkt bildet, spielt sie auf der Fotografie von Riboux nur eine untergeordnete Rolle. Hier liegt der Akzent auf dem Stahlgerüst des Turms und auf der beruflichen Tätigkeit des Mannes, der dieser mit einer spielerischen Leichtigkeit nachkommt. Die weiblichen Mannequins dagegen demonstrieren ein für die Modefotografie generell bezeichnendes Kriterium, der Unterlassung jedes Anhaltspunktes auf eine berufliche oder andere gebundene Tätigkeit. Das Fehlen einer expliziten Funktion verschafft den Frauendarstellungen auf den Modefotografien einen Anschein von Freiheit.

Unter diesem Aspekt der Freiheit, nimmt Lindbergh Bezug auf die Fotografie Blumenfelds, konzipiert aber eine andere Aussage und Qualität. Eine auffällige Differenz zwischen den Fotografien von Lindbergh, Riboud und Blumenfeld zeigt sich in dem Umgang mit Licht. Während bei Riboud und Blumenfeld die Reflexion des Lichts auf den Bildelementen eine wesentliche Rolle spielt, vermeidet Lindbergh das Zusammentreffen von Licht und Schattenwirkungen auf den Metallverstreben des Turms. Hier präsentiert sich das Gerüst dunkel, matt, bedrohlich und die Stadtansicht schließt sich diesem düsteren Ausdruck an. Selbst das Mannequin ist überwiegend überschattet. Analog zu der Fotografie Blumenfelds verbindet Lindbergh Frau, Turm und Stadt zu einer Symbiose, aber eine Symbiose, die nicht das strahlende Licht zusammenfügt, sondern das diffuse und unterdrückte Licht der Sonne, die sich hinter einer dicken Wolkenwand befindet.

Das Mannequin wirkt sehr androgyn, mit kurzen Haaren und entblößtem Oberkörper. Es ist allein mit einer Lederhose und Stiefeln kleidet, wodurch ihr ein Ausdruck von Stärke verliehen wird, der noch durch den breiten Gürtel und die an ihm befestigten Ketten potenziert wird. Während 1939 der Körper des Mannequins als Ausdruckskörper durch die Kleidung substituiert wird, verschmelzen fünfzig Jahre später Körper und Kleidung des Mannequins zu einer Einheit, so wie es das neue Ideal der Mode am Ende

der 80er und zu Beginn der 90er Jahre vorschreibt.⁴⁹⁹ Von nun an gilt es den weiblichen Körper zu perfektionieren. Er wird zur Voraussetzung einer modischen Inszenierung; ihr wichtigstes Element.

Der unbedeckte Oberkörper und das Gesicht der Frau vermitteln einen sehr puristischen und ungekünstelten Eindruck. Wie Lindbergh 1996 in einem Interview erklärte, bildet ein wesentliches Kriterium für seine Arbeit als Modefotograf die Erzeugung eines möglichst unverfälschten Ausdrucks, der auf eine Herausstellung der Persönlichkeit der Frauen angelegt ist: „*Le fil rouge de mon travail c'est peut-être le moins de maquillage possible, j'essaye de ne pas m'enfermer.*“⁵⁰⁰

Dieser Vorsatz Lindberghs, sich nicht einschließen zu lassen, verbindet ihn mit Blumenfeld. So verkörpert auch das Mannequin auf der Fotografie Lindberghs ein Frauenbild, dem eine Reflexion auf die persönliche Freiheit immanent ist. Es ist auffällig, dass allein der nackte Oberkörper des Mannequins etwas Licht reflektiert, den einzigen Hoffnungsschimmer, den diese Fotografie gewährt.

Die Aufbruchstimmung, die 1939 von den Fotografien Blumenfelds ausgeht, ist 1989 - zu einem Zeitpunkt, an dem die Emanzipation der Frau schon weit fortgeschritten war - von einem beginnenden weiblichen Lebensgefühl ersetzt worden, in dem der der Freiheit immanente Antagonismus allmählich ins Bewusstsein rückt. Einen Antagonismus, den auch schon Blumenfeld in seinen Eiffelturm-Fotografien durch die Kontrastierung von Dynamik und Bewegung mit der Nähe des Abgrundes implizierte.

⁴⁹⁹ Vgl. Vinken, a.a.O., S. 68

⁵⁰⁰ Peter Lindbergh in einem Interview mit dem Magazin Mixte. Mixte No 3, Herbst 1997. Entnommen dem Internet. www.perso.club-internet.fr/youngbin/peterlindbergh.html

Teil 6

Das Frauenbild in Amerika 1941-43. Blumenfeld bei *Harper's Bazaar*

6. *Harper's Bazaar*

Harper's Bazaar gilt als das älteste Modejournal Amerikas. Als es 1867 gegründet wurde, war es zunächst eine einfache illustrierte Gazette, die sich sukzessiv zu einem der einflussreichsten und modernsten Modejournale weltweit entwickelte.⁵⁰¹ So konstatierte Madge Garland: „*Harper's and Vogue are the only two international fashion papers who keep large resident staffs in London, Paris and New York.*“⁵⁰² Im Gegensatz zur *Vogue* gab es aber keine spezielle französische und englische Ausgabe von *Harper's Bazaar*. Auf dem Gebiet der Anwendung neuer Technologien und der Akzeptanz und Anerkennung europäischer kultureller Einflüsse dagegen war *Harper's Bazaar* richtungsweisend.⁵⁰³ In den 30er Jahren wurde die europäische Kunst der Moderne durch zahlreiche Ausstellungen im 1929 gegründeten *Museum of Modern Art* einer breiten Öffentlichkeit zugänglich⁵⁰⁴ und übte auf die amerikanischen Künstler und Kulturschaffenden einen richtungsweisenden Einfluss aus. In dieser Zeit begann der Verleger von *Harper's Bazaar*, Randolph Hearst, mit einer umfassenden Modernisierung seines Journals und stellte 1932 Carmel Snow, die bis dahin als Redakteurin bei *Vogue* gearbeitet hatte, zunächst als Moderedakteurin und kurz darauf als Chefredakteurin ein.

Carmel Snow begann das Erscheinungsbild von *Harper's Bazaar* umfassend zu modernisieren und intendierte mit dem Medium des Modejournals ein Forum für eine Synthese weiblicher Phantasien und künstlerischer Visionen einzurichten.⁵⁰⁵ 1934 stellte sie Alexey Brodovitch als Artdirector ein, der die graphische Gestaltung des Layouts gründlich erneuerte und *Harper's Bazaar* für innovative avantgardistische

⁵⁰¹ Vgl. Bauvet, Gabriel in: Alexey Brodovitch. Editions Assouline, Paris 1998, S. 1f.

⁵⁰² Garland, Madge: Fashion. Harmondsworth/Middlesex 1962, S.109

⁵⁰³ Vgl. Somerville Edwards, Jennifer: Louise Dahl-Wolfe, a.a.O., S. 27

⁵⁰⁴ 1932: *A Brief Survey of Modern Painting*, 1936: *Cubism and Abstract Art*, 1936: *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, 1938: *Bauhaus 1919-1928*, 1939 *Picasso: Forty Years of His Art*

⁵⁰⁵ Vgl. Snow, Carmel/Aswell, Mary Louise: *The World of Carmel Snow*, New York 1962, S. 100

Ideen öffnete. So schrieb Gabriel Bauvet: „*Brodovitch a d'ailleurs toujours ouvert le magazine à des esprits inventifs, à commencer dans les années trente par Man Ray ou Blumenfeld, et, dans des rubriques moins prestigieuses que la mode comme par exemple la beauté, Leslie Gill, Ernst Beadle, ou Herbert Matter.*“⁵⁰⁶ Auch wenn die Rubrik der Kosmetik und der Schönheit weniger prestigeträchtig war als die der Mode, wurden hier oft die interessantesten Fotografien, insbesondere auch von Blumenfeld, publiziert.

Brodovitch, selbst Künstler, beeinflusst von den Ideen des Bauhauses und des Konstruktivismus, erwartete von seinen Fotografen eine reflexive Anwendung von historischer und moderner Kunst in Bezug auf das gesellschaftliche Leben. Kunst sollte aber nicht einfach imitiert werden, sondern allein als Inspiration dienen.⁵⁰⁷ Er und Snow erarbeiteten ein Konzept für die Gestaltung von *Harper's Bazaar*, in dem sie eine Synthese aus Fotografie, Graphik und Text anstrebten, in einer, wie Jennifer Somerville Edwards schreibt, „*cinematic quality*“⁵⁰⁸.

6.1 Blumenfelds Einstieg 1939

1939 als Blumenfeld seinen ersten Vertrag mit *Harper's Bazaar* unterzeichnete, waren Georg Hoyningen-Huene, Louise Dahl-Wolfe und Georg Platt Lynes die Cheffotografen des Modejournals; daneben wurden Modedefotografien von Martin Munkasci, den Pionier auf dem Gebiet der Fixierung von Bewegung, seltener Fotografien von Man Ray publiziert, der sich in dieser Zeit langsam von der Modedefotografie zurückzog. Auch von Irving Penn, der zu diesem Zeitpunkt am Anfang seiner Karriere stand, wurden bereits im August 1939 einige Fotografien veröffentlicht.⁵⁰⁹

Bei einem Vergleich der Modedefotografien zwischen *Harper's Bazaar* und der französischen *Vogue* fällt auf, dass sich das amerikanische Frauenbild gegenüber dem französischen durch einen größeren Bezug zur `realen` Welt auszeichnet. Es gab weniger theatralische Hintergrundkulissen und auch weniger Antikisierung. Während

⁵⁰⁶ Bauvet, a.a.O., S. 2

⁵⁰⁷ Vgl. Brodovitch, Alexey: Brodovitch on Photography / Reynolds, Charles: Alexey Brodovitch, *Popular Photography* 49, Dezember 1961. In: Brodovitch, Alexey: Katalog: Alexey Brodovitch, Paris 1982, S.119ff.

⁵⁰⁸ Somerville Edwards, Jennifer: Louise Dahl-Wolfe, a.a.O., S. 28

⁵⁰⁹ Fünf Fotografien von Penn wurden in *Harper's Bazaar* New York, August 1939, S. 84f. unter dem Titel *Six ways to fortune a college girl* publiziert

Hoyningen-Huene die Frau als ein ätherisches Wesen, **Abb.97+98**, darstellte oder als Großstädterin sehr elegant und sophisticated, **Abb.99**, bevorzugte Louise Dahl-Wolfe natürlichere Posen und schlichteren, weniger künstlichen manchmal sogar ländlichen Frauentyp, vgl. **Abb.100, 101**. Sowohl der redaktionelle Teil von *Harper's Bazaar* als auch die Werbeanzeigen entwarfen ein breites Spektrum an weiblichen Identifikationsangeboten. Die Botschaft lautete: *'be glamorous'* und parallel: *'be like a little girl'*.⁵¹⁰ Eine Fotografie wie **Abb.102**, auf der eine Braut mit Bräutigam posiert, gab es eher selten. Dagegen wurden noch viele Fotografien im surrealistischen Stil publiziert, wie auf der nebenstehenden Werbeanzeige von Henri Brendel, auf denen das Mannequin einsam und entrückt in ikonographisch auf die *Pittura Metafisica*, vgl. Kap. 3.6.3, bezogenen, geschlossenen Räumen posiert. Generell war es ein sehr pluralistisches Angebot an weiblichen Konzeptionen, das sich nicht mehr ausschließlich an die Oberschicht wendete, sondern demokratischer angelegt war.

Im September 1939 erschienen die ersten Fotografien Blumenfelds. Obwohl Blumenfeld von *Vogue* erklärt worden war, er sein kein *fashion photographer*⁵¹¹, wurde seine Qualität von Brodovitch und Snow sofort erkannt. In der September 1st-Ausgabe von *Harper's Bazaar* wurde Blumenfeld den Leserinnen vorgestellt. Dieser Text über Blumenfeld zeigt exemplarisch das öffentliche Profil, das seine Karriere von nun an begleiten sollte: *„His career is an interesting one. He is German, but a very young man, thoroughly sickend and disillusioned by the World War, he left Germany and established himself in Holland. There he started a very small leather shop that became in fact, the Hermès of Amsterdam. An upper room in the shop that he had rented was shut off by a closed door. Curiosity impelled him to break the door in and explore. He found a completely equipped dark room, left by a former owner. From that moment he began to play about photography, taking photographs of beautiful women to decorate his shopwindow. Presently all the women of Amsterdam wanted to be photographed by him. He closed shop, moved to Paris, and became a photographer in earnest. He is noteworthy for the emotional quality of his photographs and for his intellectual approach to a fashion subject, which leads him always to contrive curios new*

⁵¹⁰ Vgl. *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1939, S. 32: Werbung für *English Tint Princess Par* for that *'little girl look'*. Der Text lautet: *„Demure young thing you'll be with that 'little girl look' - but definitely a problem-child to every heart within sight of you. 'So sweet . . . so dear . . . so defeneless' they'll think, when their eyes drink in the baby texture of your skin and the naïve freshness in your cheeks. (...)*“

⁵¹¹ Blumenfeld über *Vogue* in einem Brief im July 1939 an Cecil Beaton: *„They have decided in America that I am not a fashion photographer. Too bad for them.“* Zit. n. Forde; a.a.O., o. S.

*backgrounds. Who but Blumenfeld would have thought of photographing Elegance in the Ruins, as he has done on pages 54 and 55 of this issue?*⁵¹²

Diese beiden am Ende des Artikel erwähnten - in den Ruinen fotografierten - Aufnahmen von Blumenfeld, **Abb.103, 104**, die neben vier weiteren⁵¹³ zu den ersten gehörten, die *Harper's Bazaar* von ihm publizierte, sind mittlerweile in Vergessenheit geraten. Cecil Beaton hatte schon drei Jahre vor Blumenfeld Mannequins in einer Bauschuttstelle fotografiert. Er reagierte damit auf eine wachsende Forderung der Redakteure von *Vogue* nach Realität.⁵¹⁴ Sowohl Beaton als auch Blumenfeld standen den Redakteuren von *Vogue* sehr kritisch gegenüber und beide setzten oft deren Forderungen mit einer unterschwelligem Ironie um. So auch in diesen Fotografien, in denen sie Bauschutt und Ruinen als Simulation für Realität einsetzten. Cecil Beaton schrieb 1941 an Blumenfeld: „*C'est vrai les magazines américaines sont vides – jamais une idée nouvelle – sans esprit, sans originalité, sans intérêt.*“⁵¹⁵

Die beiden Fotografien gehören zu den letzten, die Blumenfeld an ungewöhnlichen Orten außerhalb des Studios aufgenommen hat. In den 40er und 50er Jahren fotografierte er fast ausschließlich im Studio.⁵¹⁶

Auf beiden Fotografien platzierte Blumenfeld ein Mannequin in einer Ganzkörperansicht, stehend in die Mitte des Bildes, vor dem Hintergrund einer Baustelle und einer halb zerfallenen, mit teils abgerissenen Plakatresten beklebten Haustür.

Das Mannequin auf der linken Seite trägt ein körperanliegendes dunkles Wollkleid von *Germaine Monteil* mit einem ärmellosen Bolero aus Persianerfell sowie einem Persianermuff, den es funktionsentfremdet dekorativ um den linken Unterarm drapiert hat. Auf dem Kopf trägt es einen in die Stirn gezogenen Zylinder. Eine sehr extravagante aber dennoch schlichte modische Stilisierung, durch den Zylinder

⁵¹² *The Editor's Guest Book*. In: *Harper's Bazaar*, New York October 1941, S. 52

⁵¹³ *Harper's Bazaar*, New York, September 1st 1939, S. 62f. und S. 74f.: *La Princesse des perles* fotografiert für *Cartier*. Blumenfeld hat hier die Positiv- und die Negativreproduktion einer Graphik aus dem 19. Jahrhundert, das Brustportrait einer großzügig dekolletierten viktorianischen Schönheit, auf zwei Seiten einander gegenübergestellt und den Schmuck von *Cartier* auf diesen Reproduktionen so drapiert, dass ein Spiel zwischen Realität und Fiktion entsteht.

⁵¹⁴ Vgl. Beaton, Cecil: *The Best of Beaton*, London 1968, S. 113

⁵¹⁵ Undatiertes Brief, wahrscheinlich September 1941. Vgl.: Ewing, William: *A fetish for beauty*, a. a. O., Anm.37, S. 252

⁵¹⁶ Ausnahmen sind eine Farbfotografie in der *Vogue*, New York Oktober 15th 1947, S. 121: Ein Mannequin in einem braunen Kleid auf einem Balkon stehend sowie eine weitere Farbfotografie in der *Vogue* New York, Februar 15th 1948, S.121: Ein Mannequin auf einem Baugerüst balancierend in New York.

männlich konnotiert. Die Kleidung vermittelt ein starkes fast männliches Selbstbewusstsein, das aber durch die Pose des Mannequins in Frage gestellt wird. Die rechte Armbewegung, die die Hand zum Hals führt sowie die Geste des linken Armes, der einen Halt an der Hauswand zu suchen scheint, drücken eine Unbehaglichkeit und Unsicherheit aus. Dementsprechend zieht auch der linke Fuß des Mannequins die Aufmerksamkeit des Betrachters an. In entgegengesetzter Richtung zur Kopfwendung des Mannequins gedreht, scheint er ein eigenständiges Leben zu führen, zumal der andere Fuß unsichtbar bleibt. Der sichtbare Fuß in einem Pump mit sehr hohen Absätzen balanciert den Körper des Mannequins am Rand einer hohen Stufe und droht jederzeit den Halt zu verlieren. Dieser Eindruck wird durch die starke Untersicht, mit der Blumenfeld das Mannequin fotografiert hat, verstärkt.

Gleichzeitig wird diese bedrohlichen Aussage durch den spielerischen Ausdruck, der durch die extrem verdrehte Haltung des Mannequins und die artifiziell und geziert gespreizten Finger der rechten Hand hervorgerufen wird, heruntergespielt. Es ist alles nur Pose, ein Spiel und der Hintergrund – Ausschnitt der Realität – gerät zur Kulisse. Die Realität fließt in die Konstruktion einer eigenen Realität ein, auf einem schmalen Grad zwischen Spiel und Absturz.

Das Mannequin auf der gegenüberliegenden Fotografie steht auf einem hölzernen Bauzaun vor einer Häuserwand zwischen zwei großen Türeingängen, die mit massiven Rundbögen versehen sind. Während die rechte Tür weit nach innen geöffnet ist und die Einsicht auf einen dunklen Gang freilegt, ist die linke Tür geschlossen und ähnlich wie die Tür auf der gegenüberliegenden Fotografie mit Plakatresten beklebt. Zwischen den Türbögen, hinter dem Kopf des Mannequins, ist provisorisch ein Plakat befestigt, auf dem der neue *Tarzan* Film mit Johnny Weissmüller angekündigt wird.

Im Gegensatz zu dem Mannequin in der andeutungsweise männlich konnotierten Kleidung, ist dieses Mannequins extrem weiblich gekleidet, in der Art einer Salondame aus einem Wild-West-Film. Dieser Vergleich wird ebenfalls durch die Haltung des Mannequins hervorgerufen. Auch dieses Mannequin wurde von Blumenfeld in einer starken Untersicht fotografiert und ist dazu durch die erhöhte Platzierung auf dem Bauzaun vom Boden abgehoben. Dadurch, dass seine Füße nicht sichtbar sind und durch das angewinkelte Bein und die angewinkelten Arme entsteht eine fast slapstickartige Wirkung. Es scheint, als würde das Mannequin in der Luft schweben.

Keine der beiden Frauendarstellungen besitzt einen stabilen Kontakt zum Boden, wodurch die Fiktion ihrer Erscheinung bewusst initiiert erscheint. Die Realität wird endgültig in Frage gestellt. Darüber hinaus zeigt sich in der Kleidung und der Pose ein Spiel mit geschlechtsspezifischen Identitäten, das Blumenfeld fast parodistisch einsetzt. Direkter als zuvor, lehnt sich Blumenfeld hier an die Ideen des Surrealismus an. So schrieb André Breton in seinem ersten surrealistischen Manifest 1924: „*Ich glaube an die künftige Auflösung von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.*“⁵¹⁷ Die Frau, so wurde bereits dargelegt⁵¹⁸, erschien den Surrealisten als das perfekte Medium, um das Irreale, das Phantastische oder das Wunderbare zu transzendieren. Die folgende Stelle aus dem surrealistischen Manifest könnte Blumenfeld bei der Konzeption dieser Fotografien inspiriert haben: „*Das Wunderbare ist nicht zu allen Zeiten dasselbe; dunkel nimmt es teil an einer Art allgemeiner Offenbarung, die uns nur in ihren Einzelheiten überkommt: das sind die romantischen Ruinen, das moderne Mannequin oder jedes andere Symbol, das geeignet ist, die menschliche Phantasie eine Zeitlang zu beschäftigen.*“⁵¹⁹ Da Blumenfeld beide Symbole das Mannequin und die Ruinen in die ersten Modefotografien, die er speziell für Amerika konzipiert hatte, einsetzte, ist eine Bezugnahme auf den Surrealismus Bretons, als eine erste kulturelle ‚Schmuggelaktion‘, anzunehmen.⁵²⁰

In der September 15th Ausgabe von *Harper's Bazaar* wurden zwei weitere, nicht in dem Mai-Portfolio von *Vogue* publizierte, Variationen von Blumenfelds *Eiffelturm*-Fotografien veröffentlicht und im Oktober publizierte *Harper's Bazaar* die erste Kodachrome-Fotografie⁵²¹ Blumenfelds: *Undine*⁵²², **Abb.105**. Diese Fotografie, die einen neuen Schönheitstypus und ein neues Make-up demonstrieren sollte, zeigt deutlich, dass Blumenfeld in Bezug auf werbestrategische Maßnahmen sehr erfinderisch war und dass ihm die gesellschaftliche Einflussnahme einer Modefotografie sehr bewusst war. Die Modefotografie verkörpert, so schrieb er, die Essenz einer

⁵¹⁷ Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: Die Manifeste des Surrealismus, a.a.O., S. 18

⁵¹⁸ Vgl. Kap. 1.3

⁵¹⁹ Breton: Erstes surrealistisches Manifest, a.a.O., S. 20

⁵²⁰ Vgl. Einleitung, Anm. 34

⁵²¹ 1937 waren bereits die ersten Kodachrome-Fotografien von Louise Dahl-Wolfe in *Harper's Bazaar* veröffentlicht worden. Cecil Beaton schrieb: „Dahl-Wolfe's were the most controlled and exact of the early colour plates“ Beaton/Buckland: *The magic eye*, a.a.O., S.278, vgl. Abb.102

⁵²² *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1939, S.67. Der zugehörige Artikel mit dem Titel *That Dewy Look* - von Elinor Guthrie Neff steht auf S. 66.

redaktionellen Seite und besitzt „*its own face, its own spirit, to catch millions of eyes or it's only a scrap of printed matter.*“⁵²³

Die Fotografie *Undine* sollte die Rezipientinnen dazu motivieren, die Ausstrahlung ihres Gesichts zu verändern. Mit welchen Mitteln dieses neue Schönheitsideal, ein frischer, sanfter und exklusiver Stil, zu erreichen ist, wird in den Schminkanleitungen des nebenstehenden Textes beschrieben. Aber zunächst intendieren sowohl die Fotografie als auch der Text die Freisetzung einer Phantasie der Rezipientin in Bezug auf eine Veränderung ihrer selbst.

Blumenfeld fotografierte das Mannequin hinter einem Riffelglas, wodurch ein impressionistischer, malerischer Effekt entsteht und die Konturen des Frauenkopfes nur sehr verschwommen erkennbar sind. Die Fotografie erscheint als ein ironischer Kommentar zu dem bestehenden Artikel von Elinor Guthrie Neff: „*Like Undine beneath the water – that is the new idea of beauty. No more the harsh tints or crude colors. No longer the hard contour of cheeks dusty with dry rouge, nor the sharp-as-knives outline of heavily painted lips. All now is tender. One must almost seem to have been born yesterday, with a dewy, fresh skin, gentle eyes, and exclusive lips.*“⁵²⁴

Die Publikation dieser Fotografie setzt ein Verständnis und eine gewisse Selbstironie der Rezipientinnen voraus. Sie müssen eine Transferleistung erbringen und eine eigene Kreativität entwickeln, um aus diesem diffusen Vorbild eine konkrete Gestaltungskonzeption für ein Make-up zu entwickeln. Zusätzlich aber löst die sanfte Verschwommenheit des Gesichts auf der Fotografie, kontrastierend mit dem Gesicht der Rezipientin - die ihr Gesicht jetzt durch den Kontrast als bedeutend härter und vielleicht auch älter wahrnimmt - den Wunsch nach einem anderen Aussehen und Sein aus.

Es ist eine für diese Zeit absolut moderne Fotografie, die kein präzises Abbild zeigt, wie es bis dahin von dem Medium der Modefotografie erwartet wurde, sondern eine verschwommene an die Imagination appellierende Darstellung. Heute ist es in der Modefotografie allgemein üblich, unklare auf die Erzeugung von Stimmungen angelegte Konstruktionen zu visualisieren und die präzise Darstellung der Kleidung und des Make-ups rückt immer mehr in den Hintergrund. Diese Entwicklung hat Blumenfeld in seiner Fotografie von 1939 antizipiert. Hier zeigt sich auch der Vorteil der Rubrik Schönheit gegenüber dem redaktionellen Teil der Mode. Er bot mehr Freiraum für Experimente und Innovationen.

⁵²³ Blumenfeld: Blumenfeld, in: *The Art and Technique...*, a.a.O., S. 170

⁵²⁴ Ebd., S. 66

Gleichzeitig weist diese Fotografie auf die wachsende Bedeutung des Make-ups hin. Es fand nicht allein eine quantitative und qualitative Steigerung an Make-up-Produkten statt, sondern es wurde auch, durch eine neue Sicht auf Stars und Mannequins seit dem Aufkommens des Farbfilms und der Farbfotografie⁵²⁵, die Gestaltung des Make-ups verändert. Blumenfeld hat in einer Fotografie, die im Mai 1939 in der *Vogue* unter dem Titel *Les maquillages d'été*, **Abb.106**, publiziert wurde, den Schritt von der Schwarzweiß-Fotografie zur Farbe sehr anschaulich verbildlicht. Die Make-up Vorgaben wurden durch die Farbfotografie bedeutend konkreter und das Make-up wurde zur wichtigsten modischen Aussage. Die Cover von *Vogue* und von *Harper's Bazaar*, die bis dahin oft noch gezeichnet waren, präsentierten von jetzt an vermehrt Fotografien, die immer perfekter geschminkte Gesichter von Mannequins in Großaufnahme zeigten. Die Cover-Fotografie von Horst P. Horst für die Mai-*Vogue* 1939, **Abb.107**, stellte als eine der ersten Cover-Versionen das Make-up der Mannequins in den Vordergrund. Das Thema *Beauty* wurde von nun an zu einem zentralen Teil der Modejournale.⁵²⁶

6.2 Die Zeit bei *Harper's Bazaar* 1941-43

Als Blumenfeld im Oktober 1941, nach seiner Entkommen aus den französischen Konzentrationslagern in New York ankam, gelangte er gleichzeitig in eine andere Welt, die er bis zu diesem Zeitpunkt erst flüchtig kennengelernt hatte: großstädtischer, anonym, schneller und künstlicher als Europa. Kunst war nur gefragt, wenn sie sich verkaufen ließ. Dann aber schnell, unkompliziert und für sehr viel Geld: The American way of life. Blumenfeld konnte schon am ersten Tag, anlässlich seines Besuchs bei *Harper's Bazaar*, einen Einblick in die amerikanische Business Mentalität erlangen:
„Carmel Snow thronte, beide Füße unbeschuh auf dem mit Fotos übersäten Schreibtisch, inmitten ihrer ja-sagenden Redaktrizen und ihres nichtssagenden Artdirektors Brodovitch in ihrem glühendheißen Privatkontorchen. Ohne aufzustehn, ohne aufzusehen, befahl sie hochofren, als hätte kein Weltkrieg uns vor zwei Jahren

⁵²⁵ 1935 wurden die ersten Farbfotografien in der *Vogue* publiziert. Farbfilme waren noch sehr teuer und die meisten Zeitschriften besaßen noch keine Maschine, die für den Farbdruck benötigt wurden. Erst in der zweiten Hälfte der 40er Jahre, nach dem Krieg brachten die Zeitschriften regelmäßig Farbfotografien. Vgl. Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. Hamburg 1979, S. 219

⁵²⁶ Vgl. auch Kapitel 7.2.2

getrennt: *Blumenfeld! Vom Himmel gesandt: Zwei Seiten von Huené sind unmöglich und er ist wieder in den Ferien. Wir müssen morgen die Septemhernummer abschließen. Gehen sie schleunigst rauf ins Studio und machen fabelhafte Retakes. Ich sitze mitten in den Herbstkollektionen, eine der nächsten Wochen werden wir launchen und Sie dürfen mir dann Ihre Kriegserlebnisse auftischen. You look splendid. Jetzt machen Sie rasch ein paar echte Blumenfeldseiten, sensationelle masterpieces! We have to keep deadlines! So long´* Das klang vielversprechend niederschmetternd.“⁵²⁷

Die ersten drei Fotografien, die von Blumenfeld in der Oktober-Ausgabe zusammen mit einer Begrüßung des Fotografen⁵²⁸ veröffentlicht wurden, enthalten Aspekte seiner Sicht auf die Frau in der amerikanischen Gesellschaft und zeigen einen ganz anderen Frauentypus als seine Fotografien vor dem Krieg.

Zwei dieser Fotografien in Schwarzweiß, publiziert auf einer Doppelseite, setzen sich mit der Rolle der Print-Medien in Bezug auf die amerikanische Frau auseinander⁵²⁹, vgl. **Abb.108, 109**. Auf der linksseitig veröffentlichten Fotografie, **Abb.108**, posiert ein Mannequin leicht schräg stehend vor einer Wand, die mit Cover-Zeichnungen von *Harper's Bazaar* in waagrecht untereinander angeordneten Reihen ausgestaltet ist. Das Mannequin blickt frontal und fast aggressiv in die Kamera bzw. auf den Betrachter, die Betrachterin. Die Geste ihres rechten Armes besitzt gleichfalls einen offensiven Charakter, während die linke Hand eine Ausgabe von *Harper's Bazaar* umfasst. Diese Fotografie deutet eine Identifikation der Frau mit den von den Modejournalen implizierten Vorbildern an, stellt diese aber gleichzeitig durch die skeptische Gestik und Mimik des Mannequins in Frage.

Den Hintergrund der gegenüberliegenden Fotografie, **Abb.109**, bilden sehr viele verschiedene, auch hier in Reihen übereinander geschichtete Zeitungen der Tagespresse. Vor dieser Wand aus Zeitungen, von deren Schlagzeilen einige prägnante Wörter wie *Hitler, Nazis, Japan, Policy, Killed, etc* besonders hervortreten, stehen zwei Mannequins einander auf einem ebenfalls mit Zeitungen bedeckten Boden im Gespräch gegenüber. Gestik, Mimik und Haltung der beiden Frauen vermitteln den Eindruck einer eher distanzierten und oberflächlichen Konversation. Ihr Kommunikationsverhalten weist auf ein gegenseitiges Taxieren und den Wunsch nach Selbstdarstellung hin,

⁵²⁷ Blumenfeld, Einbildungsroman, a.a.O., S. 381f.

⁵²⁸ Vgl. S. 50

⁵²⁹ *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S. 100f.

weniger auf eine Auseinandersetzung mit den in den Schlagzeilen angekündigten politischen Themen.

Diese beiden Mannequins scheinen eher der Welt von *Harper's Bazaar* zugehörig, während das dort fotografierte Mannequin, würde es vor der Wand der Tagespresse posieren, durch seine fast anklagende Haltung, die Schlagzeilen nachdrücklich und gesellschaftskritisch hervorheben würde. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Blumenfeld, eine zu offensichtliche Konfrontation vermeidend, den Weg der Vertauschung gewählt hat, um seine kulturelle Sichtweise, wie er es sich bei seiner Ankunft in New York vorgenommen hatte⁵³⁰, in die Fotografien hineinzuschmuggeln.

Die dritte der im Oktober 1941 in *Harper's Bazaar* veröffentlichten Fotografien Blumenfelds präsentiert die Büsten dreier Schaufensterpuppen, die kreisförmig angeordnet, eng beieinander stehen, vgl. **Abb.110**. Die Puppen haben spezielle dunkle Strickteile um den Kopf und das Gesicht, zu denen sie zusätzlich noch kleine flache Hüte tragen, auf denen jeweils eine Schleife befestigt ist. Ihre Schultern umhüllen kostbare weiche Pelze. Der Titel: *Play up to your face* besagt, dass diese neuen Kopfbedeckungen eine erhöhte Aufmerksamkeit bei Gestaltung des Gesichts mit einem passenden Make-up verlangen. In dem Begleittext heißt es: „*There has never been a hat that demanded such an awareness of cosmetics and their uses. Too much make-up, a smudged lipstick, an overdose of mascara, and your face becomes grotesques. Too little, and it becomes a wan ghost peering out of a cowl. It is a hat to inspire your most clear-eyed judgment, your most careful art (...) to make you realize how inescapably your beauty - to make or to mar - is in your own hands.*”⁵³¹

Die überschminkte Künstlichkeit, die das amerikanische Frauenbild der 20er und 30er Jahre geprägt hatte, wurde in den beginnenden 40er Jahren abgelehnt und führte zu dem Wunsch nach einem neuen Frautypus. Die neue Künstlichkeit der Frau sollte unsichtbarer und artifizieller ausführt werden, mit dem Ziel natürlicher zu erscheinen. Blumenfeld hat durch die Verwendung der Puppen, als die neue perfekt gestaltete Frau, diesen Trend ironisch kommentiert.

Es kündigte sich ein neues Frauenbild an, das nun der weiblichen amerikanischen Bevölkerung als vorbildlich präsentiert wurde. Zunächst zeichnete es sich durch die Abgrenzung von den alten Idealen aus. So verabschiedete sich *Harper's Bazaar* 1942 von dem *Glamour Girl*, ergo der versteinerten, in *Louis Vuitton* gekleideten Dame der

⁵³⁰ Vgl. Kap. 6.1

⁵³¹ *Play up to your face*. In: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S. 53

Gesellschaft sowie der lebenslangen Debütantin, die daran glaubte, dass Leben wäre ein *country-club* und auch der Karrierefrau, die ihr Herz zugunsten einer Vermännlichung opferte.⁵³² Hier zeigt sich deutlich, dass sich seit der Popularisierung der Modefotografie in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts das Spektrum der Konzeptionen von Weiblichkeit sukzessiv potenziert hat sowie einem immer schneller werdenden Wandel unterworfen wurde. In den 40er Jahren, besonders in den Jahren des Krieges, wurde immer deutlicher das Postulat nach einer im Leben stehenden modernen Frau spürbar. In Bezug auf eine Realisierung des Ideals der neuen Frau waren die Vorstellungen aber noch sehr vage. So umschreibt auch *Harper's Bazaar* den neuen gewünschten Frauen-

Typus nur sehr unklar: „*She's only beginning to take shape. We see her spontaneous, adventurous, curious, courageous. Freer, happier, less selfish and more human than any type on this page.*“⁵³³

Ein konkretes Bild des Gesichts der neuen Frau wurde in einer Farb-Fotografie Blumenfelds, **Abb.111**, in *Harper's Bazaar* 1943 eine ganze Seite einnehmend, dargestellt. Auf dieser Fotografie ist das Gesicht des Mannequins in zwei verschieden geschminkte Hälften unterteilt, markiert durch eine feine vertikale Linie, die über die Gesichtsmitte gezogen ist.⁵³⁴ Die rechte Gesichtshälfte präsentiert den alten Typus des „*Old Glamour Girls*“, mit hart und überzogen geschminkten Gesichtskonturen, die dem Gesicht alte und fast diabolische, hexenartige Züge verleihen, während die linke Gesichtshälfte den neuen Typus des „*New American Girls*“ veranschaulicht: dezenter geschminkt, glatt und freundlich. Diese Hälfte wirkt bedeutend jünger aber auch unerfahrener, weniger gefährlich. Dem weiblichen Publikum wird deutlich vor Augen geführt, dass jetzt das, was es bisher als schön empfunden hatte, nicht mehr gefragt ist oder sich sogar ins Hässliche, Grotteske umgekehrt hat.

Aufgrund der sehr starken Kontrastierung, die Blumenfeld auf das Gesicht der Frau projiziert hat, wirkt die Gegenüberstellung alt/neu überzogen, aber nicht im Sinne einer Karikatur, sondern subtiler. Die Konzeption dieser Fotografie, die Unterteilung in zwei sowohl im Ausdruck, als auch im Aussehen diametral entgegengesetzte Gesichtshälften, die gleichzeitig eine Einheit bilden, da sie Ausdruck desselben Gesichts sind, gibt

⁵³² Vgl.: *Wanted: A New Type!* In: *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1942, S. 35. Mit Zeichnungen von Vertes.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ *The New American Look*, in: *Harper's Bazaar* April 1943, S. 34

Einblick in einen ästhetischen Entwicklungsprozess. Die Oberfläche, also die modische Präsentation strebte nach Reduktion und Vereinfachung, die aber immer komplizierter zu erreichen war bzw. wurden die mit ihr verbundenen inneren Strukturen immer komplexer. Gleichzeitig setzte ein modischer Beschleunigungsprozess ein und das jeweilige Frauenbild fand immer rascher, sobald es sich etabliert hatte, die Ablösung durch ein neues; eine Entwicklung, der Blumenfeld mit dieser Fotografie „*The New American Look*“ vorausgegriffen hat.

Diese radikale Abwendung von dem Frauenbild der jeweiligen Gegenwart, begleitet von der Kreation eines neuen Bildes ist ein sehr auffälliger Fakt in der Entwicklungsgeschichte der Frau im 20. Jahrhundert. Bis heute wird in immer kürzeren Zeitabschnitten und parallel nebeneinander stehenden pluralen Identifikationsangeboten das Frauenbild unablässig modifiziert.

6.2.1 Schönheit und Vergänglichkeit

Eng mit der der Mode immanenten Thematik des beständigen Wechsels ist die Vergänglichkeit von Schönheit verknüpft. Das 20. Jahrhundert ist von Bestrebungen um den Erhalt der Jugend und Schönheit und von dem Kampf gegen die Vergänglichkeit geprägt worden. Huizinga hat darauf hingewiesen, das keine andere Zeit in dem Maße wie das 15. Jahrhundert den Todesgedanken in Bezug auf die Vergänglichkeit in das gesellschaftliche Bewusstsein hineingetragen hat: *„Aus dem großen Gedankenkomplex, der um das Sterben kreist, konnte diese Zeit in ihr Bild des Todes eigentlich nur einen Zug aufnehmen: den Begriff der Vergänglichkeit. Es scheint, als hätte der spätmittelalterliche Geist den Tod unter keinen anderen Gesichtspunkten sehen können als nur unter dem der Vergänglichkeit.“*⁵³⁵

Blumenfeld, dessen Affinität zum Mittelalter bereits untersucht wurde, bestätigte in seiner Autobiografie: *„Nie habe ich eine junge Göttin angestaunt, ohne mir auszumalen, wie die Zeit diese verführerischen Zauberinnen in alte Hexen verwandelt.“*⁵³⁶ Hier offenbart sich auch seine Vorliebe für das Werk von François Villon.⁵³⁷ Möglicherweise

⁵³⁵ Huizinga, a.a.O., S. 143

⁵³⁶ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 126

⁵³⁷ François Villon, ca. 1431- ca.1463, unkonventioneller und hochtalentierter Poet, der gleichzeitig als Mitglied einer kriminellen Gruppe ein recht wüstes Leben führte, war in seiner bilderreichen, prägnanten und sehr ausdrucksvollen und lebendigen Sprache für Blumenfeld mit Sicherheit auch ein literarisches Vorbild. Zu

in Anspielung auf dessen Balladen, in denen die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit beklagt wird, hatte Blumenfeld einem Kapitel seiner Autobiografie den Titel *La belle Hélaine – Avant et Après* gegeben.⁵³⁸ Deutlich brachte Blumenfeld seine Sichtweise in einer Modefotografie für die *Dayton Company* von 1955, **Abb.112**, zum Ausdruck.⁵³⁹ Das Gesicht des Mannequins auf der rechten Seite entspricht durch eine extrem harte grafische Kontrastierung fast einem Totenschädel.⁵⁴⁰ Der Bezug zu François Villon und dessen drastische und gleichzeitig poetische Beschreibung der Vergänglichkeit weiblicher Schönheit ist offenkundig. So beschrieb Villon die Trauer der gealterten Kurtisane *La belle Héaulmiere* - Blumenfelds tiefster literarischer Eindruck zu diesem Thema⁵⁴¹ - angesichts ihrer verschwundenen Schönheit:

*„Von meiner Schönheit ist nicht eine Spur
mehr da, von meinen Brauen, wie der Sichelmond
So schön gewölbt, und von der Perlenschnur
der Zähne, von den Augen glutbewohnt, von meinen Lippen rot wie Feuerbrand,
wie die Korallen, die das Meer bespült,
von meinem Haar, das sich schon weicher angefühlt
wie Seidenzeug aus dem Chinesenland.
(...)
Dahin, wie ein vom Hagel abgegrastes Feld,
verrunzelt alles, Wangen, Stirn und Kinn,
von Blatternarben böse entstellt
bis zu den abgegriffenen Brüsten hin,
die hängen auf dem Lumpensack,
auf meinem grauen Bauch herum. (...)⁵⁴²*

Villon vgl.: Pinkernell, Gert (Professor für franz. Literatur, Universität Wuppertal 9, entnommen dem Internet: www.pinkernell.de/villon/villond.htm

⁵³⁸ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 278ff. Blumenfeld beschreibt hier die Begegnung mit der sehr schönen Geliebten seines ersten Art-directors Robert Guesclin, die er in dessen Auftrag fotografierte. Zwanzig Jahre später traf er sie wieder und entdeckte mit Wehmut nur noch Schatten verschwundener Schönheit an dieser rundlichen Matrone, a.a.O., S. 282.

⁵³⁹ Diese Fotografie stammt aus dem Archiv von Yorick Blumenfeld. Eine Publikation dieser Aufnahme konnte ich in dem Jahrgang 1955 der amerikanischen *Vogue* nicht finden.

⁵⁴⁰ Im Archiv des FIT in New York befinden sich einige Negative von Selbstportraits Blumenfelds mit einer Art Totenkopf- oder Frankensteinmonstermaske, auf einem der Negative sind seine Gesichtsfalten extrem stark ausgeprägt. Berühmt geworden ist seine Fotomontage eines Portraits Hitlers prophetisch verfremdet durch einen halb verwesenen Totenschädel verfremdet von 1933.

⁵⁴¹ Vgl. Blumenfeld: Einbildungsroman, S. 126

⁵⁴² Villon, Francois: Jammerballade einer schönen Frau aus dem „Goldenen Helm“. Aus dem großen Testament, erstmals erschienen 1489. In: Francois Villon: Die lasterhaften Lieder. Die Balladen. Aus dem kleinen und großen Testament, in freier Nachdichtung von Paul Zech (1931), Rudolfstadt 1952, S. 59

In den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Alter zum größten Feindbild erklärt. Es entwickelte sich ein, alle bisherigen Dimensionen übertreffender, Kampf um ewige Jugend und Schönheit. Neue Kosmetikprodukte warben mit dem Versprechen die Spuren des Alterns zu beseitigen, wie z. B. die Werbeanzeige des Schönheitssalons *Symphonic Styling*, **Abb.113**. Die Farb-Fotografie dieser Seite präsentiert zwei nebeneinander montierte Frauenköpfe derselben Person, links vor der Schönheitsbehandlung - müde, grau und ältlich - rechts danach: strahlend und verjüngt. Die unter der Fotomontage platzierte Fragestellung: „*How old' is your hair?*“ zielt zusätzlich auf eine Steigerung weiblicher Ängste dem Alterungsprozess gegenüber.

Während diese Werbekampagnen mit plakativen Bildern und suggestiven Botschaften die Folgen des Alterns indizierten und Mittel und Wege versprachen, ihnen entgegenzutreten, finden sich in den Modefotografien Blumenfelds subtile Metaphern der Vergänglichkeit. Zwei Fotomontagen, die er im März 1942 für *Harper's Bazaar* in schwarzweiß konzipierte, **Abb.114+115**, sind in dieser Hinsicht sehr aufschlussreich⁵⁴³.

Auf beiden Fotografien posiert jeweils ein Mannequin zwischen riesigen Nahrungsmitteln, wie Käse, rohes Fleisch, Obst, Eiern, Gemüse, etc., welche auf die im Text angekündigte *Nine-Day-Wonder Diet* anspielen. Diätvorschläge und Schlankheitsideale waren ein weiterer Trend, der sich in dieser Epoche verbreitete und auf den Erhalt eines weiblichen jugendlichen Aussehens abzielte. Die Präsentation der Nahrungsmittel auf diesen beiden Fotomontagen ist sehr üppig, verbreitet aber gleichzeitig durch die Kombination mit den rohen Fleischstücken und dem schon leicht welken Gemüse eine morbide Atmosphäre. Diese wird auf der rechten Fotografie noch durch die prüfende Zuwendung des Mannequins den welken Blättern einer Selleriestange gegenüber betont. Das begrenzte Verfallsdatum von Nahrung wird hier von Blumenfeld unterschwellig auf die Vergänglichkeit der weiblichen Attraktivität übertragen.

Eine sehr eindeutige Bezugnahme auf den Begriff der Vergänglichkeit zeigt eine Kodachrome-Fotografie von Blumenfeld, die er Mai 1942 für *Harper's Bazaar* konzipierte, **Abb.116**. Offiziell wird auf dieser Modefotografie, laut Begleittext, der Schmuck präsentiert, den ein Mannequin an eine riesige Sanduhr geschmiegt trägt. Das Diapositiv, **Abb.117**, zeigt deutlich den Entwicklungsprozess⁵⁴⁴, den die Konzeption einer Fotografie, in der Arbeitsweise Blumenfelds, von der ursprünglichen Idee bis zum

⁵⁴³ *Harper's Bazaar*, New York, März 1942, S. 78f.

⁵⁴⁴ Das Diapositiv zeigt auch die Farbgebung der Fotografie, die auf der Schwarzweiß-Kopie der publizierten Fotografie nicht erkennbar sind.

endgültigen publizierten Ergebnis, durchlief.⁵⁴⁵ Blumenfeld kontrastiert hier die Symbolik der Unvergänglichkeit von Juwelen durch die Symbiose Frau/Uhr. Eine sehr deutliche Anspielung auf das unaufhaltsame Verrinnen der Zeit, das die Schönheit der Frau bedroht. Durch die Gestik des Mannequins, das die Sanduhr wie ein kostbares Gut umfasst, werden die teuren Juwelen in den Hintergrund gedrängt. Eine eindeutige, fast plakative Stellungnahme Blumenfelds, die von seiner komplexen Bildsprache abweicht. Eine Bemerkung Blumenfeld über seine Abneigung den Artdirectoren gegenüber, lässt darauf schließen, dass die Idee für diese Modefotografie auf einem Ansinnen Brodovitchs beruhte: „*Später in Amerika machte ich Bekanntschaft mit der rohen Pathologie des Arschdirektors: missratene Kunstfotografen, die sich an jeder Seite dafür rächen wollen, dass sie kein Talent haben. Sanduhr, Sonnenstrahlenkranz, Stuhlzäpfchen und Schmetterlinge sind ihre Embleme.*“⁵⁴⁶ Entgegen der Meinung von William Ewing, dass Blumenfeld Brodovitch respektierte und schätzte, geht aus Blumenfelds Autobiografie⁵⁴⁷ hervor, dass Brodovitch die reflektierte und komplexe Sicht Blumenfelds in Bezug auf das Bild der Frau dieser Zeit nicht immer begrüßte. Blumenfeld zeigte die Frau in teils widersprüchlichen und nicht immer positivistisch angelegten Facetten und konterkarierte somit ein, von *Harper's Bazaar* gefordertes und auf Verkaufstrategien angelegtes, von den Realien des Lebens möglichst unberührtes Frauenbild. Diese Differenzen trugen mit Sicherheit zu dem Bruch zwischen Blumenfeld und *Harper's Bazaar* 1944 bei, wie im Folgenden weiter ausgeführt wird.

6.2.2 Der Einfluss des Zweiten Weltkrieges auf das Frauenbild in Amerika

Der Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg im Dezember 1941 wirkte sich auch auf das von den Frauenmagazinen präsentierte Frauenbild aus. Im Laufe des Krieges mussten sich die Frauen nun vorerst von einem Leben, das von Luxus, Partys und Freizeitvergnügungen bestimmt war, verabschieden. So stellte *Harper's Bazaar* im Juli 1943 fest:

⁵⁴⁵ Vgl. Kap. 2.1: Blumenfelds Arbeitsweise: Inszenierung und Dunkelkammer

⁵⁴⁶ Blumenfeld, Einbildungsroman, a.a.O., S. 279

⁵⁴⁷ Vgl. Anm. 528

„So good-by now to the full chiffon evening dress and the evenings that went with it, to the week-end motor trip, to the bouncing offshore cruise, to the beach where the casino twinkled until 2 A. M. - to all those good old summertimes when there were lots of worlds to live in.“⁵⁴⁸

An die Stelle der vielen Welten, zwischen denen die Frau bis dahin nach Belieben wechseln konnte, trat nun eine einzige, die von einer neuen Realität bestimmt war. Diese aber wurde patriotisch idealisiert und als vorübergehend angesehen: „Now there is one world: where the jeep takes priority over the roadster, and a bride honeymoons at the drafting board, and a soprano learns to take dictation. Where new friends are made in new maneuvers, or met up with on a day coach crammed with week-end leaves. A new world . . . but the phlox is perennial behind this summer's Swiss chard border . . . the song on everyone's lips is a ditty about 'A Beautiful Morning' . . . one more reminder that it's only good-by now, not forever.“⁵⁴⁹

Besonders deutlich zeigte die *Marlboro*-Werbung, die bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg sehr variationsreiche Zeichnungen des jeweils aktuellen Frauenbildes⁵⁵⁰ als Werbeträger eingesetzt hatte, diese extreme Wendung des Frauenideals. Die smarte an ein Leben in Luxus gewöhnte Lady vom Februar 1941⁵⁵¹, **Abb.118**, hatte sich bis zum November 1943⁵⁵² in einen tatkräftigen GI verwandelt, **Abb.119**.

Für das Juli-Cover 1943, **Abb.120**, hatte Blumenfeld das Bild der patriotischen und soldatischen neuen Frau inszeniert. Es zeigt den Kopf eines Mannequins im Profil, bedeckt mit einem militärgrünen, kappenartigen Filzhut, auf dem vorne der goldene Adler befestigt ist. Vor dem Gesicht des Mannequins wehen vier quadratisch angeordnete Miniaturausgaben der amerikanischen Flagge. Blumenfeld stand, als deutsch/jüdischer Emigrant und Kriegsgegner, dem Auftrag für den Entwurf eines patriotischen Covers offensichtlich in einem Interessenkonflikt. So konzipierte er eine Darstellung, die nach außen amerikanischen Patriotismus symbolisierte, gleichzeitig aber eine bedeutend differenziertere Sicht beinhaltete.

⁵⁴⁸ *Good-by, now. . .*, in: *Harper's Bazaar*., New York, Juli 1943; S. 19

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Es ist sehr interessant, dass *Marlboro* zu Beginn der 40er Jahre eine Frau als Werbeträger eingesetzt hatte, im Gegensatz zu dem später folgenden Bild des Cowboys, der noch heute das Bild dieser Zigarettenmarke verkörpert.

⁵⁵¹ *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S. 115

⁵⁵² *Harper's Bazaar*, New York, November 1943, S. 128

Für diese Fotografie hatte er, wie ein erhaltenes Negativ⁵⁵³ aus seinem Nachlass zeigt, zunächst einen ca. 1m hohen Rahmen bauen lassen, in dem an drei vertikal in gleichmäßigen Abständen gespannten Fäden jeweils drei Miniaturausgaben der amerikanischen Flagge untereinander befestigt wurden. Auf dem Negativ sitzt das Mannequin im Profil hinter dem Rahmen. Ein weiteres Negativ⁵⁵⁴ zeigt das Mannequin in einem viel größeren Rahmen, in dem große Flaggen eingespannt sind, von denen eine hinter dem, sich an den Seilen festhaltenden Modell weht. Offensichtlich hatte Blumenfeld zuerst vor, bedeutend größere Flaggen einzusetzen, eine Idee, die er aber wieder verwarf, da sie ihm wahrscheinlich in der Aussage zu nationalistisch erschien. Seine Fotografie gibt einen gemäßigten, eher besonnen wirkenden Patriotismus wieder; ein Eindruck, der auch von dem Gesichtsausdruck des Mannequins erzeugt wird. Das Cover wurde mit dem Satz *The women who serve* untertitelt. Die Frau auf der Fotografie scheint den Begriff des Dienens eher 'positiv resigniert', als leidenschaftlich engagiert aufzufassen.

Ein Vergleich mit dem Cover vom November 1943, von Louise Dahl-Wolfe, **Abb.121**, zeigt die Differenz zwischen der Einstellung Blumenfelds und der amerikanischen Euphorie exemplarisch. In sehr gerader, militärisch aufrechter Haltung posiert das weibliche Modell, in einer Uniform der Schwesternschülerinnen. Ihr nach links gerichtetes Profil zeigt einen entflammt entschlossenen Ausdruck, ausgerichtet auf höhere Ziele und Anweisungen. Ironischerweise ist nicht nur ihr Blick aufwärtsgerichtet, sondern sogar die Anatomie ihrer Nase.

Ein Farbdia-Positiv, von einer Variation der Fotografie Blumenfelds⁵⁵⁵, **Abb.122**, gibt einen Einblick in seine Arbeitsweise und die sorgfältige Konstruktion des Frauengesichts auf dem Cover. Auf dem Farb-Positiv liegt der Frauenkopf im Schatten, während die Flaggen auf der rechten Bildhälfte sehr hell ausgeleuchtet sind.

Ein Vergleich mit der Formation der Flaggen auf dem Cover zeigt, dass Blumenfeld die rechte Bildhälfte des Farb-Positivs mit einer weiteren Variante der Ansicht des Gesichts zusammengefügt hat. Auf dem Cover ist die Trennung in zwei Hälften deutlich, wenn auch nicht auf den ersten Blick erkennbar.

⁵⁵³ Archiv Fashion Institut , New York

⁵⁵⁴ Archiv Fashion Institut, New York

⁵⁵⁵ Farbdia-Positiv, Marina Schinz Archiv New York

Während auf dem Farb-Positiv die Betonung - durch die sehr artifizielle Ausleuchtung des Gesichts mit jeweils einem Flashlight auf Augen und Mundpartie - auf der sehr markanten Silhouette des Mannequins liegt und einen energischen, wenn auch leicht amüsiert wirkenden Gesichtsausdruck hervorruft, hat Blumenfeld auf der Covervariante die Silhouette stark aufgehellt. Dadurch wirken die Konturen bedeutend weicher. Das Auge ist jetzt umschattet und die Lippenkonturen vermitteln den Eindruck, als wäre der in einem metallischen Rot geschminkte Mund auf das Gesicht montiert. Der Vergleich mit dem Farb-Positiv, auf dem das Mannequin jung und frisch wirkt, zeigt, dass Blumenfeld bewusst intendierte, das Gesicht des Mannequins älter und abgeklärter aussehen zu lassen. Dieses Cover Blumenfelds war das letzte, das er für *Harper's Bazaar* fotografiert hatte und auch generell eine seiner letzten Arbeiten für dieses Journal. Möglicherweise ist das Cover und der eigenwillige Ansatz Blumenfelds bei den patriotischen Rezipienten und Redaktionsmitgliedern auf Ablehnung gestoßen.

Die letzte Fotografie, **Abb.123**, die von Blumenfeld in *Harper's Bazaar* publiziert wurde: *Pin-ups in Pants*⁵⁵⁶, zeigt ein weiteres Mal eine provozierende Darstellungsweise in Bezug auf eine in dieser Epoche wesentliche Thematik: die Abwesenheit der Männer aufgrund des Fronteinsatzes, die eine langandauernde Trennung zwischen Ehe- und Liebespaaren bewirkte und außerdem den heiratsfähigen Mädchen die männlichen Kandidaten entzog.

Das Cover dieser Ausgabe wurde von Louise Dahl-Wolfe fotografiert, **Abb.124**, und zeigt die Rückenansicht einer Frau, die vor dem Spiegel eines Frisiertisches mit aufgestütztem Kopf sehnsüchtig und verträumt die am Spiegel befestigte, Fotografie eines Soldaten betrachtet. Während die Fotografien bis dahin das Thema *Einsamkeit* in einer emotional berührten und mitfühlenden Weise veranschaulichten, wodurch sie den Frauen aber einen passiven Part zukommen ließen, wirken die Frauen auf der doppelseitigen Schwarzweiß-Fotografie Blumenfelds aktiv und unsentimental.

Auffällig ist die Kleidung der Mannequins. Auf den Modefotografien dieser Zeit tragen die Frauen generell noch selten Hosen, auch Blumenfeld hat selten Mannequins in Hosen fotografiert. Hier aber hat er dieses Kleidungsstück eingesetzt, um einen bestimmten Effekt zu erreichen, der auch diesmal höchstwahrscheinlich nicht im Sinn der Auftraggeber stand. *The boys pin up the girls, and the girls pin up Frank Sinatra*, lautet der Begleittext.

⁵⁵⁶ *Harper's Bazaar*, New York September 1943, S. 120f.

Auf der linken Bildseite bemüht sich ein Soldat darum, eine lebendige und kommunikationsfreudige selbstbewusste junge Frau, vermutlich seine Freundin, die trotz seiner Abwesenheit sehr fröhlich wirkt, als Bild auf dem Boden festzunageln. Damit durchbricht Blumenfeld das Klischee des Soldaten, der sich entweder ein weibliches Pin-up oder die Fotografie seiner ihm sehnsüchtig vermissenden Geliebten aufhängt. Auf der anderen Seite heftet ein zweites Mannequin trotzig entschlossen eine Fotografie Frank Sinatras an die Wand, eine unkonventionelle weibliche Geste, die nun dem Mann den Status als Bild zuweist.

Es ist ein neuer, jüngerer und modernerer Frauentyp, den Blumenfeld hier präsentiert. Wie ein Vergleich mit zwei weiteren Werbeanzeigen der Zigarettenmarke *Marlboro* demonstriert, hat Blumenfeld hier auf das Bild der Frau in den Modejournalen Einfluss genommen. Die erste Zeichnung für die *Marlboro*-Werbung vom Oktober 1942, **Abb.125**⁵⁵⁷, ist noch an den Idealvorstellungen eines extravaganen Frauenbildes orientiert, obwohl es schon im Text heißt: *‘Today, extravagance is out.’* Die Frau sitzt zwischen verstreut umher liegenden Fotografien am Boden und betrachtet etwas melancholisch die Fotografie eines Soldaten.

In der zweiten Werbung von *Marlboro*, publiziert in der amerikanischen *Vogue* im März 1944⁵⁵⁸, **Abb.126**, blickt eine Frau mit leicht unterkühlten und nonchalantem Gesichtsausdruck und zum Kuss geschürzten Lippen auf die verhältnismäßig große Fotografie eines Soldaten, der Frank Sinatra auf der Publikation Blumenfelds auffällig ähnelt. Im Text heißt es: *‘He’d love that kiss! And that new hair-do.’* Die Frau auf dieser Zeichnung weist in der Mimik, im Gesichtsschnitt und besonders in der Frisur Analogien zu dem Mannequin auf der Fotografie Blumenfelds auf.

Dieses auf der *Marlboro*-Werbung präsentierte Frauenbild wirkt sehr selbstgefällig und empfindungslos, dagegen verkörpert die Frau auf der Fotografie Blumenfelds einen eher eigensinnig provozierenden Charakter.

Beide Frauenbilder heben sich von den weiblichen Idealvorstellungen in der Modefotografie dieser Zeit, dem Bild einer selbstbeherrschten und patriotischen Frau, ab. Sie drücken durch ihre Gestik und Mimik eine unterschwellige Herabsetzung gegenüber einer traditionellen männlichen Autorität aus, die in dieser Zeit mit Besorgnis betrachtet wurde. Geoffrey Gorer hatte 1942 einen ausführlichen Artikel in *Harper’s Bazaar* unter dem Titel *Peace Between the Sexes* veröffentlicht, in dem er die

⁵⁵⁷ *Harper’s Bazaar*, New York, Oktober 1942, S.139

⁵⁵⁸ *Vogue*, New York, März 1944, S.135

männlichen Befürchtungen hinsichtlich der neuen starken Frau thematisierte: *“When, at the far end of the war, the soldiers return, they will come back to a country which, to an altogether unprecedented extent, is being run, administered, and operated by women.”*⁵⁵⁹

Es stellt sich die Frage, ob diese Befürchtungen begründet waren und in welcher Weise die Frau, im Spiegel von *Harper’s Bazaar*, generell in dieser Zeit präsentiert wurde.

6.2.3 Das Frauenbild in *Harper’s Bazaar*

Im Ganzen gesehen verliert das Frauenbild in *Harper’s Bazaar*, nach dem Eintritt in den Krieg allmählich seine puppenhafte Züge, so wie sie noch im November 1941 von George Platt Lynes auf das Mannequin projiziert wurden, **Abb.127**, zugunsten einer an pragmatischen Realien orientierten Frau. Zum nationalen Alptraum wurde *The Woman Who Lost Her Head*, wie der Untertitel zu einer, dieses konsumorientierte Frauenbild präzisierenden, Fotografie von Herbert Matter, **Abb.128**, lautet.

Im Mittelpunkt des Interesses steht nun der Erhalt und die Pflege der Schönheit der Frau, als Mittel, um den Folgen des Krieges entgegenzuarbeiten, so verkündete *Harper’s Bazaar* 1942: *„The Beast is not only war but all that comes with war . . .everything that attacks the human spirit. A woman’s beauty is her last stand against mechanization and uniformity. She accepts restrictions in clothing but no one can order her face about. (...) Even in the midst of total war, beauty can assert individuality against the machine, warmth against steel, grace amidst ugliness.”*⁵⁶⁰

Diese Sichtweise in Bezug auf die Schönheit der Frau, insbesondere auf die Schönheit ihres Gesichts, als einzigen Gegenpart zu den Schrecken des Krieges, war prägend für das Frauenbild während der Kriegszeit und schuf die Voraussetzungen für die Konzeptionen weiblicher Idealvorstellungen als Garant für eine kulturelle Stabilisierung in der Nachkriegszeit. Die in dem Artikel geforderten weiblichen Eigenschaften, wie Wärme und Individualität, kamen in der Modefotografie der Kriegszeit hingegen kaum zum Tragen. So zeigten die Fotografien von Louise Dahl-Wolfe häufig Mannequins als modernisierte Variationen der Frauendarstellungen historischer Gemälde, die aber weniger von einem inneren Ausdruck der Gemälde inspiriert waren, als dass sie diese allein als modische Vorlagen für Kleidung, **Abb.129**, und Make-up, **Abb.130**,

⁵⁵⁹ Gorer, Geoffrey: *Peace Between the Sexes*. In: *Harper’s Bazaar*, New York Oktober 1942, S. 63

⁵⁶⁰ *Beauty and the Beast*. In: *Harper’s Bazaar*, November 1942, S. 27

adaptierten. Anders als die meisten der männlichen Fotografen fotografierte Louise Dahl-Wolfe vereinzelt Mannequins auch in offenen Landschaften und in ungezwungener Haltung, **Abb.131**. Der vordergründige Ausdruck in den Gesichtern der Mannequins dieser Epoche war selbstbeherrscht und unpersönlich, fast standardisiert, wie auch die Fotografien von Hoyningen-Huene, **Abb.132+133**, und Man Ray, **Abb.134**, veranschaulichen

Die Beschäftigung mit dem Erhalt der eigenen Schönheit diene - wie der Artikel *Beauty on the Alert* von der *Vogue* Redakteurin Elinor Guthrie Neff - verdeutlicht, einer in Krisenzeiten als notwendig angesehenen weiblichen Disziplinierungsmaßnahme und Leistungsmotivation, sowohl für die berufstätige Frau als auch für die Hausfrau: „*If you want to do the good job - trim your sails, curl your hair, and fix your face. Your good looks mean as much to the nation as all your good works.(...) You are shortly going to discover in practice that the more you do, the more you can do. (...) And you'll find time, make time to look your best.*”⁵⁶¹ Auf der nebenstehenden Seite zu diesem Artikel wurde eine sehr artifizielle Schwarzweiß-Fotografie von Blumenfeld unter dem Titel *Breathless* publiziert, die den Inhalt des Textes hintergründig kommentiert, **Abb.135**.

Aus dem tiefschwarzen Grund dieser Fotografie leuchten die Konturen einer Frau hell hervor, die durch ihre Haltung, die bewegten Falten ihres figurbetonenden Kleides und die zurückwehenden langen Haare wie die Galionsfigur eines Schiffes gestaltet ist. Die Frau als Galionsfigur, als Repräsentantin der Nation, wurde von Blumenfeld aber nicht plakativ dargestellt, sondern graphisch reduziert, dezent und flüchtig wirkend gestaltet.

Die teilweise körperliche Entmaterialisierung, die die Gestaltung dieses Frauenbildes bestimmt, erscheint als ein durchgängiges Kriterium auf einem großen Teil der Modefotografien, die Blumenfeld für *Harper's Bazaar* konzipierte. Die Mannequins verlieren die Verhaftung mit dem Boden und werden durch halbtransparente Scheiben, Stoffe oder Folien nur noch verzerrt, verschwommen oder undeutlich erkennbar. Eine doppelbelichtete Farb-Fotografie von 1942⁵⁶², **Abb.136**, zeigt den körperlichen Auflösungsprozess exemplarisch. Durch die Doppelbelichtung überlagert die Struktur der Mauer halbtransparent die Frauengestalt in dem dünnen Chiffonkleid, die ohne erkenntlichen Bodenkontakt zu schweben scheint. Es wird der Eindruck hervorgerufen, die Wand sei für die Frau durchlässig. Unklar bleibt, ob sie im Begriff ist aus der Wand hervorzutreten oder ob sie von dieser absorbiert wird.

⁵⁶¹ Guthrie Neff, Elinor: *Beauty on the Alert*. In: *Harper's Bazaar*, New York, Februar 1942, S. 60

⁵⁶² *Harper's Bazaar*, New York, Januar 1942, S. 54

Die Drapierungen des rosa farbenden Chiffonkleides korrespondieren mit den Rosenblüten auf den Schuhen des Mannequins sowie mit der Blüte, die auf seinem Kopf thront, so dass die Gesamterscheinung der Frau den Eindruck einer riesigen Blüte erweckt, die aber sehr zart, flüchtig und leicht morbide erscheint. Die geschlossenen Augen der Frau und ihre Haltung mit den leicht abgewinkelten Armen und den übereinanderliegenden Füßen geben ihr einen schicksalsergebenen Ausdruck. Gleichzeitig strahlt sie aber auch eine transzendente Energie aus und entwickelt eine surrealistische Wirkung. Würde die Frau ihre Arme etwas höher halten, entspräche ihre gesamte Körperhaltung einem Kreuz und die Assoziation zu einem weiblichen gekreuzigten Christus - ein Bild das Blumenfeld in seinem Selbstbildnis, **Abb.77a**, schon dargestellt hatte - wäre eindeutig. Die glänzende silberne Brosche, die in der Mitte des Oberkörpers den hauchdünnen Stoff zusammenhält, bzw. durchsticht, löst durch die Kontrastierung einer harten Materialität mit dem fast immateriellen Stoff die Assoziationen an eine Verletzbarkeit aus, vgl. Kap.5.1, **Abb.83**. Die Frau wird hier von Blumenfeld als zarte Blume, als Märtyrerin, als Heiland und als transzendentes Wesen visualisiert, d. h. er formuliert ein diffuses und mehrdeutiges Frauenbild, ein Frauenbild für das alle konventionellen Zuschreibungen nicht mehr gültig sind, das aber auch keine feste Form besitzt.

Teil 7

Das Frauenbild in Amerika 1944/45 im Werk von Erwin Blumenfeld

7. Ikonographische Bezüge zu Lucas Cranach d. J.

1944 konzipierte Blumenfeld eine Modefotografie speziell für das Buch *Art and Fashion*⁵⁶³ des Modezeichners Marcel Vertes. Mit dieser Fotografie verdeutlichte er seine Arbeitsweise in Bezug auf visuelle Quellen, indem er die ikonographische Quelle seiner Fotografie, das Gemälde *Portrait d'une Femme* von Lucas Cranach d. J. von 1564, **Abb.137**, gemeinsam mit seiner Arbeit veröffentlichte. Die Fotografie und das Gemälde Cranachs d. J. stehen sich in der Publikation von Vertes auf zwei Seiten gegenüber.

Es handelt sich bei dieser Fotografie Blumenfelds somit nicht ausdrücklich um eine Modefotografie, d.h. sie wurde nicht aufgrund eines kommerziellen Auftrages konzipiert, um für ein Produkt aus der Textil- oder Kosmetikindustrie zu werben. Sie wurde für eine Publikation fotografiert, die neue Aspekte der Mode und der Modefotografie zum Ausdruck brachte und kann deshalb als eine exemplarische Modefotografie betrachtet werden, die bewusst einen Reflexionsprozess über Modefotografie beinhaltet. Gleichzeitig können an dieser Fotografie die bisher angeführten Beobachtungen in Bezug auf das Werk Blumenfelds verdeutlicht werden.

Die Publikation von Vertes war durch Vergleiche von Werken aus der Kunst und der Modefotografie darauf ausgerichtet, eine Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen aufzuzeigen. Neben Textbeiträgen von Vertes beinhaltet das Buch eine große Anzahl von Reproduktionen aus dem Bereich der Kunst sowie aus der Modefotografie. Auf zwei ganzseitigen Reproduktionen sind das Gemälde Lucas Cranachs d. J. und die Fotografie Blumenfelds einander gegenübergestellt und besitzen eine große visuelle Anziehungskraft.⁵⁶⁴ Diese Voraussetzungen implizieren, dass Blumenfeld der Konzeption dieser Fotografie eine besondere Bedeutung beimaß, so dass sie einen

⁵⁶³ Vertes, Marcel: *Art and Fashion*. London und New York 1944, S. 33

⁵⁶⁴ Ebd., S. 32f.

großen Teil seiner Reflexionen beinhaltet und darüber hinaus relevante Informationen über seine Arbeitsweise als Modefotograf vermittelt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Blumenfeld das nicht sehr bekannte Gemälde von Lucas Cranach d. J. in der Oktoberausgabe der Kunstzeitschrift *Minotaure* von 1936 aufgefallen war⁵⁶⁵, und dass es ihn zu der Idee veranlasste, dieses Gemälde als visuelle „Quelle“ zu nutzen⁵⁶⁶. In dem Begleittext unter den Reproduktionen wird dagegen eher der Eindruck erweckt, die originäre Idee wäre den Designern zuzuschreiben: „LUCAS CRANACH’s *calm-faced YOUNG WOMAN whose exquisite dress and beret are so modern in feelinga present-day designer (Adele Simpson) and a hat magician (John Frederics) copied the painting for this book.*“⁵⁶⁷ Nach Kathleen Blumenfeld existierte zwischen Blumenfeld, Adele Simpson und dem Hut-Designer John Frederics eine enge Zusammenarbeit⁵⁶⁸, so dass davon auszugehen ist, dass die Entwürfe maßgeblich von Blumenfeld initiiert und mitgestaltet wurden. Seine langjährigen beruflichen Erfahrungen aus der Textilbranche leisteten dafür die Voraussetzungen. Aus diesem Grund hatte er in jedem Fall einen maßgeblichen Einfluss bei der Auswahl des Mannequins⁵⁶⁹ sowie bei der Gestaltung des Designs für das Kleid und der Kopfbedeckung.

Die Gemälde aus der Werkstatt der Cranachs hatten Blumenfeld schon früh fasziniert. Aber auch auf andere Künstler der Avantgarde insbesondere auf die Surrealisten und auf Picasso⁵⁷⁰ hatten die Werke der Cranachs einen maßgeblichen Einfluss.

In der Ausgabe des *Minotaure*, in der Blumenfeld die Abbildung des Cranach-Gemäldes gesehen hat, wurde auch ein ausführlicher Artikel mit zahlreichen Abbildungen über das Werk der Cranachs von Maurice Raynal mit dem Titel: *Réalité et mythologie des Cranachs*⁵⁷¹ veröffentlicht. Kaum andere Künstler wurden in der Zeitschrift *Minotaure* eine so umfassende Retrospektive eingeräumt.

⁵⁶⁵ James, Edward: *The Marvel of Minuteness especially regarding certain Masterpieces of Early Sixteenth Century German Portraiture in the Kunsthistorisches Museum in Vienna*. In: *Minotaure* No. 9, Paris Oktober 1936, S. 20-24. Das Cranach Portrait des jungen Mädchens befindet sich auf Seite 23. James bespricht dort ein Portrait von Cranach d. Ä., drei Portraits von Holbein und zwei Portraits Cranach d.J.

⁵⁶⁶ Blumenfelds langjährige Assistentin und Schwiegertochter Kathleen Blumenfeld hat mich auf dieses Buch aufmerksam gemacht und die Urheberschaft Blumenfelds für die Idee dieser Fotografie hervorgehoben.

⁵⁶⁷ Vertes, a.a.O., S. 32f.

⁵⁶⁸ Kathleen Blumenfeld hat mir von dieser Zusammenarbeit berichtet. Oft hat Frederics nach Blumenfelds Ideen für seine Fotografien Sondermodelle angefertigt.

⁵⁶⁹ Blumenfeld war dafür bekannt, neue Gesichter zu entdecken. Er engagierte oft anstatt der bekannten Mannequins unbekannte Modelle, die er zufällig traf oder die sich bei ihm bewarben.

⁵⁷⁰ Vgl. Kap. 7.1

⁵⁷¹ Raynal, Maurice: *Réalité et mythologie des Cranach*. 17 reproductions d’oeuvres des Cranach. In: *Minotaure* No. 9, Paris Oktober 1936, S.11ff.

Raynal geht in seinem Artikel ausführlich auf den Realitätsbegriff der Cranachs ein. Er beschreibt ihn als etwas Mythisches und Unbekanntes, das sich aber sehr einfach und spontan wie eine Melodie entwickelt und das durch die Technik der Malerei dennoch absolut präzise wirkt: *„Rien n'est fermé; l'on voudrait découvrir le secret latent qui ne se trahira jamais. La réalité des Cranach pose des faits insolites qui nous immobilisent, haletants.*“⁵⁷²

Auch Edward James beschreibt in seinem Artikel die Wirkung Cranachs d. J. auf die Surrealisten: *„He possessed certainly a stronger degree of that quality of fantasy which the most awoken of our generation admire the most today because it arises out of the scarcely chartered and mysterious realms of sleep, and which in this periodical, Le Minotaure, one is accustomed to refer to as `surrealism`.*“⁵⁷³

Das Zusammenspiel der Gegensätze eines mythischen Inhalts und der formalen präzisen Gestaltung in den Werken der Cranachs war sowohl für die Surrealisten als auch für Blumenfeld Inspiration für ihre eigene Darstellung der Dichotomie von Fantasie und Realität.

Welche Elemente waren nun ausschlaggebend, für die Auswahl dieses Gemäldes, als Verkörperung eines modernen Lebensgefühls?

Das Frauenportrait Cranachs d. J. weist kulturhistorisch auf Parallelen zur Mode und Modefotografie des 20. Jahrhunderts hin. Im Besonderen in Bezug auf die Auflösung der sichtbaren Standesunterschiede durch die Bekleidung, in der sich auch eine Annäherung der Geschlechter abzuzeichnen begann.

Im 16. Jahrhundert fand bereits, verursacht durch die wachsende Verstädterung, ein häufiger Wechsel der Moden statt, und der Unterschied zwischen der Bekleidung der oberen und der unteren Klassen - geregelt in den Kleiderordnungen - löste sich auf⁵⁷⁴. Auch einige Angleichungen an die männliche Mode lassen sich feststellen. So wurde das Barett von der männlichen Mode übernommen und auch die eckigen und verbreiterten Schultern imaginierten maskuline Eigenschaften.

Das Gemälde Cranachs d. J. gibt die Mode in der Mitte des 16. Jahrhunderts wieder. In dieser Zeit übte die spanische Mode einen großen Einfluss auf die internationale Mode

⁵⁷² Raynal, ebd. S. 12

⁵⁷³ James, Edward, a.a.O., S. 24

⁵⁷⁴ Vgl. von Boehn, Max: Die Mode. Menschen und Moden im 16. Jahrhundert. Bd. II (1923), 2. Auflage, München 1964, S.83f. und S.170. Das hier behandelte Frauenportrait von Lucas Cranach d. J. ist auch in dieser Publikation von Boehns abgebildet, vgl. S. 172

aus. Ihr Charakteristikum war ein enges und gespannt sitzendes Oberteil, die Abschaffung des Dekolletés und die Einführung der Halskröse. Die Mode gab der Frau, wie Max von Boehn schrieb, eine steife und abgezirkelte Hülle und der weibliche Körper verlor seine natürlichen menschlichen Formen. Er rief nun den Eindruck einer geometrischen Regelmäßigkeit hervor.⁵⁷⁵

Der Körper der Frau auf dem Gemälde Cranachs d. J. entspricht exakt diesem Ideal. Aber es besteht ein Kontrast zwischen dem Körper der Frau, der starr und standardisiert wirkt und ihrem Gesicht, welches einen sehr individuellen Ausdruck besitzt, noch hervorgehoben durch die leicht ironisch verzogenen Lippen. Der Kopf der Frau tritt merkwürdigerweise dem Betrachter entgegen, als wäre er lebendig und würde durch eine Öffnung des Bildes, als Ergänzung des malerisch vorgegebenen bekleideten Körpers⁵⁷⁶, herausragen.

Ein analoges Motiv hat Blumenfeld nachweislich beschäftigt. So existieren verschiedene Fotografien Blumenfelds⁵⁷⁷, in denen er einen körperlosen Frauenkopf - aus einem Bildrahmen blickend - in einer Montagetechnik inszenierte.

Aufschlussreich ist das Farbdiapositiv einer Fotografie aus den frühen 50er Jahren, auf der der Kopf des Mannequins Suzy Parker, **Abb.138**, körperlos in einem engen Bilderrahmen feststeckt. Ein Vergleich zu dem Cranach Gemälde ergibt sich auch aufgrund des Motivs der mehrschnürigen Kette. Während die Kette auf dem Gemälde aus dem 16. Jahrhundert akkurat geordnet ist und der Figur der Frau einen stabilen Ausdruck verleiht, ist die Kette auf der Fotografie Blumenfelds in sich verdreht und scheint der Frau die Luft abzuschneiden. Auf diese Weise wird in dieser Fotografie von Suzy Parker der Status der Frau als Bild durch die Art der Gestaltung und zusätzlich durch den ambivalenten Gesichtsausdruck des Modells eindeutig kritisch hinterfragt. Es scheint, als bemühe sich die Frau vergebens um eine Befreiung aus der Umklammerung des Rahmens, der ihren Status als Bild symbolisiert.

In welchem Zusammenhang steht die kritische Haltung Blumenfelds in Bezug auf die Rolle der Frau zu den Auffassungen seiner Zeitgenossen und welche Verbindungen lassen sich zu dem Gemälde Lucas Cranachs d. J. knüpfen?

⁵⁷⁵ Vgl. von Boehn, Max: Die Mode, a.a.O., S. 143

⁵⁷⁶ Berthold Hinz hat darauf hingewiesen, dass es denkbar ist, dass in der Werkstatt der Cranachs Kostüme, Hüte, Colliers und schwere Goldketten (meistens aus Hobelspan) für die verschiedenen Bildzwecke zur Verfügung standen. Vgl. Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä., Reinbek bei Hamburg 1993, S. 89. Berufsfotografen verwandten die Methode der gemalten Attrappen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig für ihre Portraits.

⁵⁷⁷ Diese Farbdiapositive befinden sich in dem Marina Schinz Archiv, New York.

Marcel Vertes beschreibt in *Art and Fashion* die verschiedenen Entwicklungsphasen, die die Frau seiner Ansicht nach durchlaufen hat: „*The woman of Athens was free. So was the woman of ancient Rome. She dressed like a man of her time. She was comfortable. Nothing kept her from moving. Nothing weighed her down.*“⁵⁷⁸ Nach dem Untergang des Römischen Reiches aber war die Frau, nach Vertes, immer eine Gefangene der Mode, eingesperrt in ihren Kleidern wie in einen goldenen Käfig. Die bisherigen Ergebnisse der Betrachtung des Gemäldes Cranachs d. J. in Bezug auf die Differenz zwischen Körper und Kopf der Portraitierten unterstützen diesen Grundgedanken Vertes. Entgegen der imaginierten Gelöstheit des Kopfes bildet der Körper der Portraitierten auf dem Gemälde Cranachs eine undurchdringliche und entindividualisierte „Festung“. Dies würde bedeuten, Lucas Cranach d. J. hätte in seinem Gemälde die Darstellung einer Differenz zwischen der sehr dekorativen aber starren und beengenden Bekleidung und dem Befinden der jungen Frau intendiert.

Generell spiegelt aber die Kunst - nach Vertes - die Mode nur als schönen Schein wider, der die hinter der dekorativen Fassade liegende „Einkerkerung“ der Frau verhüllt: „*Because it is through the eyes of the masters that we see Fashion in every age, and see her, unquestionably, more beautiful than she ever was.*“⁵⁷⁹

Die moderne Frau - so die These von Vertes - hat sich seit dem Kriegsende des 1. Weltkrieges aus dieser Gefangenschaft, die das Diktat der Mode seit dem Mittelalter den Frauen auferlegt hatte, befreit: „*The woman today is free, and she may dress as practically as a man. Her body has escaped the prison that held it captive for twenty centuries. She is truly free, and will no longer submit to the tyrannies of Fashion. Fashion must now serve her.*

The slave has become the master.“⁵⁸⁰

Dieser sehr emphatisch und populärwissenschaftlich verfasste Text von Vertes bleibt an der Oberfläche und wirkt übertrieben, aber er vermittelt eine in dieser Zeit populäre Auffassung von der neuen Frau.

Blumenfeld, der vor der Ausführung eines neuen Auftrages immer sehr gründlich recherchierte, hat sich sehr wahrscheinlich vor der Konzeption seiner Fotografie mit Vertes über dessen Ideen ausgetauscht. Seine eigene Ansicht im Hinblick auf die

⁵⁷⁸Vertes, Marcel: *Art and Fashion*, a.a.O., S. 64

⁵⁷⁹Vertes, a.a.O., S. 5

⁵⁸⁰Vertes, a.a.O., S. 64

Entwicklungstendenz des Rollenverständnisses der Frau in den letzten Kriegsjahren war aber, wie die nachfolgende Bildanalyse zeigen wird, wesentlich differenzierter.

Das Cranach-Gemälde trägt den Titel: *Portrait d'une femme*. In seinem Buch bezeichnet Vertes die Portraitierte als *Young Woman*. Bei einem ersten Vergleich der Frau auf dem Gemälde Cranachs d. J. mit der Frau auf der Fotografie Blumenfelds fällt die große Ernsthaftigkeit und Strenge im Ausdruck auf, die beide Frauen eher sehr reif und erwachsen als jung erscheinen lassen.

Der 2. Weltkrieg hatte, wie im vorangegangenen dieser Untersuchung bereits dargelegt wurde, ein neues Frauenideal hervorgerufen. Der Wunsch nach einer tatkräftigen und erwachsenen Frau wurde vordringlich. In der Februar-Ausgabe 1944 beschrieb die amerikanische *Vogue* das neue Ideal der Frau: „*Opens to plans of a better world, shuts to rumour, looks for work, never bats at the size of the task, is sympathetic to others' troubles, is not blinded by his own; is never green with greed, salty with foolish tears, or cold with unresponsiveness.*“⁵⁸¹ Auch in der Nachkriegszeit wurden diese hohen Anforderungen an die Frau immer wieder neu propagiert. 1947 wurde in der amerikanischen *Vogue* verkündet: „*American Fashion grows up to a new idea: 'Adult means attractive'*.“⁵⁸²

Wie stellte Blumenfeld auf seiner Fotografie von 1944 diesen neuen Frauentypus dar? Und welche Relationen ergeben sich zu dem Cranach-Gemälde?

Auf den ersten Blick gewinnt der Betrachter den Eindruck einer präzisen formalen Übereinstimmung zwischen dem Gemälde und der Fotografie. In beiden Werken wurde die Frau in einer sehr starren Haltung mit angewinkeltem Ellenbogen und vor der Körpermitte verschränkten Händen als senkrechte Halbfigur in das Zentrum des Bildes platziert. Die Blicke der Modelle sind jeweils sehr ernst und etwas herausfordernd auf den Betrachter gerichtet. Der Faltenwurf des Vorhanges in der linken oberen Ecke des Gemäldes Cranachs d.J. wurde von Blumenfeld als eine Art Scherenschnitt mit fast identischer Silhouette adaptiert. Auf der rechten Bildseite befindet sich jeweils der fast lebensgroße Schattenwurf der Frauendarstellungen.

Das Design der Bekleidung und die Pose der beiden Frauen scheinen bis auf wenige Differenzen miteinander übereinzustimmen. Aber gerade in diesen subtilen Unterschie-

⁵⁸¹ *Vogue's eye view of an eagle eye* in: *Vogue*, New York, 1944, Feb. 1, S. 45. Blumenfeld hatte für diese Ausgabe das Cover fotografiert.

⁵⁸² *Vogue*, New York, Februar 1, 1947, S. 150

den liegt das Potential der Fotografie Blumenfelds, das auch eine erweiterte Sichtweise des Cranach - Gemäldes ermöglicht.

Die Gestalt der Frau bildet bei Cranach eine gerade Senkrechte in der Bildmitte. Sie erweckt den Eindruck, als wäre sie vom unteren Bildrand her nach oben hin tektonisch aufgebaut. Die Weite des Rockes verleiht der Figur ein stützende Basis. Die runden symmetrischen schwarzen Puffärmel und die schwere lange Kette sowie der stützende Stehkragen betonen den tektonischen Aufbau der Cranach - Figur. Die Haltung der Frau wirkt trotz der Starre der Kleidung durch die Rundung der Schulterpartie, die von den übereinandergelegten Händen wiederaufgenommen wird, sehr entspannt.

Bei einer ersten flüchtigen Betrachtung wird das geradlinig Konstruierte und Stabile dieser Frauendarstellung von der Frau auf der Fotografie Blumenfelds assimiliert. Bei einer näheren Betrachtung aber wird dieser erste Eindruck in sein Gegenteil verkehrt. So scheint die Frauendarstellung Blumenfelds, die auf den ersten Blick sehr starr und geschlossen wirkt - ein Eindruck, der durch die harten Schwarzweiß-Kontraste der Fotografie unterstützt wird - bei näherer Betrachtung, vor allem an den Übergängen der Bekleidung zu den Gliedmaßen, den Zusammenhalt zu verlieren. Es entsteht der Eindruck, dass die einzelnen Körperteile nicht wirklich zueinander gehören, sie bilden keine organische Harmonie. Wie in einer Collage wirken der Kopf und die Arme des Modells, als wären sie an den Rumpf angefügt. Dadurch erhält diese Körperkomposition eine fast unmerkliche groteske Verzerrung.

Das Mannequin auf der Fotografie von Blumenfeld besitzt keine stützende Basis. Es wird im Gegenteil, durch die unnatürlich schmale Hüftpartie der Eindruck erweckt, der Körper des Modells werde sich auflösen, analog einer aufblasbaren Puppe, aus der die Luft entweicht. Der faltenschlagende dünne Stoff der Ärmel unterstützt diese Assoziation des Zusammenfallens. Darüber hinaus wird die leicht diagonal nach rechts geneigte Haltung des Mannequins mit der vertikal aufrechten Haltung der Frau auf dem Gemälde Cranachs d. J. kontrastiert. Es hat den Anschein, die Frau könnte umzusinken. Diese gestalterische Methode hatte Blumenfeld schon in seinem ersten *Vogue-Portfolio* 1938 eingesetzt.⁵⁸³

Das Modell wirkt leicht nach hinten rechts zurückgeneigt, ein Eindruck, der auch durch den mit ihrer rechten Gesichtshälfte verschmelzenden Schatten hervorgerufen wird. Der Schatten scheint die Frau wie ein Sog nach hinten zu ziehen. Dagegen bildet der Schat-

⁵⁸³ Vgl. Kapitel 4.4.3

ten der Frau auf dem Gemälde Cranachs d. J. ein Gleichgewicht zu dem Vorhang auf der linken oberen Bildseite und verleiht der Figur zusätzliche Stabilität.

In der Stellung, in der das Modell posiert, müsste die Hüfte auf der linken Seite hervorgeschoben sein. Aus dieser unnatürlichen Form der Hüftpartie lässt sich schließen, dass Blumenfeld diese Fotografie mit Hilfe von Schablonen, Collagetechniken und/oder Mehrfachbelichtungen angefertigt hat. Auch die Schattenform stimmt nicht mit der Figur überein und scheint nachträglich auf die überarbeitete Fotografie des Modells projiziert worden zu sein. Die Umrissform des Vorhangs, die den Hut überschneidet, wirkt ebenfalls wie collagiert.

Es ist wahrscheinlich, dass Blumenfeld mit gekurvten Schablonen die Hüftpartien des Modells während der Aufnahme wie einen nach innen gekehrten ausladenden Rock abgedeckt hat oder diese Formen nachträglich aus der Fotografie ausgeschnitten hat. Dafür spricht die exakte parallele Rundung auf beiden Körperseiten, die aber auf der linken Seite unter der Handpartie leicht nach innen verschoben ist, wodurch der Eindruck des Zerfalls der Figur betont wird.

Auffällig ist die unnatürliche Armstellung des Mannequins auf der Fotografie Blumenfelds. Die vor dem Körper miteinander verschränkten Hände scheinen auf einer Vorwölbung der Bauchpartie aufzuliegen und spielen somit auf eine nicht existente, fortgeschrittene Schwangerschaft an. Es hat den Anschein, als würde an der Stelle, an der sich die Hände befinden, ein vorgewölbter Bauch fehlen, der der Frau eine größere Stabilität geben würde. Eine Anspielung auf die Abwesenheit einer weiblichen Funktion der Mutterschaft in den Modefotografien dieser Zeit. Stattdessen besitzt das Mannequin männlich konnotierte Eigenschaften: Eine breite kantige Schulterpartie, schmale Hüften und eine militärisch anmutende Haltung. Aber auch hier gibt es immer wieder Irritationen: Die Schultern wirken merkwürdig verzerrt, die Hüften ziehen sich zusammen, und die Haltung weist eine künstliche Anspannung auf.

Die Form des Barettts deutet auf einen weiteren Zusammenhang mit männlich konnotierten Elementen hin. Da der Hutdesigner Frederics diese Kopfbedeckung wahrscheinlich nach Blumenfelds Vorstellungen extra für diese Fotografie angefertigt hat, ist es interessant, dass es nicht dem Barett der Frau auf dem Cranach-Gemälde entspricht. In dem Artikel des *Minotaure* befindet sich neben einer Reproduktion des *Portrait d'une femme* das Bild eines männlichen Pendants *Portrait d'homme* **Abb.139**.⁵⁸⁴

Die Form des Baretts, das von dem Mann getragen wird, ist der Form des Baretts auf der Fotografie Blumenfelds sehr ähnlich. Darüber hinaus weisen die einheitlich dunkle Bekleidung des Mannes und die Verschmelzung des Körpers mit dem Schatten, die auf der Fotografie ähnlich sind, darauf hin, dass Blumenfeld auch dieses Gemälde als visuelle Quelle benutzte.

Daraus lässt sich schließen, dass Blumenfeld bewusst Kombinationen männlich und weiblich konnotierter Elemente einsetzte. Anders aber als in seiner Collage *La Baionette* aus den 20er Jahren, vgl. **Abb.14**⁵⁸⁵, in der Blumenfeld die Übernahme männlicher Attribute durch die Frau mit einer positiven Leichtigkeit darstellte, dominiert in der Fotografie aus den 40er Jahren eine eher düstere Grundstimmung. Blumenfeld zeichnet ein auf den ersten Blick perfektes Bild der neuen starken Frau, welches aber bei näherer Betrachtung ad absurdum geführt wird. Die Frau verfügt über keinen inneren Zusammenhalt und kann nur mit einer äußersten Anspannung einen momentverhafteten Anblick von Stärke und Selbstbewusstsein vermitteln. Die Übernahme männlicher Elemente wird hier von Blumenfeld als künstlich und aufgesetzt dargestellt. Im folgenden Kapitel wird untersucht, in welcher Weise diese Art der Frauendarstellung in Beziehung zu Frauendarstellungen in der Kunst dieser Epoche steht.

7.1 Weiterführende ikonographische Bezüge

Die Fragmentierung und Auflösung der Frauengestalt ist auf der Fotografie Blumenfelds erst nach einer längeren Betrachtung erkennbar. In der Kunst der 30er und 40er Jahre finden sich vor allem bei den Surrealisten und bei Pablo Picasso Frauendarstellungen, in denen sich der Körper der Frau vordergründig auflöst oder fragmentartig zusammenmontiert erscheint.⁵⁸⁶

Besonders deutlich zeigt sich dieses Frauenbild in den Gemälden und Modezeichnungen Salvador Dalis. Auf diesen Zeichnungen, die er z. B. für die Werbung von *Beautiful*

⁵⁸⁴ Ebd. S.22

⁵⁸⁵ Vgl. Kap. 2.1

⁵⁸⁶ In den Ausgaben des *Minotaure* von 1933-39, aus denen Blumenfeld viele seiner Ideen entwickelte, wurden auffallend häufig Frauendarstellungen dieser Art von Picasso, Dali, André Masson, Borès, Raoul Ubac u.a. publiziert. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht auch die dort veröffentlichten Fotografien der Puppe von Hans Bellmer.

Bryans (Damenstrümpfe), für die Cover oder für das *Portfolio* der *Vogue* in diesem Zeitraum entwarf, stellte Dali häufig äußerst fragile, surreal verfremdete Frauengestalten dar. Im Februar 1944 veröffentlichte die *Vogue* unter dem Titel *Dreams vs. Reality* auf zwei Seiten Zeichnungen Dalis, **Abb.140+141**⁵⁸⁷, die Blumenfeld zu einer Auseinandersetzung und der Darstellung seiner eigenen Betrachtungsweise angeregt haben könnten.

Die Zeichnungen Dalis zeigen jeweils die Ganzkörperdarstellung eines Modells, dessen Kopfpartei sich in einer diffusen Zeichnung verflüchtigt. Daneben an der jeweils äußeren Bildseite befinden sich kleinere gerahmte Zeichnungen, mit der Dreiviertelansicht eines Mannequins, dessen Kopf in die Zeichnung als Collage eingefügt ist. Die collagierten Köpfe wirken gegenüber der Zeichnung fotorealistisch und weisen in ihrer Diskrepanz zum Körper Parallelen sowohl zu dem Montagecharakter des Portraits Cranachs d. J., als auch zu dem des Mannequins auf der Fotografie Blumenfelds auf. Es existiert keine Einheit von Kopf und Körper.

Die fotorealistisch collagierten Köpfe gehören jeweils zu den weiblichen Trägerinnen eines Kleides, das von Dali selbst entworfen und nicht real umgesetzt wurde. Die groß dargestellten Modelle, deren Köpfe sich aufzulösen scheinen, tragen dagegen real bestehende, käufliche Kleider. Diese Kontrastierung realer und fiktiver Elemente und Darstellungsweisen werden zusätzlich durch den Titel dieser beiden redaktionellen Seiten *Dreams vs. Reality* verdeutlicht. Dem Traum und der Fiktion werden eindeutig ein Vorrang vor der Realität eingeräumt.

So fallen die Frauen in den Fantasiekleidern Dalis durch ihre extreme Modernität auf.⁵⁸⁸

In den Ausgaben der *Vogue* dieser Zeit finden sich keine entsprechenden Frauendarstellungen. Sie fallen bildlich gesprochen aus dem Rahmen und dementsprechend wurden sie von Dali vor einer Rahmung stehend dargestellt.

Analog zu dem Kleid von Adele Simpson auf der Blumenfeldfotografie besitzen diese Modelle Dalis breite Schultern und eine extrem schmale Hüftpartie. Dadurch weisen sie männliche Konnotation auf, die den zarten, diffusen Darstellungen einer idealisierten Weiblichkeit, verbildlicht in den großen Frauendarstellungen, entgegenstehen und Bezüge zu Vorstellungen von Androgynität entwickeln.

⁵⁸⁷ *Vogue*, New York Februar 15th, 1944, S. 48f.

⁵⁸⁸ Die Köpfe der Mannequins haben große Ähnlichkeit mit weiblichen Idealvorstellungen aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts.

In dem Kreis der Surrealisten spielte die Frage nach der Androgynität eine große Rolle. 1938 beschrieb Albert Béguin in seinem Artikel *L'Androgyne*⁵⁸⁹ die Bedeutung des Androgynen in den Mythen und in Bezug auf den modernen Menschen. Er schließt seinen Ausführungen mit der Feststellung, dass die mythische Vorstellung vom Androgynen „*proposer à l'homme une vue de lui-même tel qui fut ou tel qu'il sera: plus lumineux, plus proche de l'harmonie et de la puissance qu'il n'est en sa condition présente.*“⁵⁹⁰

Dali stellt die androgyne Frau aber nicht als rein vermännlichtes Wesen dar, sondern als ein Idealbild, das dem Männerbild, veranschaulicht in den gewalttätigen Kriegeren, die besonders auf der rechten Seite, **Abb.141**, in einer dreiecksförmigen Komposition die linke Bildseite einnehmen. Auffällig ist, dass die Krieger dem Blatt entfliehen, als würden sie von den Frauendarstellungen verdrängt werden.

Es ist ein Ideal der androgynen Frau, welches Dali hier in den gerahmten Zeichnungen dargestellt hat. Männlich konnotierte Eigenschaften wie Gewalt -und Kampfbereitschaft werden verbannt, Kraft, Stärke und Vitalität dagegen von den Frauengestalten adaptiert. So betonen Elemente aus dem Tier -und Pflanzenreich auf der von Dali entworfenen Kleidung, wie beispielsweise die Vogelköpfe auf den Schultern des Modells auf der linken Seite **Abb.140**, Dynamik und Freiheitsbestrebungen, die diesen Darstellungen der Frau immanent sind.

Gerade ihre Kontrastierung mit der ‚realen Frau‘, die einer Geistergestalt ähnelnd, kraftlos und ätherisch wirkt, lassen die androgynen Frauendarstellungen unabhängig, energetisch aufgeladen und strahlend erscheinen.

Allein der Aspekt der Harmonie ist auch bei Dali nicht existent. Körper, Kopf und Bekleidung wurden vom Künstler zusammengesetzt und bilden keine harmonische Einheit. Die animalischen Attribute auf der Kleidung, ausgerissene Konturen und zusammengeflickte Stellen bzw. notdürftig zusammengehaltene Bereiche, geben den Frauendarstellungen auch eine unheimliche Ausstrahlung.

Diese Aspekte bringen die Zeichnungen Dalis in Zusammenhang mit der Fotografie Blumenfelds. Beide Künstler zeigen in ihrer Darstellung der Frau den Wunsch nach einem androgynen Ideal, aber weisen gleichzeitig auch auf diesem Ideal entgegenstehende, innere weibliche Zerrissenheiten und Spannungen hin.

⁵⁸⁹ Béguin, Albert: *L'Androgyne*. In: *Minotaure*, Nr.11, Paris Frühjahr 1938, S. 10-13 u. S. 66

⁵⁹⁰ Béguin, Albert, a.a.O., S. 66

Während Dali futuristische Fiktionen der neuen Frau verbildlichte, zeigt Blumenfeld die Konsequenzen für die moderne Frau in der Auseinandersetzung mit diesen Idealvorstellungen und ihrer realen Situation.

So stand den Bestrebungen der Frau nach Gleichheit in dieser Zeit die Haltung des bürgerlichen Mannes entgegen, der sich, wie Nicolas Calas 1939 in einem Aufsatz über die Krise der Liebe im *Minotaure* feststellte, aufgrund seines Ideals der Familie einer wirklichen Emanzipation der Frau widersetzte.⁵⁹¹

Die Frau ist bei Blumenfeld aus verschiedenen Fragmenten zusammengesetzt und besitzt noch keine eigene und gewachsene Identität. In ihrer Suche nach einer neuen Identität usurpiert die Frau männliche Attribute, da ihr keine anderen Vorbilder zur Verfügung stehen. Auch Calas sah diese Entwicklung entsprechend: „*La femme, dans la lutte pour son émancipation, cherche à conquérir son individualité. Il est naturel, puisqu'elle ne l'a pas encore obtenu, qu'elle veuille copier la seule forme d'individualité qu'elle connaisse, celle de l'homme.*“⁵⁹²

Auf eine andere Weise beschäftigte sich auch die *Vogue* mit dem Aspekt der Suche nach Individualität. Das übergreifende Thema der *Vogue* vom März 1944 lautete: „*Vogue's - eye view of putting yourself together.*“⁵⁹³ Diesen Leitartikel illustrierte eine Fotografie von Joffé, die ein Mannequin als ein fast fertig zusammengesetztes Puzzle zeigt, **Abb.142**. Fragmentierte Frauendarstellungen finden sich in dieser Zeit auch vor allem bei Picasso, vgl. **Abb.11+12**. Während des 2. Weltkrieges hat Picasso auffallend viele verfremdete Frauenportraits in einer frontalen Dreiviertelansicht, meist sitzend, dargestellt, die in der Haltung und besonders in der Stellung der Arme und Hände Parallelen auch zu dem Gemälde Cranachs d. J. aufweisen, wie z. B. in dem Gemälde *Femme Assise* von 1941⁵⁹⁴, **Abb.12**.

Ein weiterer ikonographischer Bezug zu dem Werk Picassos lässt sich aus einer näheren Betrachtung des Vorhangs in der oberen linken Bildseite herstellen. Als Kontrast zu der disharmonischen und widersprüchlichen Darstellungsweise des Modells ist die Ausführung des Schattenrisses des Vorhanges in der linken oberen Bildecke zu sehen. So zeigt der Umriss des schwarzen Vorhanges ein männliches Profil, während umgekehrt der Umriss von der weißen Wand aus gesehen ein weibliches Profil imaginiert.

⁵⁹¹ Calas, Nicolas: *L'Amour de la Révolution à nos Jours*. In: *Minotaure*, Paris 1939, S. 53

⁵⁹² Calas, a.a.O., S.52

⁵⁹³ *Vogue*, New York March 1, 1944, S. 63

⁵⁹⁴ Das sich Picasso mit dem Gemälde Cranachs auseinandergesetzt hat, belegt sein Holzschnitt aus dem Jahr 1958, den er explizit nach diesem Bild anfertigte, Bergruen-Sammlung.

Von Blumenfeld wurde diese Wirkung noch expliziter herausgearbeitet, indem der Schatten des Mannequins in den Konturen Übereinstimmungen zu der weißen, weiblich konnotierten Umrisslinie des Vorhangs aufweist. Die Umrisslinie des männlich konnotierten Profils und die weiblich konnotierte Umrisslinie der weißen Wand werden allein durch ihre gegenseitige Kombination ermöglicht. Sie bilden eine Einheit und erwecken den Eindruck eines einander zugewandten und miteinander verbundenen Paares.

Schon in einer seiner frühen Collage *Kosmetik* von 1919, **Abb.143**, hat Blumenfeld diese ikonographische Symbolik der durch eine Schwarzweiß-Kontrastierung dargestellten 'Zweigesichtigkeit' mehrfach eingesetzt. Hier zeigt sich auch eine offensichtliche Auseinandersetzung Blumenfelds mit Picasso, der dieses Motiv des Doppelprofils in den 20er und 30er Jahren vielfach eingesetzt hatte. Picassos Gemälde *Tête* von 1926, **Abb.144**, ein männliches und ein weibliches Profil miteinander verschmelzend, reduziert auf abstrahierte Konturen und flächenhaft gestaltet, zeigt eindeutige formale Korrespondenzen zu der Relation zwischen Kontur des Vorhangs und Wandkontur auf der Fotografie Blumenfelds. Picassos Gemälde *Tête* erweckt bei einer Gegenüberstellung mit der Fotografie Blumenfelds den Eindruck, dass es aufgrund der zeichenhaft und anatomische Regeln missachtend eingesetzten Augen, Mundlinien und Nasenlöcher, die eine eindeutige Zuordnung des Sujets konkretisieren, die der Fotografie zugrunde liegende Idee, einer Annäherung essentieller männlicher und weiblicher Wesensgehalte veranschaulicht. Dabei stellen sowohl das Gemälde Picassos als auch die Fotografie Blumenfelds den männlichen Part durch die dunkle Färbung und die von links wirkende Ausrichtung als dominanter und aktiver heraus.

In Blumenfelds Modefotografien der 40er Jahre spielte dieses Motiv der 'Doppelgesichtigkeit', wie noch expliziter in den nachfolgenden Bildanalysen verdeutlicht wird, eine große Rolle.

7.2 Das Frauenbild in der amerikanischen Vogue bis 1945

Im Mai 1944 veröffentlichte *Vogue* die erste Blumenfeld Fotografie⁵⁹⁵ nach dessen Vertragskündigung bei *Harper's Bazaar*. Im August 1944 fotografierte Blumenfeld sein erstes *Vogue*-Cover.⁵⁹⁶ Im November 1944 erhielt er schließlich den ersten größeren Auftrag sowohl für das Cover als auch für fünf redaktionelle Seiten, deren thematischer Schwerpunkt auf der Herausstellung von Schmuck, der aktuellen Fassung der Präsentation dieser neuen Juwelen sowie auf der Präsentation einer neuen weiblichen Silhouette, bzw. Idealfigur lag.⁵⁹⁷

Drei dieser Fotografien, **Abb.147-149**, stehen in enger Beziehung zu der Modefotografie, die Blumenfeld für das Buch von Vertes konzipiert hatte, besonders in der Wahl des Frauentyps, der augenscheinlich dem in der Zeit populären *Film Noir* entnommen ist. Auch die harten Kontraste durch Verwendung von großflächig eingesetztem tiefen Schwarz und wenigen aber prägnanten hellen Flächen sowie von stark überschatteten Gesichtspartien, deutet eine Bezugnahme auf die Frau im *Film Noir* an, die von Christine Gledhill wie folgt charakterisiert wurde: „*The noir heroine frequently emerges from shadows, her harsh white face, photographed without softening filters, part of the abstract lighting schemes.*“⁵⁹⁸ Blumenfeld verbindet das Motiv der Frau im *Film Noir* mit dem Motiv der ‚Zweigesichtigkeit‘ in Analogie zu dem Werk Picassos. Besonders eine Fotografie Blumenfelds aus dieser Serie in der *Vogue* vom November 1944, **Abb.149**⁵⁹⁹, zeigt ein Mannequin in einer Ganzkörperansicht und ist durch eine extreme Schwarzweiß-Kontrastierung gekennzeichnet. Eine Irritation entsteht durch die Überlagerung der Frontalansicht des sehr hell ausgeleuchteten weiblichen Gesichts durch eine schwarze Profilansicht, ähnlich einem Schattenriss.

Das Mannequin trägt ein sehr schlichtes, schwarzes, kniebedeckendes und hochgeschlossenes langärmeliges Kleid. Es steht vor einer Wand, die hinter der linken Körperseite des Mannequins in eine weiße und hinter der rechten Körperseite in eine fast schwarze Fläche geteilt ist. Das Model besitzt einen ernsten und harten Gesichtsausdruck und blickt in die Ferne. Seine Haltung ist fast militärisch steif.

⁵⁹⁵ *Vogue*, New York, Mai 15, 1944, S. 80f.

⁵⁹⁶ *Vogue*, New York, August 15, 1944: Die Köpfe von drei sehr jung wirkenden Mannequins sind hier stufenartig und eng aneinandergelehnt miteinander in Beziehung gesetzt. Sie tragen gehäkelt bunte Kopfbedeckungen und dazu kappenartige Hüte.

⁵⁹⁷ *Vogue*, New York, November 1, S. 104ff.

⁵⁹⁸ Gledhill, Christine: Klute 1: a contemporary film noir and feminist criticism, in: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): *Woman in Film Noir*, London 1980, S. 19

⁵⁹⁹ *Vogue*, New York, November 1, S. 107

Besonders auffällig zeigt sich in Verbindung mit dem Schattenriss, der über dem Gesicht des Mannequins liegt, die Konstellation der Beinansicht. Während das linke hervortretende Bein hell und natürlich erscheint, bildet das rechte Bein eine tiefschwarze Silhouette und korrespondiert dadurch offensichtlich mit einer dritten ebenfalls schwarzen Beinansicht, die den Schatten des linken Beins auf der hellen Wand darstellt. Diese Schattenansicht, die wirkt, als wäre sie in die Fotografie hineinmontiert und an der Horizontlinie abgeschnitten ist - somit ins Leere tritt - erweckt Zweifel in Bezug auf die tatsächliche Beinstellung des Mannequins. So scheint das Model drei Beine zu besitzen. Dieser Eindruck enthält eine besondere Irritation dadurch, dass sich das rechte Bein in der Form einer schwarzen Silhouette weniger kompatibel mit dem tatsächlichen hellbestrumpften linken Bein zeigt, als vielmehr mit dessen Schattenwurf. Das linke Bein hebt von der Bildkomposition ab. Es ist gegenüber der harten Schwarzweiß-Kontrastierung der Figur und des Hintergrundes differenziert ausgeleuchtet und besitzt gegenüber der Flächigkeit der Figur Plastizität. Dieses elegante Bein verleiht der kühl und steif wirkenden Frauendarstellung eine erotische Komponente, analog den Frauen des *Film Noir*. Christine Gledhill stellt fest, dass in diesem Genre, „*sexuality is often signalled by a long, elegant leg.*“⁶⁰⁰

Die schwarzen Beininformationen bilden zusammen mit der dunklen Profilansicht eine zweite auch den Körper der Frau miteinbeziehende figürliche Gestaltung sowie eine autonome Figur, die als Vexierbild das eigentliche Bild der Frau überlagert. Auch hier scheint sich Blumenfeld mit Picasso auseinander zu setzen, besonders mit dessen um 1926/27 entstandenen Arbeiten, in denen er vielschichtige Frauengestalten verbildlicht hatte. Picassos Gemälde *Femme assise* von 1927, **Abb.145**, zeigt ein ambivalentes Formgefüge, aus dem sich, ebenfalls wie in einem Vexierbild, mehransichtige, hier abstrahierte figürliche Gestalten zu einer Frauenfigur zusammenfügen. Sowohl die Darstellung Picassos als auch die von Blumenfeld stellen nach außen eine stabil wirkende geschlossene Einheit dar, die aber im Inneren eine aufgesplitterte, vieldeutige und offene Konstitution erkennen lässt. Ein Vergleich mit dem Gemälde René Magrittes von 1928 *The Titanic Days*, **Abb.146**, verdeutlicht die Entwicklung, die sich in der Frauendarstellung Blumenfelds abzeichnet.

⁶⁰⁰ Gledhill, Christine, a.a.O., S. 19

Während bei Magritte der Körper der Frau von der Gestalt des Mannes überlagert und bedroht wird, ist der Schatten auf der Frauengestalt Blumenfelds nicht männlich konnotiert und wirkt auch nicht aggressiv.

Die körperliche Bedrohung der Frau durch den Mann, auch von André Masson 1933 in seinen Zeichnungen *Massacres*⁶⁰¹ gewaltsam dargestellt, tritt motivisch in den Hintergrund. Die Bedrohung ist nun weniger konkret, nicht unmittelbar auf den Mann bezogen und besitzt eine unheimliche Ausstrahlung.

Gleichzeitig verbildlichen die Fotografien Blumenfelds Frauendarstellungen, die mit traditionellen weiblichen Rollenvorstellungen brechen. In dieser Hinsicht liegt hier eine weitere Parallele zum *Film Noir*, der sich wie Ann Kaplan feststellt, besonders durch seine spezifische Behandlung der Frau von anderen Filmgenres, wie z. B. den *Western*, abhebt. Sie schreibt: „*The film noir world is one in which women are central to the intrigue of the films, and are furthermore usually not placed safely in any of the familiar roles mentioned above. Defined by their sexuality, which is presented as desirable but dangerous to men, the women function as the obstacle to the male quest.*”⁶⁰²

Das Mannequin auf der Fotografie Blumenfelds besitzt, ebenso wie das Mannequin auf einer seiner weiteren Fotografie in dieser *Vogue*-Ausgabe, **Abb.147**, eine harte Strenge im Ausdruck und eine kalte und fordernde Sexualität. Diese Frauendarstellungen verkörpern etwas Unheimliches und bilden somit einen Gegenpol zu einem Bild der Frau, die in ihre Mutterrolle und in familiäre Strukturen eingebunden ist. Die durch den Krieg veranlassten weiblichen Übernahmen männlicher Domänen und Berufe, die eine größere wirtschaftliche und ideologische Unabhängigkeit der Frau bewirkten, waren auch Anlass, wie Sylvia Harvey feststellt, für eine unterschwellige gesellschaftliche Besorgnis, der vor allem auch im *Film Noir* durch den Einsatz von Schrecken und Ungewissheit Ausdruck verliehen wird.⁶⁰³

Diesen Ausdruck von Schrecken, Ungewissheit und auch von Beklemmung hat Blumenfeld in einer dritten Fotografie, **Abb.148**, in dieser *Vogue*-Ausgabe visualisiert. Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Farbfotografie, in der Blumenfeld die Farbe in einer Helldunkel-Kontrastierung so reduziert eingesetzt hat, dass ihre Wirkung in den Hintergrund tritt.

⁶⁰¹ Vgl. Masson, André: *Massacres*. Zeichnungen (1933), publiziert im *Minotaure*, Paris 1933, S.10ff.

⁶⁰² Kaplan, E. Ann: Introduction, in Kaplan, a.a.O., S. 2

⁶⁰³ Vgl. Harvey, Sylvia: Woman's place: the absent family of film noir, in: Kaplan, a.a.O., S. 25

Allein der mit einem mattroten Lippenstift betonte Mund und der glänzende und in ein bräunliches Rot tendierende Fingernagel des Zeigefinger, der gemeinsam mit den Lippen fast in der Mitte der Seite platziert, sind auffällige Farbakzente. Die Handhaltung des Models korrespondiert mit der Handhaltung des Models auf der gegenüberliegenden Schwarzweiß-Fotografie, **Abb.147**, ebenso wie der Schatten, der die Gesichter der Mannequins auf beiden Fotografien in eine helle und eine dunkle Hälfte unterteilt. Während der Schatten auf dem frontal ausgerichteten Gesicht der Frau auf der linken Fotografie aufgemalt wirkt und entgegengesetzt zur Helldunkel-Einteilung des Hintergrundes platziert ist, stimmt der Schatten auf dem schräg nach rechts oben zurückgelehnten Gesicht des Mannequins auf der Farbfotografie mit dem auf dieser Seite dunkel gestalteten Hintergrund überein und wirkt bedeutend realistischer.

Während die Frau auf der kleineren Fotografie, gesteigert durch den künstlich gesetzten Schatten, etwas Unheimliches und Bedrohliches ausstrahlt, scheint die gegenübergestellte Frau selbst bedroht. Die Hand, die sich ihrem Hals von rechts unten nähert, erweckt den Eindruck, durch die dunklere Tönung der Haut und den farblich nicht zu dem Lippenstift des Mannequins passenden Nagellack, sie stamme von einer anderen Person und wäre im Begriff das Mannequin zu erwürgen. Der feuchte dramatisch nach oben gerichtete ängstliche Blick des Mannequins unterstreicht diese Assoziation.

Es stellt sich die Frage, in welcher Hinsicht diese Fotografien eine Funktion als Modelfotografie besitzen, da die Frauendarstellungen vordergründig nicht zu einer positiven Identifikation einladen. Beide Fotografien entsprechen Filmszenen aus dem *Film Noir* und zeigen somit eine dunkle, surreale und bedrohliche Welt. In dieser Welt sind die einzigen Realien, wie die Bildunterschrift auf der linken Seite, vgl. **Abb.147**, betont: 'kostbare Juwelen', für deren Anschaffung mit diesen Fotografien geworben wird.

7.2.1 Das Vogue-Cover November 1944: *The shadow of a man*

Das Cover *The shadow of a man*, **Abb.150**, das Blumenfeld für diese *Vogue*-Ausgabe im November 1944, fotografierte, steht in einer engen Beziehung zu den Fotografien der an den *Film Noir* angelehnten Frauen aus dem redaktionellen Teil.

Auch hier wurde ein fremder Schatten als Gestaltungselement eingesetzt, aber unter divergierenden formalen und inhaltlichen Aspekten. Auf dieser Fotografie ist in einer Großaufnahme ein Frauengesicht abgebildet, das auf der linken Bildhälfte von einem scherenschnittartigen Männerprofil überlagert wird. In dem Text zum Cover heißt es: *Across the face of beauty is the shadow of a man . . . even a man across the sea. His influence keeps her heart warm . . . her eyes bright. Against The Day of his return, she is her beauty's guardian.*⁶⁰⁴

In diesem Kommentar zeigt sich deutlich eine Parallele zu der von *Harper's Bazaar* postulierten Bedeutung weiblicher Schönheit für eine kulturelle Stabilisierung.⁶⁰⁵

Ein noch erhaltenes Farbdiapositiv⁶⁰⁶ einer Variante dieser Fotografie, **Abb.151**, verdeutlicht die Aufmerksamkeit, die Blumenfeld auf die Gestaltung dieses Frauengesichts verwandte. Das Make-up des Mannequins ist auf der publizierten Fotografie bedeutend stärker und verleiht dem Gesicht sehr prägnante und deutlich akzentuierte Strukturen. So ist besonders die Farbe der Augenbrauen bedeutend dunkler, fast schwarz, als auf dem wirklichen Gesicht des Mannequins, auch die Form wurde korrigiert und verläuft nun in einem perfekt geschwungenen Bogen aus. Ikonographisch lässt sich die Gestaltung des Make-ups auf das Gesicht einer figürlichen Plastik aus der Mitte des 13. Jahrhunderts beziehen. In dieser Hinsicht weist das gestaltete Mannequin eine große Ähnlichkeit mit der sehr populären Stifterfigur der *Uta* vom Naumburger Dom, **Abb.152**,⁶⁰⁷ auf, die aufgrund ihrer makellosen Züge und des kühlen und aristokratischen Ausdrucks als eine idealtypische Schönheit in den 30er bis 50er Jahren des 20. Jahrhunderts galt.⁶⁰⁸

Im Gegensatz zu dieser Figur, die einen vordergründig verschlossenen Ausdruck besitzt, betont durch die den Mantelkragen hochziehende Geste, wechseln die Gesichtszüge des von Blumenfeld inszenierten Mannequins bei näherer Betrachtung zwischen einem statuenhaft verschlossenen und einem lebendig offenen Ausdruck.

⁶⁰⁴ Text zum Cover, *Vogue*, New York, November 1, 1944, S.109

⁶⁰⁵ Vgl. S. 190f.

⁶⁰⁶ Marina Schinz Archiv, New York

⁶⁰⁷ Die Figur der Uta bildet zusammen mit der Figur des Ekkehard als eine der 12 Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Dom. Die Figuren sind lebensgroß und wurden von einem namentlich unbekanntem Künstler geschaffen, der als Naumburger Meister bezeichnet wird.

⁶⁰⁸ Auf einer Fotografie Blumenfelds, die einen Ausschnitt aus seinem Pariser Atelier(9, Rue Delambre) abbildet, befindet sich unter am Boden verstreuten Fotografien auch eine Portraitansicht der *Uta*. Abgebildet in Ewing, a.a.O., S.80. In einem illustrierten Essay von André Malraux in der *Vogue* 1953, November 1, S. 146ff.: *André Malraux on the Art of creating Art*, ist ebenfalls ein Portrait der *Uta* abgebildet.

In der gleichen ambivalenten Weise wirkt ihr Blick teils sehnsüchtig und warmherzig, auf der anderen Seite auch wieder amüsiert und leicht ironisch. Sowohl die Figur der *Uta*, als auch das Mannequin Blumenfelds sind von einem mehrdeutigen geheimnisvollen Aura umgeben und in Beziehung zu einem Männerbild gestellt, vgl. **Abb.153**. Die *Uta* distanziert sich offensichtlich vor ihrem neben ihr platzierten Mann *Ekkehard*, indem sie sich in den weiten Mantel tief einhüllt. Somit erscheint die Beziehung zwischen dem Paar emotional unterkühlt, weist aber in der Korrespondenz zwischen der Haltung und Blickrichtung zwischen dem Paar auf bestehende Harmonien hin.

Auch auf der Fotografie Blumenfelds ist ein emotionaler Bezug zwischen dem Gesicht der Frau und dem schattenartigen Männerprofil zunächst nicht direkt offensichtlich, wird aber durch die Berührung der Lippen beider herbeigeführt. Der zum Teil starre Blick des Mannequins und die sehr artifizielle Gestaltung ihres Gesichts geben der Fotografie auch hier, wie in den Blumenfeld-Fotografien des redaktionellen Teils, eine unterschwellige 'Unheimlichkeit', die durch die rein symbolische und unlebendige Anwesenheit des Mannes unterstrichen wird. Katharina Sykora stellte heraus, dass im Prinzip der 'Paarung' zwischen einer ähnlichen Konstellation (Puppen und Menschen) eine grundlegende Irritation zwischen den Geschlechtern, durch einen Status zwischen Natur und Artefakt, Aspekte des 'Unheimlichen' potenzieren. Sie führt weiter aus: „*Durch die Referenzen auf zumeist triviale Bedeutungsmuster von Liebe und Sexualität rufen die Paar - Bilder gängige, teils idyllische, teils erotische Vorstellungen wach. (...) Beide Bedeutungen werden jedoch empfindlich gestört durch die Unsicherheit, ob die Partner oder Partnerinnen selbst lebendige Menschen oder lediglich ihnen ähnliche Dinge sind.*“⁶⁰⁹

Es liegt eine spezifische Ungewissheit in dieser Fotografie Blumenfelds und eine merkwürdige trotz der Schönheit des Modells beklemmende und unechte Atmosphäre, die den Tod unterschwellig vergegenwärtigt. Sigmund Freud hatte in seinem Aufsatz über das Unheimliche dessen Verhältnis zu dem Wort 'heimlich' hervorgehoben: „*Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.*“⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen, in: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg):

Ausstellungskatalog: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999, S. 435

⁶¹⁰ Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Aufsätze zur Literatur, Hamburg-Wandsbek, 1963, S. 53

Der auf den ersten Blick gegenwärtige Ausdruck einer Paarbeziehung, die normalerweise auf Vertrauen gründet ist, also auf einem heimlichen/heimeligen Gefühl, wird auf der Fotografie Blumenfelds durch die Konstellation des schönen Frauengesichts mit dem verschatteten Männerprofil einer Irritation unterzogen und erhält durch den starren, maskenhaften Gesichtsausdruck der Frau eine Wendung ins Unheimliche.

Ein weiterer Aspekt, der in dieser Zeit auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern verkomplizierend einwirkte, lag im Besonderen in einer männlichen Verunsicherung in Bezug auf die neue erfolgreiche Frau. In dieser Hinsicht wurde in der *Vogue* im April 1944 der neue Bestseller der Autorin Ilka Chase *In Bed We Cry* vorgestellt: „*In Ilka's penetrating first novel, the women are all more successful than their men (...)*“⁶¹¹ Wie schon der Artikel von Geoffrey Gorer *Peace Between the Sexes* in *Harper's Bazaar* 1942 verdeutlicht hatte, existierte, durch die Emanzipation der Frau während der Kriegszeit, hervorgerufen durch die Abwesenheit der Männer und den Einsatz der Frauen in den bis dahin spezifisch männlichen Berufen, eine Gefährdung der Harmonie zwischen den Geschlechtern.⁶¹² Eine zweite Gefährdung wurde in einem entgegengesetzten Frauenbild veranschaulicht, dargestellt in dem *Vogue's - eye view of a 1944 April Fool*:

„*She volunteers enthusiastically for a job . . . and turns up whenever she's not too busy.*

She buys War Bonds regularly . . . and cashes them like cheques to pay bills.

She writes her husband . . . and tells him how `blue` she's been.

She writes her husband . . . and tells him how `gay` she's been.

(...)“⁶¹³

Die Frau auf der Fotografie Blumenfelds erscheint weder als oberflächliche und leichtsinnige Ignorantin noch als aggressive Rivalin dem männlichen Geschlecht gegenüber. Blumenfeld stellt die Frau selbstbewusst, intelligent und autonom wirkend, aber trotzdem auf den Mann bezogen, dar. Vermutlich besitzt sie gerade durch diese Perfektion, die sie ausstrahlt, etwas sehr Beunruhigendes, aber diese Perfektion wird jetzt auch von der Frau erwartet.

Die Vision der neuen Frau, die *Vogue* im Februar 1945 verkündete, hatte Blumenfeld mit seiner Frauendarstellung schon vorweggenommen: „*This year, an eagle eye is the most beautiful eye an American woman can have. It's an eye that's sharp, clear, quick, sees everything, misses nothing, has its pupil centered squarely on America. (...) Opens to*

⁶¹¹ *Vogue*, New York, April 1, 1944, S. 77

⁶¹² Vgl. Gorer, Geoffrey: *Peace Between the Sexes*. In: *Harper's Bazaar*, New York Oktober 1942, S. 63

⁶¹³ *Vogue's - eye view of a 1944 April Fool*, in: *Vogue*, New York, April 1, 1944, S. 65

plans of a better world, shuts to rumour, looks for work, never bats at the size of the task, is sympathetic to other's troubles, is not blinded by its own; is never green with greed, salty with foolish tears, or cold with unresponsiveness."⁶¹⁴

Die Art des Make-ups, mit den harten, sehr dunklen und exakt geformten Augenbrauen und den stark geschminkten Lippen, antizipiert zum Teil schon das Frauenbild der 50er Jahre, vgl. **Abb.154**.

Dieses weibliche Idealbild wurde aber zunächst, ein Jahr später, wie das *Vogue* - Cover vom November 1945 auch hier durch eine Fotografie Blumenfelds präsentierte, nach Beendigung des Krieges abermals einer starken Wandlung unterzogen.

7.2.2 Das *Vogue* - Cover November 1945: *Beauty: That Age – This Age*

Das *Vogue*-Cover Blumenfelds von 1945 mit dem Titel *Beauty: That Age – This Age* zeigt die Portraitaufnahme *Mannequins*, ein Fotomodel gemeinsam mit einem lebensgroßen weiblichen Puppenkopf aus Wachs, **Abb.155**. Der Puppenkopf auf der linken Seite und Mannequin auf der rechten Bildseite teilen das Bild in zwei vertikale Hälften, aber berührten sich gegenseitig, mit der Stirn aneinandergelehnt, in der Mitte der oberen Bildhälfte.

Wie die *Vogue*-Redaktion schrieb, verkörpert die Puppe hier einen aus der Mode gekommenen Frauentypus, während das Gesicht des Mannequins idealtypisch das neue Frauenbild präsentiert:

*„To wit: the pallid, frizzed-haired, cupid-bow-mouth face of the beauty-shop dummy, cheek-to-cheek with today's sleek, unfussed face Complexion - fresh, bright (this lady will not been swoon); eye-bright, clear, mouth (That is a mouth) light bright; the brow clear - bared by hair that is not a creation but hair . . .straight brushed, parted like a child's.“*⁶¹⁵

In diesem Text wird die Absicht deutlich, den vom Kriegsschauplatz heimkehrenden Männern, Befürchtungen, wie sie Geoffrey Gorer in seinem bereits erwähnten Artikel *Peace Between the Sexes*⁶¹⁶ ausgesprochen hatte, vor einer zu autonomen und dominanten Frau zu nehmen.

⁶¹⁴ *Vogue's - Eye View of an Eagle Eye*, in: *Vogue*, New York February 1st, 1945, S. 45. Das Cover zeigt den amerikanischen Adler von Blumenfeld fotografiert.

⁶¹⁵ Covertext, *Vogue*, New York, November 1st, 1945 S. 137

⁶¹⁶ Gorer, Geoffrey: *Peace Between the Sexes*. In: *Harper's Bazaar*, New York Oktober 1942, S. 63ff.

Angestrebt wurde nun die Kreation eines neuen Frauenbildes, eines das Transparenz und Schönheit ausstrahlte und formbar (wie ein Kind) war. Eine Frau, die nichts Beängstigendes an sich hatte, besonders nicht auf erotischem Gebiet. Auch die *Marlboro*-Werbung reagierte auf diese Anforderungen an ein neues Frauenbild: Die starke Frau, vgl. **Abb.119**, verschwand aus ihren Anzeigen und an ihre Stelle trat ein mädchenhafter Typ, rein und unschuldig einen jungen Soldaten umarmend, unter dem Motto: „*Everything for the boys*“⁶¹⁷, **Abb.156**. Es ist fraglich, in welcher Weise sich dieses neue weibliche Idealbild mit den tatsächlichen Wunschvorstellung der Kriegsheimkehrer bezüglich der sie erwartenden Frau deckte und Blumenfeld hat dementsprechend die Visualisierung dieses Leitbildes nicht ohne irritierende Momente konzipiert. Hier ist auch interessant, dass dieses Frauenideal noch heute aktuell ist, wie eine Modefotografie aus der deutschen *Vogue* im Frühjahr 1998, **Abb.157**, verdeutlicht. Gaby Wood schrieb über die Inszenierung des Mannequins auf dieser Fotografie Blumenfelds: „*One of the most striking aspects of the picture is that the the younger face (gemeint ist das lebende Model) could be a Nineties face (as if she were today`s face always) healthy but transparent, waif-like even.*“⁶¹⁸

Irritierend ist die Wirkung der Puppe auf der Fotografie Blumenfelds, die bedeutend lebendiger erscheint als das Model. Eine Wirkung, die, wie Esther Ruelfs aufzeigte, speziell das Medium der Fotografie ermöglicht: „*Auf paradoxe Weise wird die erstarrte Puppe durch den starren Blick des Kameraauges verlebendigt.*“⁶¹⁹

Durch die Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens im Kontrast mit einem schönen und lebendigen, aber auch leer, phantasielos und unerotisch erscheinenden Frauengesicht, schafft Blumenfeld eine Irritation. Das er diese Kontrastierung beabsichtigte, belegt sein 1951 publizierter Kommentar zu dieser Fotografie: „*A dummy of wax, with expression, next to a live model, without expression.*“⁶²⁰

In der Puppe sahen die Künstler der surrealistischen Kunstszene der 30er Jahre die ideale Projektionsfläche ihrer Phantasien⁶²¹, auch in dem Werk Blumenfelds spielte sie besonders vom Ende der 30er bis zur Mitte der 40er Jahre eine große Rolle.

⁶¹⁷ *Vogue*, New York, August 15th 1945, S. 164

⁶¹⁸ Wood, Gaby: *The man who made beauty famous*, a.a.O., S. 9

⁶¹⁹ Ruelfs, Esther: Mannequin oder Model?, in: Katalog: Frauen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999, S. 336

⁶²⁰ Blumenfeld in: Liberman, Alexander (Hg.): *The Art and Technique of Colour Photography*. Simon and Schuster New York 1951, S. 190

⁶²¹ Einen Höhepunkt bildete die schon erwähnte Surrealistenausstellung 1938 in Paris, auf der jeder beteiligte Künstler eine Schaufensterpuppe nach eigenen Vorstellungen inszenierte. Vgl. S. 79

Neben Selbstportraits mit Puppe, vgl. **Abb.158**, und einzelnen Portraitaufnahmen der Puppe, **Abb.159+160**, setzte er auch auf seinen Modefotografien die Schaufensterpuppe anstelle des Mannequins ein oder kombinierte Gliedmaßen der Puppe mit einem lebenden Model.⁶²² Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die solarisierte Fotografie einer Selbstinszenierung, die den Unterkörper Blumenfelds in Gebärhaltung darstellt. In den Händen hält er einen seiner Puppenköpfe, als hätte er ihn in diesem Moment geboren, **Abb.161**. Der Wunsch des Gebärenkönnens beschäftigte Blumenfeld nach Aussage seines Sohnes Yorick Blumenfeld immer wieder. So lässt sich die ständige Neuschöpfung von weiblichen Verbildlichungen in seinem Werk auch als ein Substitut für diese dem männlichen Geschlecht vorenthaltende Funktion sehen. Die Faszination der Puppe auf die Künstler in den 30er und 40er Jahren⁶²³ lief parallel zu einschneidenden und wechselhaften Veränderungsprozessen in Bezug auf die moderne Frau. Die Puppe, als menschenähnliches Artefakt⁶²⁴, zeigte sich als das ideale Objekt der Sublimierung dieser, für einen großen Teil der Gesellschaft beunruhigenden weiblichen Entwicklung. Sigrid Schade stellte fest, dass „*Fotos, die eine Puppe oder ein Mannequin isoliert und kombiniert mit anderen (lebenden) Bildmotiven zeigen, (...) das Verhältnis von Original und Kopie, Wahrheit und Lüge, Leben und Tod, Blick und Schwinden, Dokument und Fetisch, Ganzheit und Teilung, Frau und Weiblichkeit auf der Ebene der Repräsentation*“⁶²⁵ thematisieren. Das lebendige aber unbelebt wirkende Mannequin im Kontrast mit der unbelebten aber lebendig wirkenden Puppe auf der Fotografie Blumenfelds weist auf den der Modefotografie zugrunde liegenden, nicht auflösbaren Antagonismus zwischen Frau und Puppe, Natur und Kunst, Leben und Tod hin. Babara Vinken schreibt:

⁶²² Z. B.: *Portfolio, Vogue*, Paris, Februar 1939 / „Perlen des Westens“, *Harper's Bazaar*, New York, Februar 1942, S.54f. / Werbung für *Elisabeth Arden*, Sammlung Gundlach. Abgebildet in Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hg): Ausstellungskatalog: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999, S. 334

⁶²³ Vgl. Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg): Ausstellungskatalog: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999.

In den 30er Jahren sind die Fotografien, die Hans Bellmer von seiner Puppe machte besonders populär gewesen. Auch der *Minotaure* hatte sie veröffentlicht. Bei Blumenfeld kommen die Einflüsse Bellmers deutlicher in seinen Aktfotografien zum Tragen, vgl. z. B. die Fotografie *Marionettenakt* von 1952 abgebildet in Blumenfeld, Yorick: Erwin Blumenfeld. Erotische Fotografien, a.a.O., S. 61.

1944 hatte der Fotograf Herbert List zwei Serien von Fotografien mit dem Sujet der Puppe konzipiert. Während er einerseits an der meist weiblichen Puppe Körperöffnungen und Operationen demonstrierte, schuf er andererseits Fotografien, in denen die Puppe verschiedene Rollen annahm, wie *Die schöne Germanin*, *Die schöne Sklavin*, *Elektra*, etc. Vgl. Katalog: Puppen Körper Automaten, a.a.O., S. 261ff.

⁶²⁴ Vgl.,ebd., S. 65

⁶²⁵ Schade, Sigrid: *Die Spiele der Puppe' im Licht des Todes*. In: Starl, Timm (Hg.): Fotogeschichte. Frankfurt am Main 1994, Jahrgang 14, Heft 51, S. 28

„Im belebten Mannequin und das heißt in der Belebung des toten Puppenkörpers wird die Beziehung zwischen Mannequin und Statue thematisch: Es ist der Torso der Statue, der als prägende Figur im Mannequin sichtbar bleibt.“⁶²⁶

Der Eindruck des Unbelebten, der das Mannequin auf dieser Fotografie Blumenfelds kennzeichnet, ist somit auf Fragmente einer Statue, die sich in seiner Gestaltung widerspiegeln, zurückzuführen. Hier kann sogar die ikonographische Quelle identifiziert werden, da die Gesichtszüge und die Mimik des Mannequins erhebliche Analogien zu der Stifterfigur der *Uta* aufweisen, die Blumenfeld schon ein Jahr zuvor als visuelle Quelle verwendet hatte, vgl. Kap. 7.2.1.

Interessant ist, dass er dieselbe Figur als Ausgangspunkt für zwei unterschiedliche Konzeptionen von Weiblichkeitsdarstellungen benutzt hatte. Im November 1944 für die Darstellung einer überlegen und fast aristokratisch wirkenden Frau, hier im November 1945 für das Bild einer schönen aber leeren Verpackung. Die Statue der *Uta* bietet sich für beide Interpretationen an und diese Ambiguität macht ihren spezifischen Reiz aus. Deutlich zeigt sich hier die Ausblendung des Individuellen aus den Gesichtern der Mannequins als ein wesentliches Charakteristikum der Modefotografie. Jutta Schenk-Sorge schrieb 1998: „Blumenfeld fasziniert das Formale, der Inhalt tritt dahinter zurück. Nichts spiegelt das so deutlich wie sein Verhältnis zu den Modellen. Er fotografierte fast ausschließlich Frauen, doch selbst bei Porträts interessiert ihn kaum das Individuelle. Seine Obsession gilt dem Weiblichen an sich, und er fordert von den Modellen absolute Unterwerfung unter seine Vorstellung.“⁶²⁷

Die Problematik derartiger Kommentare zu dem Werk Blumenfelds besteht in dem Gebrauch, der ins rein Emotionale führenden Aussagen, wie *Obsession des Weiblichen* und so der Titel des Buches von Ewing: *a fetish for beauty*, wodurch die dem Werk Blumenfelds immanente umfassende Reflexion unberücksichtigt bleibt. Es konnte bisher festgestellt werden, dass Blumenfeld insbesondere überindividuelle Eigenschaften interessierten, die den Bereich des Individuellen erweitern, hinterfragen, segmentieren. Die Puppe und die Statue wurden von ihm als der Frau immanente Komponenten gesehen, die das spezifisch weibliche Potential einer vielseitigen Facettierung umfassen und in dem Medium der Modefotografie zum Ausdruck gebracht werden können.

⁶²⁶ Vinken, a.a.O., S. 40

⁶²⁷ Schenk, Sorge, Jutta : *Erwin Blumenfeld „Dada und Fotografie“- Retrospektive, Kunstbibliothek Staatliche Museen, 11.11.1997 bis 1.2.1998*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd.140, April-Juni 1998,

7.2.3 Das Vogue-Cover Juli 1945: Blumenfeld / Marcel Duchamp

1945 fotografierte Blumenfeld insgesamt acht Cover für *Vogue*. Das Blumenfeld-Cover vom Juli 1945, **Abb.162**, vereinigt mehrere für die künstlerische Vorgehensweise Blumenfelds wesentliche Aspekte in sich, so dass es hier abschließend aufgrund seiner Vielschichtigkeit einer umfassenden Betrachtung unterzogen werden soll. Ein wichtiger Aspekt dieser Fotografie ist durch seine historische Dimension gegeben, da sie einen Monat nach der deutschen Kapitulation als Cover der *Vogue* publiziert wurde. Ein weiterer Betrachtungspunkt liegt auf den offensichtlichen inhaltlichen und formalen Bezügen zu dem Werk *Das Große Glas* von Marcel Duchamp, **Abb.163**.

In den letzten Jahren wurde dieses Cover in den neuesten Publikationen über Duchamp oft veröffentlicht, so dass es auch als ein Zitat für die heutige Modefotografie, wie z. B. für die Werbung von Jil Sander im Frühjahr 2000, **Abb.164**, entdeckt werden konnte. Die Fotografie Blumenfelds wurde in den Beiträgen zu Duchamp aber nicht als eigenständige Arbeit untersucht, und es fand auch keine weiterführende Betrachtung hinsichtlich einer Auseinandersetzung mit dem Werk Duchamps statt.⁶²⁸

In dem Katalog zur XX. Jahrhundertausstellung in Berlin 1999 ist beispielsweise weder gekennzeichnet, dass es sich bei dem Fotografen des Covers um Erwin Blumenfeld handelte, noch werden über kommerzielle Inhalte hinausführende Aspekte gesehen:

*„Marcel Duchamp, großer Erfinder, Prophet der Avantgarde und eine Quelle der Pop-art, wird erst 1962 in Deutschland bekannt. Sein wichtigstes Werk, eine geheimnisvolle Montage hinter Glas, ist gleichsam Reliquienschrein der Moderne. Die Zeitschrift Vogue warb mit einem elegisch hinter dem Großen Glas vorbeischießenden Model für die Sommermode im Juli 1945 (...). Das dem Großen Glas zugrunde liegende elitäre Konzept gerinnt zur schieren Dekoration. Unbeabsichtigt gelang Vogue ein prophetischer Blick in die Zukunft einer alles vereinnahmenden Szenerie aus Kunst und Kommerz.“*⁶²⁹

S. 345

⁶²⁸ Vgl. Mink, Janis: Marcel Duchamp. Köln 1994. S. 80. Text zur farbigen Reproduktion: *„Vogue-Titelblatt von Erwin Blumenfeld, Juli 1945. In ihrer Ausgabe vom Juli 1945 warf die Zeitschrift `Vogue` einen Blick in das Museum of Modern Art, wo das Große Glas über einen Zeitraum von drei Jahren (1943-46) ausgestellt war. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte das Museum of Modern Art seine Arbeit in vollen Umfang wieder aufnehmen, und das Große Glas wurde für kurze Zeit zu einem der Höhepunkte der Sammlung. Es scheint, als wäre Duchamps hängende Braut von dem Vogue-Model, das mit leicht abgewandten Augen auf die Junggesellen hinabblickt, ausgestochen worden.“*

Vgl. auch: Katalog: das XX. Jahrhundert. ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Nationalgalerie, Berlin 1999, S. 407 und S. 409. Hier befindet sich eine kleine Schwarzweiß-Reproduktion der Fotografie Blumenfelds.

⁶²⁹Ebd., S. 407

Dieser Katalogbeitrag zeigt die Vorbehalte, die die kunsthistorische Forschung gegenüber der Modefotografie immer noch einnimmt, mit aller Deutlichkeit. So stellte auch Kranzfelder in seiner Untersuchung der Relationen von Modefotografie und Surrealismus fest: „Eine gesellschaftskritisch ausgerichtete künstlerische Bewegung kann von einem affirmativen Genre wie der Modefotografie nur unter Preisgabe der Inhalte assimiliert werden.“⁶³⁰ Die folgende Analyse dieses Covers soll aufzeigen, dass es in der Modefotografie durchaus möglich ist, Inhalte der Kunst zu reflektieren und darüber hinaus auch neue Inhalte zum Ausdruck zu bringen.

Die Fotografie hebt sich durch ihre formale Gestaltung von allen anderen Cover-Entwürfen Blumenfelds ab. Der komplexe Aufbau und die subtile malerische Farbkomposition stehen in einem starkem Kontrast zu seinen vorherigen, kompositorisch und farblich reduzierten, graphischen Cover-Versionen, wie z. B. dem Cover vom Mai 1945, **Abb.165**,⁶³¹ und zu dem Cover vom Januar 1945, **Abb166**⁶³².

Aus den bisherigen Fakten lässt sich schließen, dass Blumenfeld diesem Auftrag der Vogue besondere Bedeutung beimaß und dass sich dieses Cover als seine Sicht auf einen historischen Wendepunkt betrachten lässt. Der Monat Juli 1945, kurz nach der deutschen Kapitulation, hätte eigentlich eher den Anlass zu einer hellen und farbigen Cover-Gestaltung geben müssen. So hatte der Zeichner Eric das vorausgegangene *Vogue*-Cover mit wehenden Fahnen *Flags of Victory* gestaltet und somit der Freude über den Sieg Ausdruck verliehen. Diesem Cover gegenüber wirkt die Fotografie von Blumenfeld introvertiert und verhalten. Auch der thematische Schwerpunkt der *Vogue* in diesem Juli - Präsentation von Sommermode - ist in der Fotografie Blumenfelds nicht offensichtlich. Im Gegenteil löst die von der Fotografie verbreitete Atmosphäre eher Assoziationen an ein kühles Kellergewölbe als an einen heiteren heißen Sommertag aus.

Wie Blumenfeld die Nachricht des Sieges aufgenommen hatte ist nicht bekannt. Die ersten neun Jahre des Exils in New York von 1941-50 werden in seiner Autobiografie kaum erwähnt. Einen großen Schatten auf den Sieg hatte vor allem der Bericht und die

⁶³⁰ Kranzfelder, 1993, S. 160

⁶³¹ Die Kolorierung der Schwarzweiß-Fotografie war eine Idee von Alexander Liberman, der Blumenfeld im Gegensatz zu seinen üblichen Abneigungen gegen die Vorschläge der Artdirectoren positiv gegenüberstand. Dies berichteten sowohl Kathleen Blumenfeld, als auch Marina Schinz.

⁶³² Auf diesem Cover besitzt das Mannequin, Muriel Maxwell, einen Blick, der an eine Raubkatze erinnert. Blumenfeld hat aber das Hutnetz vor ihrem Gesicht so drapiert, dass sich ein schwarzer Knoten des Netzes genau vor einem der Zähne des Mannequins befindet und den Eindruck einer Zahnücke entstehen lässt. Mit dieser Inszenierung betonte Blumenfeld den provokanten Stil des Mannequins Muriel Maxwell, die von sich selbst sagte: „I broke all the rules of beauty“. Sie arbeitete später als Mode-Journalistin. In: *Cover Girls of the Forties Make Names for Themselves in new Careers*, in: *The New York Times*, Mittwoch, 26.Juli 1961, S. 22

Fotografien von Lee Miller aus den deutschen Konzentrationslagern *Buchenwald* und *Dachau*, mit dem Titel *Believe it*, geworfen⁶³³. *Vogue* veröffentlichte zwei Fotografien, die das ganze Ausmaß des von den Nazis begangenen Grauens veranschaulichten, **Abb.167**. Diese Fotografie eines Leichenberges achtlos aufeinandergestapelter, ausgemergelter Menschen, bedeutete eine Zäsur für die zivilisierte Welt. Edna Chase, damalige *Vogue* - Redakteurin schrieb über den Entschluss diese Fotografien in der *Vogue* zwischen den Modeseiten zu veröffentlichen: „*In der Welt, die wir auf unseren Seiten widerspiegeln wollten, waren die Reichen, die von vornehmer Herkunft, die Kultivierten genauso beraubt wie die übrige Menschheit. Schmerz kennt keine Barrieren.*“⁶³⁴

Vor diesem Hintergrund ist dieses *Vogue*-Cover als eine Quelle für Blumenfelds Reflexion dieser Zeit zu betrachten. In dieser Beziehung ist es sehr auffällig, dass die Farbgestaltung der Fotografie und die Präsentation des an die Modefotografie der 30er Jahre in Paris erinnernden Mannequins, eine unwirkliche und nostalgische Atmosphäre vermittelt. Die düster und metallisch aber sehr kostbar wirkende Farbkomposition umfasst eine Palette differenzierter Grautöne, die leicht ins Rosé spielen und in ein gelbliches Gold changieren. Auch der Schriftzug der *Vogue* ist in einem ganz schwachen Rosa getönt. Die goldenen Accessoires des Models und die goldenen Attribute auf dem *Großen Glas* von Duchamp sowie das kupferne Haar und der rostrote Lippenstift des Models bilden die einzigen farbigen Akzente. „*Grau und rosa glühte die geliebte Stadt zu unseren Füßen*“, schrieb Blumenfeld in seiner Autobiografie über seinen letzten Abend vor dem Kriegsausbruch in Paris.⁶³⁵ Blumenfeld scheint mit diesem Cover von einer Zeit und einer Kultur Abschied zu nehmen, die nun endgültig vorbei war. In der gleichen Ausgabe der *Vogue* verabschiedete auch Jean-Paul Sartre in einem Essay den Einfluss des Surrealismus: „*The war has dispersed the surréalistes and, though their influence on poetry remains profound, properly speaking there is no longer, at the moment, a surréaliste movement in France. Gide, long absent, violently attacked, and furthermore almost silent, has lost nearly all his influence on the young: his philosophy,*

⁶³³ *Vogue*, New York, Juni 1945, S. 102f.

⁶³⁴ Woolman Chase, Edna/Chase, Ilka: Always in Vogue, London 1954, S. 312. Hier zit. n.: Menzel, Katharina: Konzentrationslager in den Illustrierten. In: Fotogeschichte Jahrgang 15, 1995, Heft 55, S. 29

⁶³⁵ Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S. 306

*which suited the happy epoch before the other war, cannot help in these times of misery.*⁶³⁶

Indem Blumenfeld *Das Große Glas* von Marcel Duchamp als visuelle Quelle für die Konzeption seiner Fotografie verwandte, verwies er auch - abschiednehmend im Sinne Sartres - auf den Status dieses Werkes, das von den Surrealisten hochgeschätzt wurde. Darüber hinaus setzte Blumenfeld das Mannequin hier in einer sehr differenzierten Weise in Beziehung zu dem Werk Duchamps, so dass hier noch weiterführende Intentionen vorauszusetzen sind.

Das Cover Blumenfelds ist in drei vertikale Ebenen unterteilt. Den Hintergrund bildet eine graue Wand, vor der in der Mitte des Bildes das Mannequin positioniert ist. Im Vordergrund überlagert ein Ausschnitt aus dem Werk Duchamps Das Große Glas diagonal und teilweise transparent die beiden unteren Ebenen. Durch die Farbgestaltung und die formale Komposition verschmelzen aber alle drei Ebenen zu einer Einheit. So wird die Dunkelheit und leichte Unschärfe der Figurengruppe in der rechten unteren Bildecke von dem Bildausschnitt in der oberen rechten Ecke wiederaufgenommen. Die Goldtönung der geometrischen Formen in der unteren linken Bildhälfte finden ihr Gegenüber in Fächer, Armreifen und Gürtel des Models. Die Falten des Kleides korrespondieren mit den Sprüngen im Glas. In dieser Fotografie Blumenfelds zeigt sich eine sensible Vielschichtigkeit, die sich mit der Komplexität des Großen Glases von Duchamp verbindet.

Duchamp hatte 1913 begonnen, Skizzen und Aufzeichnungen für das *Große Glas* anzufertigen und von 1915-1923 seine Realisierung betrieben. 1923 schließlich hatte er die Arbeit am *Großen Glas* eingestellt, so dass es für immer unvollendet blieb. 1926 zerbrach das Glas auf einem Transport, wurde aber 1936 von Duchamp schließlich wiederhergestellt. 1934 hat Duchamp in der *Grünen Schachtel* seine Skizzen und Notizen veröffentlicht, die das Werk aus einer, wie Jean Suquet schreibt, „*formalen Visualisierung hinausführend mit einer inhaltlichen Bedeutung ausstatteten.*“⁶³⁷

⁶³⁶ Sartre, Jean Paul: *New Writing in France*, in: *Vogue*, New York, July 1945, S. 84

⁶³⁷ Vgl.: Suquet, Jean: Possible. In: De Duve, Thierry (Hrsg.): *The Defintively Unfinished Marcel Duchamp*. Massachusetts Institute of Technology 1991, S.86: „...*the machine runs only on words.*“

Diese inhaltlichen Erklärungen Duchamps bezogen sich im Wesentlichen auf die durch den zweiten Titel des *Großen Glases - La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* - angekündigten Vorgänge, die noch ausführlicher dargelegt werden. Von 1943-46 wurde das *Große Glas* im *Museum of Modern Art* in New York ausgestellt und war damit erstmals seit langer Zeit wieder einem großen Publikum zugänglich. Nach dem 2. Weltkrieg konnte das Museum seine Arbeit wieder im vollen Umfang aufnehmen und das *Große Glas* wurde für kurze Zeit zu einem Höhepunkt der Sammlung.

Im März 1945, drei Monate vor dem Erscheinen des *Vogue*-Covers, wurde Duchamp in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *View*⁶³⁸ ausführlich geehrt. Namhafte Autoren schrieben hier über seine Werke und André Bretons Essay *Lighthouse of the Bride*⁶³⁹, 1934 erstmals in der Oktoberausgabe der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* unter dem Titel *Phare de la Mariée*⁶⁴⁰ veröffentlicht, wurde neu aufgelegt. Blumenfeld kannte höchstwahrscheinlich schon den Artikel Bretons aus dem Jahre 1934, hatte aber spätestens jetzt die Gelegenheit, das dem Werk Duchamps zugrunde liegende 'elitäre Konzept' zu rezipieren. Bretons Zusammenfassung des Inhalt lautete: „*Wir haben eine mechanische, zynische Interpretation des Liebes-Phänomens vor uns: den Übergang der Jungfrau zur Frau als Thema einer gefühllosen Spekulation, als versuche ein Wesen von einem anderen Planeten sich diesen Vorgang deutlich zu machen. Erlaubtes und Unumstößliches verbindet sich mit Willkürlichem und Mutwilligem.*“⁶⁴¹

Die Thematik des Überganges von der Jungfrau zur Braut ist natürlich nach Beendigung des Krieges sehr aktuell. In der vorherigen Juni-Ausgabe der *Vogue* waren so viele Bräute abgebildet wie nie zuvor. Diese Bräute oder auch Brautpaare verkörpern wie beispielsweise auf der *Maybelline*-Werbung, **Abb.168**, unter dem Titel *Happy the Bride with Lovely Eyes* das mit dem Begriff Hochzeit verbundene Klischee von Romantik und Reinheit.⁶⁴² Blumenfeld hatte im 1. Weltkrieg die erotischen Bedürfnisse der Soldaten hautnah miterlebt und diese in drastischen Bordellszenen in seiner Autobiografie beschrieben.⁶⁴³

⁶³⁸ *View*. The Modern Magazine, Marcel Duchamp Number, Series V, No1. New York March 1945

⁶³⁹ Breton, André: *Lighthouse of the Bride*. In *View*, a.a.O., S. 6 ff.

⁶⁴⁰ Breton, André: *Phare de la Mariée*. *Minotaure*, Nr.6, Paris, Oktober 1935

⁶⁴¹ Breton, André, dt. Übersetzung von *Phare de la Mariée*, in: Lebel, Robert: *Marcel Duchamp* (Paris 1959) Erweiterte Auflage Köln 1972., S. 188

⁶⁴² *Happy the Bride with Lovely Eyes*, in: *Vogue*, New York, Juni 1945, S. 41

⁶⁴³ Vgl. Blumenfeld: *Einbildungsroman*, a.a.O., S. 207ff.

Somit ist davon auszugehen, dass er die Differenz zwischen den romantischen Vorstellungen der jungen Bräute und den Begierden der Junggesellen als Konfliktpotential sah.

Es ist naheliegend, dass ein Impuls für die Gestaltung des Covers von der Schaufensterdekoration Duchamps in einer Buchhandlung für *Arcane 17* von André Breton⁶⁴⁴ ausging, **Abb.169**, die auf Proteste des Frauenvereins hin entfernt werden musste. Eine ideale Voraussetzung, um das Interesse Blumenfelds zu erregen.

Im Mittelpunkt dieses Fensters stand eine Schaufensterpuppe bekleidet mit einer Zofenschürze und einem Wasserhahn auf dem rechten Schenkel. Zu ihren Füßen liegen aufgeschlagene illustrierte Bücher Bretons, ein Objekt von Isabelle Waldberg und eine leere Flasche, die auf dem von Duchamp gestalteten Cover des Kunstmagazins *View* abgebildet war. Links an der Wand eine Zeichnung von Matta, auf der ein Lätzchen angebracht war, das die Form der Schürze der Puppe widerspiegelte.

Auf der Zeichnung Mattas lassen sich zwei abstrahierte Figuren erkennen, die in einer mehrdeutigen Weise miteinander verschlungen sind und Assoziationen sowohl zu einem Kampf als auch zum Geschlechtsverkehr evozieren. Assoziationen zur Penetration löst gleichfalls das Objekt von Isabella Waldberg - ein Tintenfass in Seesternform, in dem eine Feder steckt – aus, sowie auch die in Richtung des Schambereichs der Schaufensterpuppe stehende Flasche. Auf der Fotografie des Schaufensters spiegeln sich, jeweils rechts und links von der Puppe, Duchamp und Breton im Profil in dem Fensterglas. Wie auch in dem *Großen Glas* greift Duchamp hier die Themen männlich/weiblich in Verbindung mit Gewalt, Begehren und Sexualität auf. Der Begriff des Begehren aber wird von Duchamp nicht auf die Beziehung der Geschlechter verengt, sondern weitergefasst.

In dieser Hinsicht ist die Ähnlichkeit des *Großen Glases* mit einem Kaufhausschaufenster⁶⁴⁵ von Bedeutung. Herbert Molderings stellte fest, dass sich Duchamp in einer Notiz von 1913 aus der *Weißten Schachtel* ausschließlich mit Schaufenstern beschäftigt hat.⁶⁴⁶ Duchamp schreibt dort:

„*Das Problem der Schaufenster.*

Das Verhör der Schaufenster über sich ergehen lassen.

⁶⁴⁴ *Lazy Hardware* Schaufensterdekoration für *Arcane 17*, New York, April 1945 (Gotham Book Mart). Vgl. Lebel, Robert: Marcel Duchamp (Paris 1959) Erweiterte Auflage Köln 1972, Abb.115

⁶⁴⁵ Vgl. Mink, a.a.O., S. 76

Der Anspruch des Schaufensters.

Das Schaufenster, Beweis der Existenz der Außenwelt. Wer sich dem Verhör der Schaufenster unterzieht, spricht seine eigene Verurteilung aus. Die Wahl ist tatsächlich ein Hin und Zurück. Gemäß dem Verlangen der Schaufenster, als unvermeidliche Antwort auf sie, kommt es zur Fixierung der Wahl.

Nicht starrsinnig, weil absurd, den durch die Fensterscheibe vollzogenen Koitus mit einem oder mehreren Gegenständen in der Auslage verheimlichen. Die Strafe besteht darin, die Scheibe einzuschlagen und Wut und Bedauern zu empfinden, sobald der Besitz konsumiert ist. Q.E.D.“⁶⁴⁷

Das Schaufenster symbolisiert demnach für Duchamp, das Begehren, dem man unablässig ausgesetzt ist und das aber niemals gestillt werden kann. In dieser Beziehung weisen Modezeitschriften für Frauen Parallelen zu Schaufenstern auf. Dort ist es, über die abgebildeten modischen Warenangebote hinaus das Mannequin, das ihr Begehren weckt. Die modische Ware ist die aktive und dominierende Kraft in der Beziehung zwischen Schaufenster und Betrachterin, das Mannequin beherrscht den Dialog zwischen Modejournal und Rezipientin. So hat Barbara Vinken das Modeparadigma des weiblichen Begehrens zugespitzt formuliert, indem sie die Frage aufwarf, ob der Mann oder die Mode im Mittelpunkt des weiblichen Begehrens stehe. Ebenso unsicher sei es „*wer `die Frau´ mehr begehrt, die Frauen oder die Männer.*“⁶⁴⁸

In der Auseinandersetzung mit dem Werk Duchamps scheint auch Blumenfeld in seiner Fotografie zwischen weiblichen und männlichen Begehren zu differenzieren. In Duchamps Ausführungen zum *Großen Glas* werden die bisher entwickelten Aspekte des Begehrens, der Frage nach Realität, von Sexualität und Gewalt in Bezug auf weibliche und männliche Vorstellungen und Konstitutionen aufgegriffen. Da das Blumenfeld - Cover durch seine ikonographische Bezugnahme auf das Werk Duchamps auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit diesem veranschaulicht, wird im Folgenden ein kurzer Überblick zum *Großen Glas* gegeben.

Das *Glas* ist ca. 2x3m groß und wird von einem metallenen Rahmen eingefasst. Zwei waagrecht platzierte Metallschienen teilen das Glas in zwei Hälften.

⁶⁴⁶ Vgl. Mink, ebd.

⁶⁴⁷ Duchamp, Marcel: Notiz aus der *Weißten Schachtel*, 1913, zit. n. Molderings, Herbert: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, 3. überarbeitete Neuauflage, Düsseldorf 1997, S. 70

⁶⁴⁸ Vinken, a.a.O., S. 49

Die obere Hälfte, in der sich die *Braut* befindet, ist etwas kürzer als die untere Hälfte, die den Bereich der *Junggesellen* umschließt.⁶⁴⁹

Auf der Fotografie Blumenfelds ist die Rückseite des *Großen Glases* abgebildet, d.h. der Betrachter des Covers sieht den gewählten Ausschnitt spiegelverkehrt. Blumenfeld zeigt aus dem großen Repertoire an Komponenten des *Großen Glases* allein vier: Ganz links die *oculist witnesses*, in der Mitte die *Schere* und die *Haarsiebe* und ganz rechts angeschnitten fünf der neun *Malic Molds*, der *Junggesellen*.

Der Mittelpunkt der *Schere*, durch den die *Haarsiebe* geführt werden, befindet sich ungefähr in der Höhe des Geschlechts des Modells. Duchamp hat in der *Grünen Schachtel* diesen beiden Komponenten mit folgenden Funktionen belegt: Durch die *Haarsiebe* wird das *Leuchtgas*, das die *Junggesellen* von der *Braut* empfangen haben, um daraus ihre Formen zu bilden, durch verschiedene Zustandsänderungen geführt und wird bei seinem Austritt aus dem letzten *Siebe* zu „flüssigem Explosionsstoff“. Das Öffnen der *Schere* bewirkt, dass dieser flüssige Stoff senkrecht emporgeschleudert wird und die *Augenzeugen* durchquert, als „*Schimmern der Ergießung*“.⁶⁵⁰

Die *Junggesellen* sind somit allein einer triebhaften Sexualität ausgesetzt. Auf der Fotografie wirken sie zudem noch in der rechten unteren Bildecke dicht aneinander gedrängt, wie Miniaturbomben, die die Bildatmosphäre, vereint mit den Sprüngen im *Glas*, mit einem an Zerstörung gemahnenden, bedrohlichen Druck unterminieren.

An die Stelle der *Braut* platzierte Blumenfeld ein Mannequin, welches durch die starre Haltung und den maskenhaften Gesichtsausdruck den statuenhaften Mannequins aus der französischen Modefotografie der 30er Jahre entspricht. Das Mannequin wird durch seine künstliche puppenhafte Ausstrahlung sowie durch seine schon erwähnte farbliche und kompositorische Korrespondenz mit dem Werk Duchamps als zum Werk dazugehörig charakterisiert. Es ist vor der Frontseite des *Großen Glases* platziert und nimmt somit den Standpunkt des Betrachters ein. Gleichzeitig aber wird es durch die *Schere*, die durch die Überkreuzung eine Assoziation an eine karussellartige Drehbewegung vermittelt, ähnlich einer Karussellfigur, in das Werk hineingeführt.

Das Mannequin steht in der hinteren Öffnung der *Schere*, während sich die *Augenzeugen* in ihrer linken und die *Junggesellen* in ihrer rechten Öffnung befinden. Die vordere auf

⁶⁴⁹ Die Formteile wurden von Duchamp aus Bleidraht angefertigt und mit Klarlack festgeklebt. In die somit entstandenen Formen wurden die Farben aufgetragen und mit einer Schutzschicht aus Bleifolie versiegelt.

⁶⁵⁰ Breton, André: *Lighthouse of the Bride*. In *View*, a.a.O., S.8f.

den Betrachter hin weit geöffnete Spanne scheint diesen in ihre Öffnung hineinzubeziehen. Die Vorstellung einer karussellartigen Drehbewegung wird durch den unruhigen Schattenwurf des Mannequins auf der linken Bildseite forciert. Der schwere metallene Rahmen des *Glases*, der wie eine Schranke oder Barriere über dem Mannequin liegt, scheint dessen Drehbewegung Einhalt zu gebieten. Somit entsteht der Eindruck, das Mannequin sei hinter dem *Glas* gefangen, ein Eindruck, der durch die spinnennetzartigen Sprünge im Glas, die sich besonders dicht über den Bereich des Mannequins ziehen, forciert wird. In dem Text zum *Vogue* - Cover heißt es: „*Vogue's eye view of the Museum of Modern Art is through Marcel Duchamp's famed 'Window' (...) regarded as the ideal marriage of painting and sculpture. The shattered glass - 'the Accidental' arrested for permanent beauty.*“⁶⁵¹

Die träumerische Haltung des Mannequins, die auf eine Ablehnung der Realität deutet und die Sprünge im *Glas*, die wie ein Spinnennetz das Mannequin festzuhalten scheinen, erwecken den Eindruck eines zeitlichen Stillstandes, der, auf die in dem *Vogue* - Zitat angesprochene Sehnsucht nach ewiger Schönheit verweist. Als die Metaebene eines Schaufensters, in der ein Anspruch an Realität weiter aufgelöst ist, visualisiert die Gestaltung des Covers den vergeblichen Wunsch Schönheit festzuhalten.

7.3 Blumenfeld und Mallarmé

Über die Stellung der Modefotografien innerhalb des Gesamtwerks von Erwin Blumenfeld geht die Meinung seiner Familie und seiner ehemaligen Mitarbeiter auseinander. Während diejenigen, die mit ihm gearbeitet haben, wie seine Schwiegertochter Kathleen Blumenfeld und seine Assistentin und Nachlassverwalterin Marina Schinz, diesen Teil seines Werkes für den wichtigsten halten, vertritt dagegen sein Sohn Yorick Blumenfeld die Ansicht, dass sein Vater diese Arbeiten allein aus einer kommerziellen Motivation heraus schuf und er die Oberflächlichkeit der Modewelt verachtet habe. Aus Blumenfelds Autobiografie und aus seinen unveröffentlichten Aufzeichnungen lässt sich schließen, dass er seiner Tätigkeit als Modefotograf ambivalent gegenüber stand. Aber er sah vor allem auch ihr Potential.

⁶⁵¹ *Vogue's eye view of the Museum of Modern Art. Midsummer Fashion.* In: *Vogue*, New York, Juli 1945, S.55

So schrieb er 1951 über die kommerziellen Möglichkeiten der Fotografie: „*The influence of photographers on the life of this world is much stronger than the old masters could ever dream of.*“⁶⁵² Alexander Liberman, damaliger Artdirector der *Vogue*, erinnerte sich: „*He was always terribly proud of his work. He would bring it into the office and says, in his terrible German accent, 'put it in the mid'- meaning in the middle of the book, the most important spot.*“⁶⁵³ Blumenfelds Beziehung zur Mode und zur Modefotografie sollte sein Leben lang ambivalent bleiben. Er erkannte einerseits ihr künstlerisches und soziokulturelles Potential, andererseits hasste er die Oberflächlichkeit und Kommerzialisierung, die mit dieser Branche verbunden sind. „*In diesem Ameisenhaufen unbefriedigter Ambitionen, wo nouveautés à tout prix gejagt werden, blieb ich ungeachtet Tausender publizierter Seiten Außenseiter und Fremdkörper.*“⁶⁵⁴

Selbst Mallarmé hatte an einer Modezeitschrift mitgearbeitet, mit diesen Worten rechtfertigte Blumenfeld, in einer unveröffentlichten Aufzeichnung,⁶⁵⁵ seine berufliche Tätigkeit als Modefotograf.

Mallarmé war 1874 für die Redaktion der ersten acht Ausgaben des Modejournals *La Dernière Mode* verantwortlich gewesen. Den größten Teil der Artikel, die das Theater, das Weltgeschehen, die Kunst betrafen, ebenso wie die Artikel über Kleider, Schmuck und Mobiliar, hatte er unter Pseudonymen selbst verfasst.⁶⁵⁶ Für Blumenfeld war das Konzept Mallarmés, die Verbindungen von Kunst und Poesie durch ein Modejournal zu veranschaulichen, anregend, um seine eigenen Vorstellungen einer künstlerischen Transsubstantiation der Mode im Medium der Fotografie zu verwirklichen.

Vor Mallarmé hatten schon Balzac, Hugo und Lamartine u. a. ihre Werke in Modejournalen veröffentlicht⁶⁵⁷. Desgleichen hatten schon verschiedene Schriftsteller und Poeten, wie Balzac mit dem Fragment *Traité de la vie élégante* (erschieden in *La Mode* 1830), Theophile Gautier mit der Broschüre *De la Mode* (1858) und Charles Baudelaire in einigen Kapiteln aus seinem *Peintre de la vie moderne* (veröffentlicht im *Figaro* 1863) dem Sujet der Mode ihr Interesse entgegengebracht.

⁶⁵² Blumenfeld in: Liberman, Alexander (Hg.): *The Art and Technique of Color Photography*. Simon and Schuster New York, 1951, S.170

⁶⁵³ Liberman, in: Kazanjian, Dodie/Tomkins, Calvin: 'Alex': *The Life of Liberman, Alexander*. New York 1993, S.138

⁶⁵⁴ Blumenfeld: *Einbildungsroman*, 1998, S.285

⁶⁵⁵ Marina Schinz Archiv, New York

⁶⁵⁶ Vgl. Kleinert, Annemarie: „*La Dernière Mode*“: une tentative de Mallarmé dans la presse féminine. In: *Lendemains* 17/18 5. Jahrgang Juni 1980, S.167

⁶⁵⁷ Vgl. Kleinert, Annemarie: *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode*, Berlin 1980 (Studienreihe Romania V), S.182-205 und 239

Während sie aber die Mode als Stoff einer literarischen Analyse benutzt hatten, um ihre Vision der Welt darzustellen, hat Mallarmé, wie Jean Pierre Lecercle schreibt, die Grenzen durchbrochen: *„il nous parle de l'intérieur du monde de la mode. Il en est même l'une des instances législatrices.“*⁶⁵⁸

1933, vier Jahre vor dem Beginn von Blumenfelds Tätigkeit als Modefotograf, wurde eine Sammlung der Beiträge Mallarmés für *La Dernière Mode* von S.A. Rhodes veröffentlicht und damit einem größeren Publikum bekannt gemacht. In dem Vorwort zu dieser Ausgabe schrieb Rhodes: *„La Dernière Mode est une admirable illustration de ce qu'une activité qui est matérialiste, ou du moins tout ce qu'il y a de plus ordinaire, peut devenir lorsqu'elle émane des mains d'un artiste. Mallarmé réussit presque à dématérialiser ce qui appartient, après tout, aux réalités du monde marchand. Il les libère de ce qu'a d'ennuyeux et de pesant tout ce qui est un produit de la nécessité.“*⁶⁵⁹

Ist eine Entmaterialisierung der Warenwelt möglich, und was bleibt, wenn sie von allem Langweiligen und Schweren befreit ist? Gibt es ein Ideal, eine Vorstellung der Schönheit, die abgelöst von der Materie, neue Erkenntnisse transportiert? Dies scheinen die Fragen zu sein, die sich Blumenfeld in Auseinandersetzung mit Mallarmé und seiner eigenen Arbeit als Fotograf der Mode stellte. Der Text von Rhodes über die Bedeutung des modejournalistischen Werkes könnte für Blumenfeld eine wesentliche Orientierung in Bezug auf seine eigenen Arbeiten bedeutet haben. Dort heißt es :

*„Mallarmé s'empare des futilités de la vie quotidienne pour en extraire la beauté et les parfums qu'il nous présente, ici, dans toute leur pureté. Une robe, un chapeau, une mousseline, un billet de théâtre, une annonce, une demande de lectrice, apparaissent, vus à travers le miroir de La Dernière Mode, comme des choses idéales, presque éthérées et irréelles.“*⁶⁶⁰

Mallarmé brachte Poesie in die Sprache der Mode. Blumenfelds gedankliche Verbindung zu Mallarmé scheint gerade in diesem Punkt offensichtlich. Auch Blumenfeld beabsichtigte die Entwicklung einer poetischen Sprache, durch die er das nicht Sichtbare hindurchscheinen lassen konnte. Nur benutzte er das Medium der Fotografie, und er musste sich größeren kommerziellen Zwängen beugen als Mallarmé.

⁶⁵⁸ Lecercle, Jean-Pierre: Mallarmé et la mode, Paris 1989, S. 11

⁶⁵⁹ Annexe IIIS.A. Rhodes, préface à l'édition américaine de *La Dernière Mode*, New York 1933 (extraits).

In: Kleinert, a.a.O., S. 164

⁶⁶⁰ Ebd., S. 164

Mallarmé strebte, wie Annemarie Kleinert in ihrer Untersuchung herausgearbeitet hat, eine Gleichsetzung von Kunst und Mode an, mit einer Präferenz ästhetischer Vorstellungen vor praktischen Aspekten.⁶⁶¹ Die Art, in der sie die Motivation Mallarmés für die Herausgabe des Modejournals beschreibt, trifft ebenso auf Blumenfeld zu:

*„Il lui fut donc aisé d’unir sans attenter le moins du monde à sa plus noble faculté, l’intérêt courtois, rieur et frivole un peu, qu’il portait, le plus correct de faunes, aux dames de la bonne société parisienne, avec son incessant besoin de faire apparaître la poésie en toute chose cachée.“*⁶⁶²

Schluss

Die Untersuchung umfasst die Zeitspanne von neun Jahren. In diesem Zeitraum, so wurde aufgezeigt, relativierten sich die Vorstellungen von Realität, Identität und von einer weiblichen Rollenfixierung. Die Konzeptionen von Weiblichkeit begannen im hohen Maße zu wechseln. Neben der Idealvorstellung der Frau als antike Statue, wurde die zurückhaltende elegante Dame, die `sophisticated´ Lady, die natürliche und sportliche Frau, die surrealistische verträumte Erscheinung, die `Frau mit Adleraugen´, die Patriotin, die Puppe inszeniert. Es bildete sich eine Wandelbarkeit zwischen der glamourösen Frau und dem *little Girl Look*, zwischen transzendenten und bodenständigen, selbstbewussten und entrückten, `realistischen´ und unheimlichen Frauenbildern.

Initiiert durch die Modefotografie trat für die Frau die Pose im Wechsel von Bewegung und Starre, der Einsatz von Mimik und Gestik, die Wirkung des Lichts sowie die Harmonie der Körperproportionen in den Vordergrund der Selbstinszenierung. Es entstand eine Polarität zwischen dem Streben nach einem weiblichen Ideal, das sukzessiv schnelleren Wechseln unterzogen wurde und einer wie Barbara Vinken schreibt `seltsamen Spannung´ zu diesem Ideal⁶⁶³.

⁶⁶¹ Vgl. Kleinert, a.a.O., S.178

⁶⁶² Charpentier, Henry: *La Dernière Mode de Stéphane Mallarmé*. In : *Minotaure*, Paris, No 6, Winter 1935, S.25

⁶⁶³ Vgl., Vinken, Barbara: *Mannequin, Statue, Fetisch*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd. 141, 1998, S. 145

Eine Grenzverwischung zwischen Realität und Phantasie, die von den Surrealisten schon seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts gefordert wurde, zeigte sich besonders deutlich durch die Zunahme an unheimlichen Frauendarstellungen in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges. Denn das Unheimliche, so hat Elisabeth Bronfen in ihrer Untersuchung über die Zusammenhänge von Tod, Weiblichkeit und Ästhetik herausgestellt, stellt den wichtigsten Indikator für eine Grenzverwischung zwischen Realität und Phantasie.⁶⁶⁴

Parallel entwickelte sich in diesem Zeitraum eine größere Unabhängigkeit der Frau vom Mann, wodurch neue Konflikte teils offen zutage traten, teils unter der Oberfläche gärten. Diese Entwicklungen zeichneten sich - einerseits poetisch umschrieben und andererseits mit einem dokumentarischen Anspruch versehen - in der Modefotografie ab bzw. wurden zum Teil von ihr initiiert. D.h. in Modefotografien lassen sich neben den alltäglichen Belangen von Frauen - die eher durch den Textteil der Modejournale herausgestellt werden - teils bewusst teils unbewusst konzipierte, die Zeit charakterisierende Inhalte ablesen.

Die Modefotografien Erwin Blumenfelds, so wurde belegt, nehmen in dieser Hinsicht eine herausragende Position ein, indem sie eine reflektierte Verknüpfung von Kunst, Poesie, Mode und den gesellschaftlichen Entwicklungen in Bezug auf die Rolle der Frau darstellen. Es hat sich gezeigt, dass im Verlauf einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit seinen Modefotografien der vordergründig schöne Schein an Bedeutung verliert und unter der Oberfläche verborgene Ideen und ikonographische Bezüge zu einer erkenntnisreichen Annäherung an die sehr kreative, beziehungsreiche und gleichzeitig gesellschaftsanalytisch scharfsinnige Vorstellungswelt Blumenfelds heranführen. Das Schöne zeigte sich bei Blumenfeld als Initiator der Hinführung zu einem erkenntnisorientierten ästhetischen Denken und ist somit auf eine Förderung des gesellschaftlichen Kultivierungsprozesses bezogen.

Es wurde deutlich, dass in den Modefotografien Blumenfelds kritische, das in den Modejournalen präsentierte Frauenbild hinterfragende, Umschreibungen immanent sind. Aufgrund des kommerziellen Auftrages und seines eigenen künstlerischen Anspruchs verberg er seinen kritischen Blick in den Modefotografien generell unter der Oberfläche,

⁶⁶⁴ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 167

so dass er allein dem aufmerksamen Betrachter zugänglich ist und oft unbemerkt blieb⁶⁶⁵. Folglich wurde den Modefotografien Blumenfelds in der Literatur bisher eine tieferliegende Vision abgesprochen, wie z. B. von P. Devlin:

*„Blumenfeld had a keenly developed sense of the absurd, a satirical view of the world, and yet he never channeled his satirical outlook into his fashion photographs, never tried to invest them with his private obsession.“*⁶⁶⁶

Auch wenn die ganze Tragweite der Modefotografien Blumenfelds nicht spezifisch erfasst wurde, fanden sie ein großes Forum und nahmen Einfluss auf die Modefotografie bis heute. Blumenfeld hat dazu beigetragen, dass sich die Modefotografie partiell von einem standardisierten, auf die reine Präsentation von Kleidung und Mode spezialisierten Medium zu einem interpretativen, zwischen Kunst und Gesellschaft vermittelnden, Medium entwickeln konnte. Ikonographische Bezüge zur Kunst wurden von ihm immer auf einen eigenen Kontext bezogen eingesetzt und somit Verknüpfungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Bezug auf das Bild der Frau gebildet. Seinen Modefotografien sind Auseinandersetzungen mit grundlegenden Fragen nach Identität, Realität, Vergänglichkeit, Freiheit, Auflösung und Dekonstruktion immanent, die in dieser Untersuchung ansatzweise herausgestellt werden konnten. Besonders auffällig zeigte sich während der Analysen der Modefotografien Blumenfelds die sinnliche Herausarbeitung der Stofflichkeit gegenüber Darstellungen körperlicher Auflösung. Blumenfeld antizipierte hiermit ein Phänomen, dass bis heute immer vorherrschender wird und das durch die Entwicklung der Modefotografie vorangetrieben wurde: Das Zurücktreten des Körperlichen gegenüber dem Visuellen. Heute ist dieses Phänomen, wie Sabine Fabo feststellte bezeichnend für die Beziehung zwischen Mode und Körper: *„Der Körper verzichtet bei seiner modischen Selbstdarstellung zunehmend auf taktile Elemente, drängt ein wesentliches Element des Körperlichen zurück und fokussiert das Visuelle als oberflächliche, sichtbare Dimension des Körpers.“*⁶⁶⁷

Die von Blumenfeld und anderen Modefotografen seiner Zeit behandelten Themen standen in engen Zusammenhang mit den Fragen, denen auch die Kunst ihrer Zeit nachging.

⁶⁶⁵ Die Modefotografien Blumenfelds werden meistens unter rein formalästhetischen Aspekten betrachtet. Diese Sicht wurde auch in einem Interview im November 1998 in New York mit der Modefotografin Frances Mc Laughlin, die zeitgleich mit Blumenfeld bei der amerikanischen *Vogue* gearbeitet hatte, deutlich.

⁶⁶⁶ Devlin, a.a.O., S.134

⁶⁶⁷ Fabo, Sabine: *Ephemeriden – Mode, Kunst, Medien. Strategien des Flüchtigen*, in Internationales Kunstforum, Bd. 141, 1998, S. 164

Die Modefotografie übernahm ikonographische Elemente aus der Kunst, wie das Motiv des Vogels, der Puppe, der Spirale etc., aber auch enger gefasster Formen sowie kunstimmanente Techniken wie Lichtführung und Kontrastierung und setzte diese in einer ästhetischen Konzeption des Weiblichen spezifizierenden Darstellung ein. Somit entwickelte die Modefotografie und im Speziellen das Werk von Erwin Blumenfeld ein vielseitiges Bild der Frau, schuf den Raum für ein Spiel mit weiblichen Identitäten und förderte ein Aufbrechen festgefahrener Denkstrukturen.

In der vorliegenden Untersuchung kam ein exemplarischer Teil der Modefotografien Blumenfelds zum Tragen, durch dessen tiefergehende Betrachtung wesentliche Aspekte dargelegt werden konnten, die eine neue Sichtweise auf sein fotografischen Werk sowie neue Zugangsmöglichkeiten zu seiner Erschließung aufzeigen. Ein großer Teil an Modefotografien Blumenfelds bildet noch wertvolles Material für weiterführende Forschungsaufgaben.

Literaturverzeichnis

Erwin Blumenfeld. Chronologie der Auflagen seiner Autobiografie

- Blumenfeld, Erwin: *Jadis et Daguerre*. Paris 1975
- Blumenfeld, Erwin: *Durch tausendjährige Zeit. Erinnerungen*, Frauenfelder Huber Verlag 1976
- Blumenfeld, Erwin: *Durch tausendjährige Zeit. Erinnerungen*, (verbesserte und durch einen Fototeil ergänzte Neuauflage) Argon Verlag, Berlin 1988
- Blumenfeld, Erwin: *Einbildungsroman*, (überarbeitete und am Originalmanuskript orientierte Fassung, in der Kürzungen rückgängig gemacht wurden. Enthält alle vom Autor ausgewählten Abbildungen und acht zusätzliche, von Franz Greno ausgewählte Fotografien), erschienen in der Anderen Bibliothek in Eichbornverlag, Frankfurt a. M., Mai 1998
- Blumenfeld, Erwin: *Eye to I*, London, Thames and Hudson, 1999

Erwin Blumenfeld: Aufsätze und Artikel (chronologisch)

- Blumenfeld, Erwin: *Atze Lenzgedicht*, Gedicht, in *Almanach Dada*, Berlin 1920
- Blumenfeld, Erwin: *My Favourite Model*, in: *Lilliput*, London, September 1945, S.153ff. Dieser Text entspricht einem Kapitel aus Blumenfelds Autobiografie *Einbildungsroman*, a.a.O., 1998, S.325ff.
- Blumenfeld, Erwin: *Mrs. Cushing Mortimer*, in: *Vogue*, New York, 1947, S.162/163
- Blumenfeld, Erwin: *Smuggled Art*, in: *Commercial Camera Magazine*, Dezember 1948, S.5f.
- Blumenfeld, Erwin: *Blumenfeld*, in: Liberman, Alexander (Hrsg.): *The Art and Technique of Color Photography*. Simon and Schuster, New York 1951, S.170ff.
- Blumenfeld, Erwin: *A Photographer talks candidly*, in: *Minneapolis Sunday Tribune*. Minneapolis, Minn., Sonntag, 7. September 1958, o. S. (Women's Section)
- *I was an amateur - Blumenfeld as told to Mildred Stagg*, in: *Popular Photography*, September 1958, S88f.

Erwin Blumenfeld: Monographien

- Blumenfeld, Yorick: *Erwin Blumenfeld. Erotische Fotografien*. London 1999
- Ewing, William A.: *A fetish for beauty. Blumenfeld. Sein Gesamtwerk 1897-1969*, (London 1996), Zürich 1996
- Forde, Gerard: *Paul Citroen Erwin Blumenfeld*. London 1993
- Galerie Sonia Zannettacci: *Erwin Blumenfeld: Collages Dada 1916-1931*. Genf 1981
- Israel Museum: *Blumenfeld: Dada Collages 1916-1931*. Jerusalem 1981
- Katalog: Schirnböck, Thomas: *Erwin Blumenfeld*, Essen 1989
- Katalog: Edition Brusberg Berlin: *Erwin Blumenfeld 'coming home'. Collagen und Zeichnungen 1916-1930*. Berlin 1998
- La Galleria Milano und Superstudio: *Erwin Blumenfeld. Dada Collages e Fotografie 1933-1968*, Mailand 1968
- Rachel Adler Gallery: *Erwin Blumenfeld: Dada Collages and Photography*, Einführung von Yorick Blumenfeld. New York Oktober 1988
- Teicher, Hendel: *Blumenfeld: My One Hundred Best Photos*. Einführung von Maurice Bisset. London 1981

Aufsätze, Artikel und Rezensionen über Erwin Blumenfeld vor 1969

- Allner, W.H.: *Erwin Blumenfeld*, in: *Graphis*, Zürich, Mai 1946
- *Cover Girls of the Forties Make Names for Themselves in new Careers*, in: *The New York Times*, 26.Juli 1961, S.22. (In diesem Artikel wird Blumenfeld nur kurz erwähnt.)

- Deschin, Jacob: *Imagination in Pictures: Blumenfeld Warns of the Dangers of Imitation*, in: *New York Times*, New York, 9. März 1947
- Deschin, Jacob: *Viewpoint: Blumenfeld*, in: *Popular Photography*, New York, Dezember 1948
- Erwin Blumenfeld, in: *Bedrijfsfotografie*, Amsterdam 1932
- Erwin Blumenfeld, in: *De Groene Amsterdammer*, Amsterdam, 4.Juni 1932
- *Feminine Beauty Yesterday and Today*, in: *Pageant*, New York, Dez./Jan. 1947
- Erwin Blumenfeld. *Great American Photographers*, in: *Pageant*, New York, Okt./Nov. 1947
- Holme, C. G.(Hrsg.): *Modern Photography. The Studio*. London und New York 1937
- Keppler, Victor: *Looking Them Over With Keppler*, in: *Camera*, New York, März 1944, S.27
- Kraus, Felix and Bruce Downes: *Blumenfeld at Work*, in: *Popular Photography*, New York, Oktober 1944, S.38ff.
- Seventeen American Photographers, Ausstellungskatalog, Los Angeles 1948
- *Speaking of Pictures*, in: *Life*, New York, 26.Oktober 1942
- *Talking Pictures. About Erwin Blumenfeld whose age (40) has not withered his infinitive variety*, in: *Coronet*, 1937, S.116
- *The World's Most Highly Paid Photographer*, in: *The Strand*, London 1949
- Adams, Cedric: *Cedric Adams In This Corner*, (anlässlich einer großen Modeshow im *Minneapolis Institute of Arts*, bei der Blumenfeld eine sehr große Rolle spielte), in: *Minneapolis Star*, August/September 1958, Titelseite

Rezensionen und Aufsätze über Erwin Blumenfeld nach 1969

- Andersch, Alfred: *Refreshment through Hate*, in: *Times Literary Supplement*, London, 11.3.1977
- Bernard, Sophie: Erwin Blumenfeld, in: *Photographies*, Nr.66, Paris, April 1995
- *Blumenfeld à Beaubourg*. In: *Photo*, Nr.170, Paris, Dezember 1981
- Brockuis, Carly: *Obsessie als Kunst*, in: *Foto*, Amsterdam, 9. Sept. 1981
- Casanova, Nicole: *Jadis et Daguerre: Une Folle Sensibilité*, in: *Quotidien de Paris*, 25. Juni 1975
- Chaspal, Madelaine: *Les Souvenirs d'Erwin Blumenfeld*, in: *L'Express*, Paris, 24.-30. März 1975
- Deloffre, Jaqueline: *Ein Alptraum in Frankreich*, in: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt 21.September 1985
- Dister, Alain: *Les défis d'un photographe*, in: *Le Nouvel Observateur*, Paris 9. Februar 1995
- Dreyfus, Catherine: *Les mémoires d'un œil*, in: *Le Nouvel Observeur*, Paris 21. April 1975
- Erwin Blumenfeld: *Fotograaf en Voyeur*, in: *De Stem*, Amsterdam, 27. April 1982
- Erwin Blumenfeld: *Où le monde Touche à l'humain*, in: *Schweizer Photorundschau*, Visp., 25. November 1979
- Ewing, William: *Obsessions. Erwin Blumenfeld had many lives, from ambulance driver to Dadaist, but his obsessive pursuit of 'The Eternal Woman' made him one of this century's greatest fashion photographers*. In: *The Independent Magazine*, London, September/Oktober 1996, S.25f.
- Federspiel, Jürg: *Das Leben vor dem Sterben des Erwin Blumenfeld*, in: *Tages Anzeiger Magazin*, Zürich, 9. Oktober 1976
- Flanagan, Babara: *Dayton's Will Use 4 Negro Mannequins*, in: *Minneapolis Morning Tribune*, 13.2.1964, S.15
- Ganne, Gilbert: *Jadis et Daguerre*, in: *Aurore*, Paris 29. April 1975
- Goldberg, Vicki: *Erwin Blumenfeld (1897-1969). Finding a Camera and a New Career*, in: *New York Times*, 19.November 1999
- «Grands maîtres de la photo»: *Erwin Blumenfeld*, in: *Photo*, Mailand 1982 und Paris 1984
- Guérrin, Michel: *L'oeil et le regard*, in: *Le Monde*, Paris, 9. September 1993
- Guérrin, Michel: *La femme remodelé par Erwin Blumenfeld*, in: *Le Monde*, Paris, 25. 1.1995
- Guibert, Hervé: *Erwin Blumenfeld à Beaubourg*, in: *Le Monde*, Paris, 1. Januar 1982
- Haedens, Kleber: *Du Balzac avec des touches Céliniennes*, in: *Journal du dimanche*, Paris, 27.April 1975
- Heissenbüttel, Helmut: *Der Haß als Gegengift*, in: *Deutsche Zeitung*, Berlin, 1.Januar 1977
- Jordan, Isabelle: *Un grand photographe raconte sa vie*, in: *La quinzaine littéraire*, Paris, Mai 1975
- Juin, Hubert: *Confessions picaresques d'Erwin Blumenfeld*, in: *Le Monde*, Paris, 19.April 1975
- Koetzle, Michael: *Licht und Schatten*, in: *Photographie*, Paris, Februar 1989
- Koppens, Jan: *Erwin Blumenfeld: 1897-1969*, in *Foto*, Amsterdam, Oktober 1975

- Knörer, Ekkehard: *Erwin Blumenfeld: Einbildungsroman*, Internet: <http://jump-cut.de/einbildungsroman.html>
- Kraft, Martin: *Zeitgeschichte in der Autobiographie*, in: *Neue Züricher Zeitung*, Zürich 23. November 1976
- Krase, Andreas: *Leiblichkeit und Eros. Dada und Fotografie: Das Werk Erwin Blumenfelds in der Berliner Kunstbibliothek*, in: *Berliner Zeitung*, 14.11.1997, Feuilleton
- Kreis, Elfi: *Erotik und Experimentierlust. Magie der Dunkelkammer: Erwin Blumenfeld bei Bodo Niemann*, in: *Der Tagesspiegel*, Sonnabend, 3. April 1999, S. 29
- Lundmann, Salcia: *Tausendjährige Zeit*, in: *Rheinischer Merkur*, Nr. 47, Köln, 19. November 1976
- Leclec'h, Guy: *Erwin Blumenfeld*. In: *Arche*, Paris, April 1975
- Mahassen, Philippe: *Les collages de Blumenfeld*, in: *Tribune des Arts*, Genf, 13. Juni 1981
- Mundel, Arnold: *Une vie*, in: *Information Juive*, Paris, 2.-8. Mai 1975
- Mauriac, Claude: *Jadis, naguère, toujours*, in: *Le Figaro*, Paris, 5. April 1975
- „Mit kaltem Blick“, in: *Stern*, Berlin, 5. Januar 1988
- Mouli, Raymond: *Erwin Blumenfeld*, in: *Zoom*, Nr.30, Paris, Mai/Juni 1975
- Mouli, Raymond: *Expo: Blumenfeld*, in: *Photo*, Nr.98, November 1975
- Mouli, Raymond: *Bouche à bouche*, in: *Photo*, Nr.206, Paris, November 1984
- Mulder, Hans: *Een Productieve Reinigende Haat*. In: Urij Nederlund. Amsterdam, 12. Juli 1980
- Ollier, Brigitte: *Erwin Blumenfeld*, in: *Libération*, Paris, 17. Januar 1995
- Pam, Max: *Erwin Blumenfeld, een joodse Céline*, in: *H. P. Boeken*, Den Haag, Mai 1982
- Renko, J. P.: *Les jeux d'Erwin Blumenfeld*, in: *Tribune de Genève*, Genf, 12. Februar 1979
- „Retour de Blumenfeld“, in: *Photo*, Nr.92, Paris, Mai 1975
- Roth, Wilhelm: *Erwin Blumenfeld. `Durch tausendjährige Zeit`*, in: *Volksblatt*, Berlin, 26. 2. 1989
- „Study of Woman“, in: *Vanity Fair*, New York, März 1992
- Schenk, Sorge, Jutta : *Erwin Blumenfeld „Dada und Fotografie“- Retrospektive, Kunstbibliothek Staatliche Museen, 11.11.1997 bis 1.2.1998*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd.140, April-Juni 1998
- Schwenger, Hannes: *Die Geltungsbedürfnisanstalt*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 26. Juli 1998, S. W7
- Sulzer, Alain Claude: *Weltbetrachtung unter Hohngelächter*, in: *Berliner Zeitung*, Nr.207, 5./6. September 1998, S.V
- Teicher, Hendel: *Dada Collages*, in: *An Autobiographical Mode*. Geneva 1981, in: Edition Brusberg Berlin: *Erwin Blumenfeld `coming home`*, Collagen und Zeichnungen 1916-1930, Berlin 1998
- Thomas, Mona: *Sophisticated Ladies*, in: *Beaux Arts*, Paris, September 1989
- Townsend, Chris: *Erwin Blumenfeld. He was the master of avant-garde glamour in the Forties and Fifties and his work has influenced generations*. In: *The Guardian Weekend*, London Sept. 7/1996, S.44
- Trefzger, Rudolf: *Erwin Blumenfeld*, in: *Der Alltag*, Bern, Januar 1986
- Von Uthmann, Jörg: *Überbelichtet*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Januar 1977
- Werth, German. *Vergangenheit als Gruselboutique*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin 7. Juli 1977
- Wood, Gaby: *The man who made beauty famous*, in: *Observer*, London, 8. September 1996

Literatur aus Mode- und Kunstzeitschriften

Vogue, Paris

- Pierrot, H.: *Marlène à Paris*, in: *Vogue*, Paris, November 1936, S.57ff.
- *Chair en fleur*, in: *Vogue*, Januar 1938, S.25
- Lelong, Lucien: *Ambassadeur du goût français*, in: *Vogue*, Paris, Januar 1938, S.46f
- *L'Harmonie des attitudes*, in: *Vogue*, Paris, Februar 1938, S. 25
- *Le Repos, Bon Génie Ou l'Ami de la Beauté*, in: *Vogue*, Paris, Februar 1938, S.93
- *Nouvelles Tentations, Les Collections de Printemps*, in: *Vogue*, Paris April 1938
- *Soyez la plus belle*, in: *Vogue*, Paris, Juni 1938, S.68
- Chanel, Gabrielle: *Maximes et Sentences*, in: *Vogue*, Paris, September 1938, S.56
- Lindner, E.: *Hollywood et ses secrets de Beauté*, in: *Vogue*, Paris, September 1938, S.40
- *Le point de vue de Vogue*. In: *Vogue*, Paris, Dezember 1938, S.37

Harper's Bazaar, New York

- Woolf, Virginia: Lappin and Lapinova. Veröffentlicht in: *Harper's Bazaar*, New York, April 1939, S.90/f.
- Werbung für *English Tint Princess Par for that 'little girl look*, in *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1939, S.32
- Guthrie Neff, Elinor: *That Dewy Look*, in *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1939, S.66
- *The Editor's Guest Book*, in *Harper's Bazaar*. New York, Oktober 1941, S.52
- *Play up to your face*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.53
- Guthrie Neff, Elinor: *Beauty on the Alert*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Februar 1942, S.60
- *Wanted: A New Type!* in: *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1942, S.35
- Gorer, Geoffrey: *Peace Between the Sexes*, in: *Harper's Bazaar*, New York Oktober 1942, S.63
- *Beauty and the Beast*, in: *Harper's Bazaar*, November 1942, S.27
- *The New American Look*, in: *Harper's Bazaar* April 1943, S. 34
- *Good-by, now. . .*, in: *Harper's Bazaar*.,New York, Juli 1943; S.19
- *See Yourself*, in: *Harper's Bazaar*, New York März 1944, S.93

Vogue, New York

- *Vogue's eye view of an eagle eye* in: *Vogue*, New York, 1944, Feb. 1, S.45
- *Vogue's - eye view of a 1944 April Fool*, in: *Vogue*, New York, April 1, 1944, S.65
- Coverttext, *Vogue*, New York, November 1, 1944, S.109
- *Happy the Bride with Lovely Eyes*, in: *Vogue*, New York, Juli 1945, S.41
- *Vogue's eye view of the Museum of Modern Art. Midsummer Fashion.*, in: *Vogue*, New York, Juli 1945, S.55
- Sartre, Jean Paul: *New Writing in France*, in: *Vogue*, New York, July 1945, S.84
- Coverttext, in: *Vogue*, New York, Nov. 1, 1945 S.137
- *This Half Century*, in: *Vogue*, New York, Januar 1, 1950, S.93
- *The Revolution of the Women*, in: *Vogue*, New York March 15th, 1951, S.149
- *At the masterpiece bal*, in: *Vogue*, New York, July 1952, S.70f.
- *How to make yourself beautiful*, in: *Vogue*, New York, Mai 15, 1955, S.28

Verve, Paris

- *Femmes Romantiques*, in: *Verve*, Nr.5/6 Vol.2, Paris 1939, S.57
- Valéry, Paul: *Le Visage*, in *Verve*, Paris 1939, Vo 5/6

Minotaure 1933-39, Paris

- Brückner, Ferdinand: *L'Age de la Peur*, in: *Minotaure*, Paris 1933, S.66
- Dali, Salvador: *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante „L'Angélu“ de Millet*, in: *Minotaure*, Paris, No.1, 1933, S.65f.
- Man Ray: *L'âge de la lumière*, in: *Minotaure*, No.3-4, Paris 1933, S.1
- Breton, André: *La beauté sera convulsive*, in *Minotaure*, No 5, Dezember 1934, S.9ff.
- Breton, André: *Phare de la Mariée*, in: *Minotaure*, Nr.6, Paris, Oktober 1935
- Raynal, Maurice: *Réalité et mythologie des Cranach*. 17 reproductions d'oeuvres des Cranach, in: *Minotaure* No. 9, Paris Oktober 1936, S.11ff
- James, Edward: *The Marvel of Minuteness especially regarding certain Masterpieces of Early Sixteenth Century German Portraiture in the Kunsthistorisches Museum in Vienna*, in: *Minotaure* No. 9, Paris Oktober 1936, S.20-24
- Mabile, Pierre: *Miroirs*, in: *Minotaure*, Nr.11, Paris, Frühjahr 1938, S.14ff.
- Béguin, Albert: *L'Androgyne*, in: *Minotaure*, Nr.11, Paris Frühjahr 1938, S.10-13 u.66
- Mabile, Pierre: *Les dessins inédits de Seurat*, in: *Minotaure*, Nr.11, Paris, Frühjahr 1938, S.3
- Calas, Nicolas: *L'Amour de la Révolution à nos Jours*, in: *Minotaure*, Paris 1939, S.53

Weitere Literatur

- Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec: Das gesamte graphische Werk. Köln 1986
- Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. München / Wien 1984
- Asendorf, Christoph: Der Eiffelturm. In: Katalog: absolut modern sein. Zwischen Fließband und Fahrrad. Culture technique in Frankreich 1889-1937. Staatliche Kunsthalle Berlin, NGBK, 1986
- Barnes, Djuna: Madame wird älter. (Madame Grows Older. A journal at the dangerous age. Erstveröffentlichung in: *Chicago Tribune Sunday Magazine*, 9. März 1924, unter dem Pseudonym Lydia Steptoe. In: Barnes, Djuna: Verführer an allen Ecken und Enden. Ratschläge für die kultivierte Frau, Berlin, Wagenbach, 1994
- Barnes, Djuna: Die Modelle erobern die Stadt oder: Kiki vom Montparnasse. (1924) In: Barnes, Djuna: Portraits, Berlin 1985
- Barnes, Djuna: Ladies Almanach. (Paris 1928) Frankfurt a. M., 1990
- Barnes, Djuna: Paris, Joyce, Paris, Essays (1941), Berlin 1988
- Barnes, Djuna: Nachtwächser. (London 1936) Pfullingen 1959
- Barnes, Djuna: Wie die verliebte Frau sich kleiden sollte. Interview mit Mary Garden (Okt. 1925). In: Barnes, Djuna: Portraits. Frankfurt a. M. 1994
- Bättschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1992
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode, (Org. Système de la Mode, Paris 1967), Frankfurt a. M. 1985
- Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 9: Les Paradis artificiels. Die künstlichen Paradiese. Hrsg. Kemp, Friedhelm (Übersetzung) / Pichois, Claude. Darmstadt 1991
- Baudot, Francois: Elsa Schiaparelli, München Paris, London 1997
- Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien, München 1985
- Bauvet, Gabriel in: Alexey Brodovitch. Editions Assouline, Paris 1998
- Beaton, Cecil: The Best of Beaton, London 1968
- Beaton, Cecil / Buckland, Gail: The magic image, London 1975
- Beauvoir, Simone: Stendhal oder die Romantik des Wahren. In: Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, (Org. Le deuxième Sexe, Paris 1949), Hamburg 1982
- Becker, Egon: Das Bild der Frau in der Illustrierten. In: Horkheimer, Max (Hrsg.): Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, Frankfurt a. M. 1964
- Bemann, Helga: Marlene Dietrich. Im Frack zum Ruhm. Ein Porträt. Leipzig 2000
- Bergius, Hanne: Das Groteske als Realitätskritik: Georg Grosz. In Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst 2, Reinbek bei Hamburg 1991
- Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan 1970
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München 1989
- Blättler Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt a. M. 1992
- von Boehn, Max: Die Mode. Menschen und Moden im 16. Jahrhundert. Bd. II (1923), 2. Auflage, München 1964
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus 1924. In: Die Manifeste des Surrealismus, Hrsg.: Burghard König, dt. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1986
- Breton, André: Nadja. (frz. Orig. Paris 1928) Pfullingen 1992
- Breton, André: *Lighthouse of the Bride*. In *View. The Modern Magazine*, Marcel Duchamp Number, Series V, No1. New York March 1945
- Breton, André: Der Surrealismus und die Malerei. Berlin 1967
- Brock, Bazon: Mode. In: Katalog: Anziehungskräfte. Variété de la mode 1976-1986. München 1986
- Brodovitch, Alexey: Katalog: Alexey Brodovitch, Paris 1982
- Brückner, Margit: Schönheit und Vergänglichkeit. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt a. M. 1992
- Burchard, Doris: Der Kampf um die Schönheit. Helena Rubinstein. Elisabeth Arden. Estée Lauder, Hamburg 1999
- Chadwick, Whitney: Women Artists and the Surrealist Movement. Thames and Hudson 1985
- Cocteau, Jean: Die große Kluft, (Original: Le Grand Écart, Paris 1923), Braunschweig 1951

- Collin, Françoise: Differenz und Widerstreit. Die Frauenfrage in der Philosophie. In: Geschichte der Frauen, Bd. 5, 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1995
- Dali, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften (Hrsg.: Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann), München 1974
- Dali, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dali. (The secret life of Salvador Dali, New York 1942), München 1984 (Übersetzung Ralf Schiebler)
- Decharnes, Robert: „Die Eroberung des Irrationalen“ Salvador Dali, sein Werk – Sein Leben, Köln 1984
- De Chirico, Giorgio: Wir Metaphysiker. 1919. In: De Chirico: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Hrsg.: Schmied, Wieland, Berlin 1973
- De Chirico, Giorgio: Das architektonische Prinzip in der alten Malerei. In: De Chirico.: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Hrsg. Wieland Schmied, Berlin 1973
- Delpierre, Madeleine: Paris 1945-1975. Katalog: Élegance & Création, Paris 1977
- Devlin, Polly: Photography and Fashion, in: Liberman, Alexander (Hrsg.): *Vogue*. Book of Fashion Photography, London 1979
- Drost, Julia: Mode unter dem Vichy-Regime, Pfaffenweiler 1998
- Drutt, Matthew: Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays Frühe Serien. In: Pariser Visionen. Robert Delaunays Serien, Deutsche Guggenheim Berlin, New York 1997
- Düchting, Hajo: Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918. Eine Sammlung von Originaltexten, Köln 1989
- Düchting, Hajo: Robert Delaunay, Künstlerbiografien, in: Katalog.: Die Epoche der Modernen Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart/Berlin 1997
- Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1995
- Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993
- Ernst, Max, in: Katalog: Max Ernst, Köln 1962
- Ernst, Max: Jenseits der Malerei, in: Metken, Günter: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Hoffheim 1983
- Etherington-Smith, Meredith: Dali. Eine Biographie. München 1993
- Ewing, William A.: a fetish for beauty. Blumenfeld. Sein Gesamtwerk 1897-1969, (London 1996), Zürich 1996
- Ewing, William A: The photographic art of Hoyningen-Huene, New York 1986
- Fabo, Sabine: *Ephemeriden – Mode, Kunst, Medien. Strategien des Flüchtigen*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd. 141, 1998
- Farber, Robert: The Fashion Photographer, New York 1981
- Flagmeier, Renate Loie Fuller – Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. In: Katalog: Absolut modern sein. Zwischen Fließband und Fahrrad. Culture technique in Frankreich 1889-1937. Staatliche Kunsthalle Berlin, NGBK, 1986
- Flanner, Jannet: Mata Hari. In Flanner, Jannet: Legendäre Frauen und ein Mann. Transatlantische Portraits, (Hrsg. Klaus Blanc), München 1993
- Flanner, Jannet: Marlene Dietrich (1933) In: Flanner: Legendäre Frauen und ein Mann. Transatlantische Portraits. (Hrsg. Klaus Blanc). München 1993
- Flaubert, Gustave: Madame Bovary (1856), Berlin 1980
- Flaubert, Gustave: Brief an Louise Colet, Januar 1854, in: Flaubert, Gustave: Briefe, Hrsg. Helmut Scheffel, Zürich 1977
- Fraser, Kenneth: On The Edge: Photographs from 100 Years of Vogue, New York 1992
- Freud, Sigmund: Das Motiv der Kästchenwahl (1913). In: Freud, Sigmund: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, Hrsg: Mitscherlich/Richards/Strachy, Frankfurt a. Main, 1969
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzissmus (1914), in: Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Frankfurt a. M. 1996
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Aufsätze zur Literatur, Hamburg-Wandsbek, 1963
- Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion (Leipzig, Wien, Zürich 1927); in: Freud, S.: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt a. M. 1974
- Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Hamburg 1979

- Frevert, Ute: "Wo du hingehst. . ." - Aufbrüche im Verhältnis der Geschlechter. In: Nitsche, August, u.a. (Hrsg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch der Moderne Bd.2. Reinbek bei Hamburg 1990
- Fridell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd.I-III, München 1931
- Friday, Nancy: Die Macht der Schönheit, München 1997
- Garland, Madge: Fashion. Harmondsworth/Middlesex 1962
- Garner, Philippe: Instinktiv stilsicher. Cecil Beaton als Modephotograph. In: Garner, Philippe./Mellor, Alan: Cecil Beaton. Photographien 1920-1970. München/Paris/London 1994
- Garnier, Guillaume: Schiaparelli vue par Guillaume Garnier, in: Katalog: Hommage à Elsa Schiaparelli, Paris 1984
- Garnier, Guillaume: Fotografie und Mode. In: Katalog: Anziehungskräfte. Variété de la mode 1976-1986. München 1986
- Garsault, Alain: 'Femme fatale' und 'Femme éternelle' Notizen zur Mythologisierung Marlene Dietrichs. In: Marlene Dietrich. Dokumente/Essays/Filme/Teil 2. Zusammengestellt von Werner Sudendorf, München 1978
- Gledhill, Christine: Klute 1: a contemporary film noir and feminist criticism, in: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): Woman in Film Noir, London 1980
- Grassi,Ernesto, Die Theorie des Schönen in der Antike, (1962), Köln 1980
- Grimm, Claus: Rembrandt selbst. Stuttgart/Zürich 1991
- Grimm, Claus: *Saskia wo bist du?* In: *Pan*. Zeitschrift für Kunst und Kultur. München 10/1990, S.47
- Guggenberger, Bernd: Einfach schön. Schönheit als soziale Macht, Hamburg 1995
- Gundlach, F. C.: Moden und Modephotographie. In: ModeWelten. Ausstellungskatalog, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1991
- Gundlach, F. C.: Mode-Körper-Mode. In: Katalog: Mode-Körper-Mode. Photographien eines Jahrhunderts, Hamburg 2000
- Gundlach, F.C.: Vorwort, in: Katalog: Die Pose als Körpersprache, Köln 2001
- Haack, Dietmar: Der Surrealismus und die Befreiung der Fotografie vom Objekt. In: Siepe, Hans T. (Hrsg.): Surrealismus. Fünf Erkundungen. Band 1, Essen 1987
- Hall-Duncan, Nancy: The History of Fashion Photography, New York 1979
- Harrison, Martin: Appearances: fashion photography since 1945, München 1991
- Hartshorn, Willis:Einführung. In: Esten, John (Hrsg.): Man Ray in Harper´s Bazaar 1934-1942. München 1989
- Hartshorn, Willis / Foresta, Merry: Man Ray in Fashion, New York 1990
- Harvey, Sylvia: Woman's place: the absent family of film noir, in: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): Woman in Film Noir, London 1980
- Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a. M. (1971) 1977
- Heimendahl, Eckard: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbenwelt, Berlin 1961
- Henderson, Joseph L.: Der moderne Mensch und die Mythen in C.J. Jung: Der Mensch und seine Symbole. Sonderausgabe 1991
- Hentig, Hartmut von: Das allmähliche Verschwinden der Wirklichkeit. München 1984
- Higonnet, Anne: Schöpfer, Geschöpf (19. und 20. Jahrhundert) In: Duby, Georges (Hg.)/Perrot, Michelle: Geschichte der Frauen im Bild. Frankfurt/New York/Paris (1992) 1995
- Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä., Reinbek bei Hamburg 1993
- Hörner, Unda: Die realen Frauen der Surrealisten – Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet, Mannheim 1996
- Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann (1816). Stuttgart 1991
- Honnef, Klaus: Die Kunst und die Fotografie und die Fotografie und die Kunst. In: Haenlein, Carl-Albrecht (Hg.): Kunstphotographie im XX. Jahrhundert, Hannover 1977
- Honnef, Klaus: ModeWelten. F.C. Gundlach. Photographien 1950 bis heute. Berlin - Honnef, Klaus: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie - ein beziehungsreiches Verhältnis, in Katalog: Modefotografie von 1900 bis heute, Wien 1990
- Honnef, Klaus: Die Pose als Körpersprache. Eine Ikonografie der Mode von F.C. Gundlach. In: Katalog: Die Pose als Körpersprache, Köln 2001
- Howell, Georgina: In Vogue. Sixty years of celebrities and fashion from British Vogue, London (1976) 1979
- Huizinga, Johan.: Herbst des Mittelalters (Herfsttij der Middeleeuwen, Haarlem 1919), Stuttgart 1952

- James, Martin S.: Piet Mondrian Theorie der Geschlechterrollen. In: Deicher, Susanne (Hrsg.): Die weibliche und die männliche Linie. Berlin 1993
- Jung, C. G.: Die Frau in Europa. In: Jung, C. G.: Gesammelte Werke. Band 10. Hrsg. von Jung-Meker, Lilly / Ruf, Elisabeth. Oeten u. Freiburg im Breisgau 1974
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: Der Abglanz der entmachteten Schönheit. Zur Einleitung. In: Kamper/Wulf (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen 1989
- Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926
- Kaplan, E. Ann: Introduction, in Kaplan, E. Ann (Hrsg.): Woman in Film Noir, London 1980
- Katalog: Bauhausfotografie, Konzeption Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1983
- Katalo: Berlin en Vogue. Berliner Mode in der Photographie, F. C. Gundlach, Uli Richter (Hrsg.). Texte: Katja Aschke, Enno Kaufhold, Gretel Wagner, Tübingen, Berlin 1993
- Katalog: das XX. Jahrhundert. ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Nationalgalerie, Berlin 1999
- Katalog: Hommage à Elsa Schiaparelli, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, Paris 1984
- Katalog: László Moholy-Nagy, Hatje Verlag, Stuttgart 1991
- Katalog: Mode-Körper-Mode. Photographien eines Jahrhunderts, Hamburg 2000
- Katalog: Photographie des 20. Jahrhunderts. Köln 1996
- Katalog: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999
- Katalog: Villa Griesebach Auktionen, Berlin 1998
- Kaufhold, Enno: Modefotografie und Modezeitschriften. In: Buberl, Brigitte (Hrsg.): Mode Foto Mode. Heidelberg 1992
- Kazanjian, Dodie/Tomkins, Calvin: `Alex´: The Life of Liberman, Alexander. New York 1993
- Kemény, Alfred / Moholy-Nagy, László: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem. In: Moholy-Nagy, László, Katalog: Stuttgart 1991
- Kenneth, Frances.: Fashion. The Collector's Book of Twentieth-Century, London / Toronto / Sydney / New York, 1983
- Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen, (1930), München 1989
- Keun, Irmgard: Gigli - eine von uns, (1931), München 1990
- Kinzel, Rudolf: Die Modemacher. Die Geschichte der Haute Couture, München 1991
- Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1921/1922. Hrsg.: Glaesemer, Jürgen, Basel/Stuttgart 1979
- Kleinert, Annemarie: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848, Berlin 1980
- Kleinert, Annemarie: „La Dernière Mode“: une tentative de Mallarmé dans la presse féminine. In: Lendemains 17/18 5. Jahrgang Juni 1980
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater (Dez.1910). In: Kleist, Heinrich: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd.3, (Hrsg. Streller, Siegfried), Berlin und Weimar 1984
- König, René: Macht und Reiz der Mode. Düsseldorf/Wien 1971
- König, René: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess, Frankfurt a. M./Berlin (1985) 1988
- Kracauer, Siegfried: Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit. In: Witte, Karsten (Hg.): Siegfried Kracauer: Schriften, Bd.8., Frankfurt am Main 1976
- Kracauer, Siegfried: Der blaue Engel. In: *Die Neue Rundschau*, S.961-63, 1930. In: Kracauer: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1974
- Kracauer, Siegfried: Film und Malerei. *Neue Züricher Zeitung* 15.5.1938. In: Kracauer: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1974
- Kranzfelder, Ivo: Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder die Ambivalenz des Lustprinzips. Surrealismus und neuere Modefotografie, (Diss.), München 1993
- Lebel, Robert: Marcel Duchamp (Paris 1959) Erweiterte Auflage Köln 1972
- Lecercle, Jean-Pierre: Mallarmé et la mode, Paris 1989
- Lehnert, Gertrud: Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts, Köln 2000
- Liberman, Alexander: Introduction, in: Vogue. Book of Fashion Photography
- Lindbergh, Peter in einem Interview mit dem Magazin Mixte. Mixte No 3, Herbst 1997, entnommen dem Internet: www.perso.club-internet.fr./yangbin/peterlindbergh.html
- Lindbergh, Peter/Lily: Essay. New York Juni 1996. Entnommen dem Internet. www.peterlindbergh.com

- Loos, Adolf: ornament und verbrechen (1908), in: Adolf Loos: Trotzdem, Innsbruck 1931, S. 79, publiziert in: Weisser, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der zeit des Jugendstil, Frankfurt a.M. 1980
- Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1988
- Lyotard, Jean- François (u.a.): Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985
- Man Ray: Selbstporträt / Eine illustrierte Autobiographie. 1963 by Man Ray. München 1983
- Man Ray: Man Ray, Wien - München, Brandstätter Verlag, 1998
- Martin, Richard: Fashion and Surrealism. New York 1987
- McDonald, Lisa: Jean-Antoine Watteau, The Artchive 1997, S.2, entnommen dem Internet: www.artchive.com/artchive/W/watteau.html
- Mellor, David Alan: Beaton und seine Schönheiten. In: Garner, Philippe./Mellor, Alan: Cecil Beaton. Photographien 1920-1970. München/Paris/London 1994
- Menzel, Katharina: Konzentrationslager in den Illustrierten. In: Fotogeschichte Jahrgang 15, 1995, Heft 55
- Mink, Janis: Marcel Duchamp. Köln 1994
- Mißelbeck, Reinhold: Glamour&Fashion. Ausstellungsbroschüre, Sammlung Gruber, Köln 1983
- Moderegger, Johannes Christoph: Modefotografie 1929-1995, (Diss.), Norderstedt 2000
- Moholy-Nagy, Sibyl: László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment, Mainz/Berlin 1972
- Molderings, Herbert: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, 3. überarbeitete Neuauflage, Düsseldorf 1997
- Montaigne, Michel de: Alles ist eitel. 3. Buch, 9. Kap., in Montaigne: Die Essais. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz, Stuttgart (1969) 1996
- Mulvagh, Jane: Vogue History of 20th Century Fashion, London 1988
- Mulvey, Kate/Richards, Melissa: Beauty & Mode. Frauenschönheit im 20.Jahrhundert, Berlin 1999
- Mundt, Barbara, in Katalog: Metropolen machen Mode. Haute Couture der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S.99
- Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus (Originalausgabe: Histoire du Surrealisme, Paris 1945), Reinbek bei Hamburg 1986
- Neugass, Fritz: US-Photographie, in: *Camera*, Nr. 5, 1952, S.168. Abgedruckt in: Porter, Alan: Camera. Die 50er Jahre. Photographie und Texte, München/Luzern 1982
- Ovid: Metamorphosen, Stuttgart 1982
- Painlevé, Paul: Frankreichs Rolle für die Luftfahrt. In: Katalog: absolut modern sein. Zwischen Fließband und Fahrrad. Culture technique in Frankreich 1889-1937. Staatliche Kunsthalle Berlin, NGBK, 1986
- Paquet, Peter: Helldunkel, Raum und Form. Seurat als Zeichner. Frankfurt a. M. 2000
- Perrot, Michelle: Die Frau und ihre Bilder. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): Geschichte der Frauen im Bild, Frankfurt/New York/Paris (1992), 1995
- Peters, Susanne: Erlebbarkeit konstruierter Wirklichkeiten in der Modefotografie. Magisterarbeit, Göttingen 1993
- Pinkernell, Gert (Professor für franz. Literatur, Universität Wuppertal 9) : Villon, entnommen dem Internet: www.pinkernell.de/villon/villond.htm
- Platon: Der größere Hippias, in: Platon: Sämtlich Dialoge. Hrsg. u. übersetzt von Otto Apelt, Bd. 3, Hamburg 1988
- Platon: Der Staat. Hrsg. Manfred Fuhrmann, übersetzt von Rudolf Rulfener. Zürich/München 1991
- Podbrecky, Inge: Modefotografie und bildende Kunst um 1930. Aspekte einer Beziehung. In: Katalog: Modefotografie von 1900 bis heute. Wien 1990
- Poschardt, Ulf: Anpassen. Frankfurt a. M. 1998
- Raine, Craig: *Seurat's Courage. Has Seurat sabotaged perfect beauty in favour of modern life.* In : Features, Herbst 1997. Artikel anlässlich der Ausstellung „Seurat and the bathers“ in der National Gallery, London im Herbst 1997. Dem Internet entnommen. www.modernpainters.co.uk/mp_site/a..article1
- Reichert, Klaus: Nachbemerkung. In: Woolf, Virginia: Frauen und Literatur. Essays, Frankfurt a. M. 1992
- Ross, Josephine: Beaton in Vogue, London 1986

- Ruelfs, Esther: Mannequin oder Model?, in: Katalog: Frauen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999
- Schade, Sigrid: 'Die Spiele der Puppe' im Licht des Todes. In: Starl, Timm (Hg.): Fotogesichte. Frankfurt am Main 1994, Jahrgang 14, Heft 51, S.28
- Scheurer, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987
- Schiller, Friedrich: 27. Brief. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. (1795). Stuttgart 1991
- Schmied, Wieland: Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Sachlichkeit. Einleitung. In: Ausstellungskatalog: Tendenzen der Zwanziger Jahre. Berlin 1977
- Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1989
- Seesslen, Georg: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino. Berlin 1996
- Short, Robert: Dada und Surrealismus (London 1980), Stuttgart/Zürich 1884
- Siepe, Hans T.: Der französische Surrealismus (1919-1939). In: Grimminger, Rolf/Murašov, Juri/Stückrath (Hrsg.): Literarische Moderne, Reinbek bei Hamburg 1995
- Simmel, Georg: Philosophie der Mode (1905) In: Rammstedt, Otthein: Georg Simmel - Gesamtausgabe, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1995
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Simmel, Georg.: Das Individuum und die Freiheit (1957), Berlin 1984
- Snow, Carmel/Aswell, Mary Louise: The World of Carmel Snow, New York 1962
- Sohn, Anne-Marie: Zwischen den beiden Weltkriegen. Weibliche Rollen in Frankreich und England. In: Thébaud, Françoise: Geschichte der Frauen. Bd.5, 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1995
- Somerville Edwards, Jennifer: Louise Dahl-Wolfe. A Fashion Photographer redefined, (Diss.), New York, 1996
- Sonntag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main 1993 (Originalausgabe: New York 1977)
- Spieler, Reinhard: Pygmalions Wehen. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Katalog: Düsseldorf 1999
- Spies, Werner: Picasso die Zeit nach Guernica. In: Katalog: Picasso und die Zeit nach Guernica, Stuttgart 1993
- Stefan, Peter: Fotografie. Das 20. Jahrhundert. München/London/New York 1999
- Steichen, Edward: Ein Leben für die Fotografie, Wien/Düsseldorf 1965
- Stein, Gertrude: Paris Frankreich. Persönliche Erinnerungen (1940) Frankfurt a. M. 1975
- Stendhal (Henri Beyle): Die Kartause von Parma (1855), Frankfurt a. M./Wien/Zürich 1967
- Stauffer, Serge: Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Stuttgart 1992
- Suquet, Jean: Possible. In: De Duve, Thierry (Hrsg.): The Defintively Unfinished Marcel Duchamp. Massachusetts Institute of Technology 1991
- Sykora, Katharina: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Sykora, K./Dorgerloh, Anette/ Noell-Rumpeltes, Doris/Raev, Ada (Hrsg.): Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993
- Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen, in: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg.): Ausstellungskatalog: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999
- Thébaud, Françoise (Hg.): Einleitung, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle: Geschichte der Frauen. Band 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1995
- Ulze, Harald: Frauenzeitschrift und Frauenrolle. Hochschul-Skripten: Medien 1, Berlin 1977
- Francois Villon: Die lasterhaften Lieder. Die Balladen. Aus dem kleinen und großen Testament, in freier Nachdichtung von Paul Zech (1931), Rudolfstadt 1952
- Vertes, Marcel: Art and Fashion. London und New York 1944
- Vinken, Babara: Mode nach der Mode. Frankfurt a. M. 1993
- Vinken, Barbara: *Mannequin, Statue, Fetisch*, in: *Internationales Kunstforum*, Bd. 141, 1998
- Weisner Ulrich: Vom zeichenhaften Sinn der surrealistischen Bilder Picassos. In: Weisner, Ulrich (Hrsg.): Picassos Surrealismus. Werke von 1925-1937, Stuttgart 1991
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990
- Welsch, Wolfgang: Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung. Saarbrücken 1992
- Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1996
- Wersin, Wolfgang von/ Müller Gran, Walter: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments. Dritte veränderte Auflage, München 1953

- West, Shearer: Masken oder Identitäten. Das Portrait im 20. Jahrhundert. In: Joachimes/Rosenthal (Hrsg.): Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997
- White, Palmer: Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion, London (1986), 1995
- Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: Unsere Kleidung. Aus der Geschichte der Moden bis zum Jahr 1939. Frankfurt a.M. 1985
- Wolf, Naomi: Der Mythos Schönheit, Reinbek 1991
- Woolf, Virginia: Montaigne (1924), in: Woolf, Virginia: Der gewöhnliche Leser, Essays, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1997
- Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein (Org. A room of One's Own,, London 1929), Frankfurt a. M. 1981
- Woolf, Virginia: Drei Guineen, (Org. Three Guineas, London 1938), München 1977
- Woolf, Virginia: Die Jahre (Original: The Years, London 1937), Frankfurt a. M 1995
- Zenns, Kirsten: Das Frauenbild bei Jeanne Mammen, 1. Staatsexamensarbeit 1994
- Zimmermann, Michael F.: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit. Weinheim 1991

Anhang

**Erwin Blumenfeld -
Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie
Paris 1936-39 / New York 1938-47**

Abbildungen



ERWIN BLUMENFELD

Abb.1



Abb.2



Abb.3



Abb.4



Abb.5



Abb.6



Abb.7



Abb.8



Abb.9



Abb.10

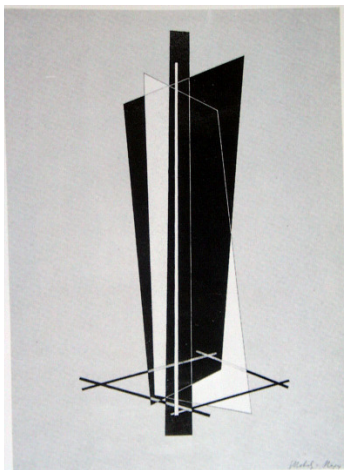


Abb.11



Abb.12



Abb.13



Abb.14

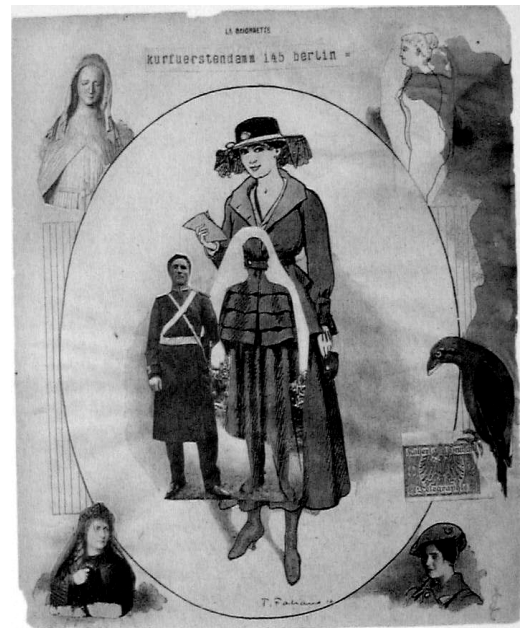


Abb.15

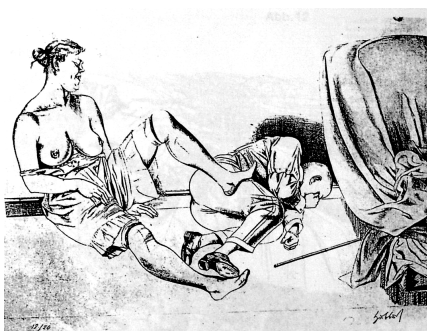


Abb. 16

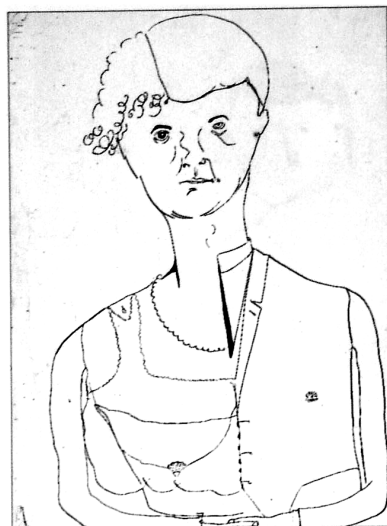


Abb.17



Abb.18



Abb.19



Abb.20



Abb.21



Abb.22



Abb.23



Abb.24



Abb.25



Abb.26



Abb.27



Abb.28



Abb.29



Abb.30



Abb.31



Abb.32





Abb.33



Abb.34-36

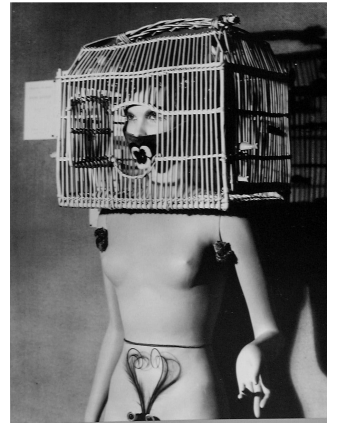


Abb.37

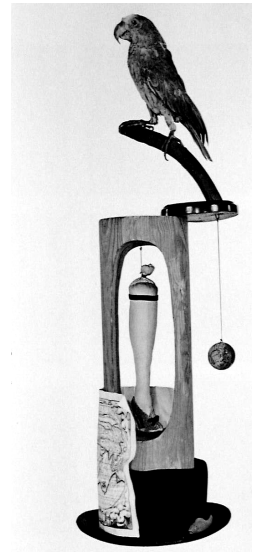


Abb.38a+b



Abb.39



Abb.40

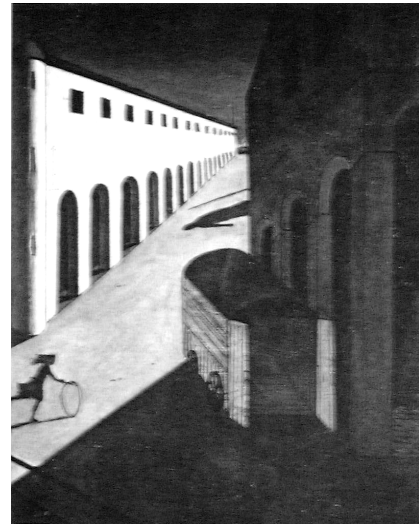


Abb.41



Abb.42

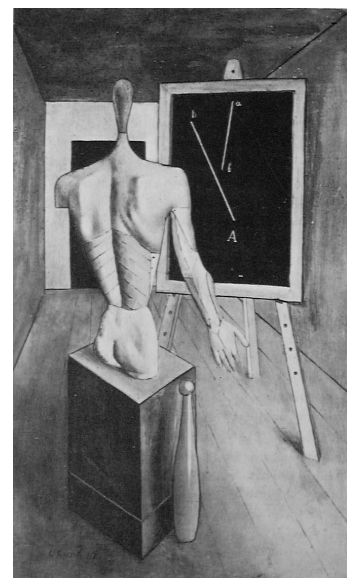


Abb.43



Abb.44



Abb.45



Abb.46

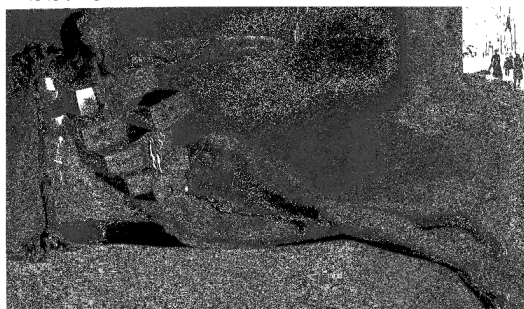


Abb.47

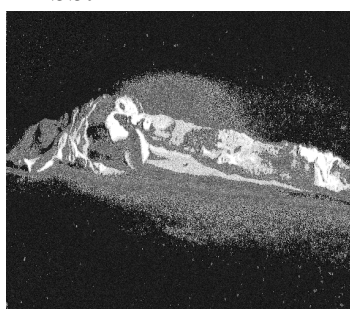


Abb.48

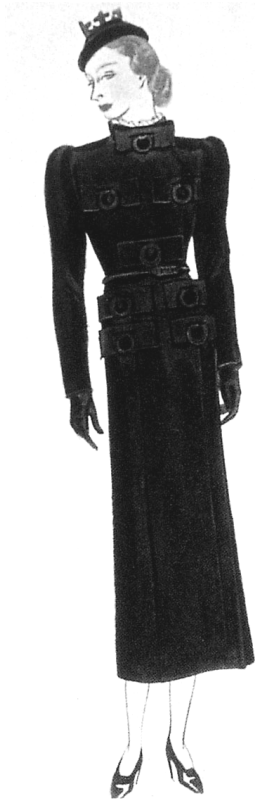


Abb.49



Abb.50



Abb.51



BOCHER
 être collaborateur, le peintre Christian Bérard, grimpe sur un escabeau, lire un ensemble de soir de drap noir, de Mainbocher. La joueuse plonge le dos, et le mouvement en est accentué par une bande de carotef qui v la bascule. Une même bande de fourrure est posée au bas de la jupe

Abb.52



JEAN PAUL
 Là le prestigieux Carl Erickson campe la silhouette d'un ensemble d' soir de Jean Paul, en Drapella noir. Des regards argentés donnent u moelleux relief au profil; posés en éventail ils dessinent une sorte de coiffure tonique, accentuant en contraste la finesse du contour

Abb.53



Abb.54



Abb.55-57



Abb.58



Abb.59



Abb.60

Abb.62

Abb.61



Abb.63



Abb.64



Abb. 65



Abb.66



Abb. 66a



Abb.66b



Abb. 67



Abb.68



Abb.67a



Abb.68a



Abb.69



Abb.70



Abb.70a

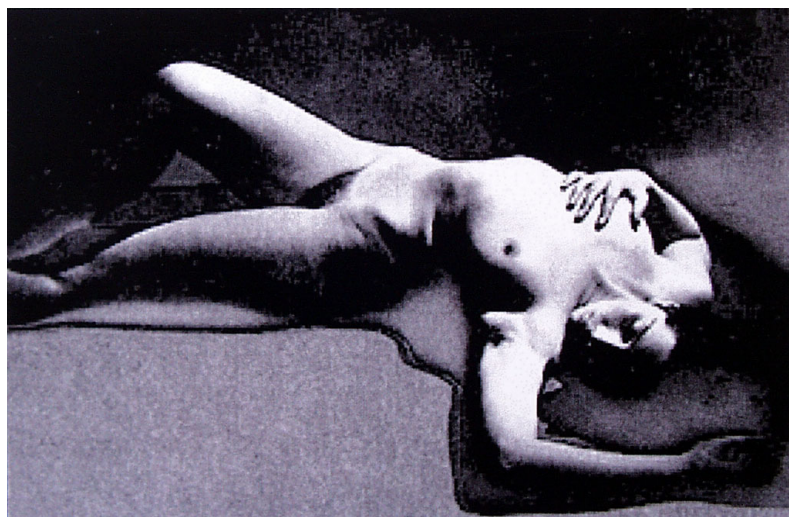


Abb.70b

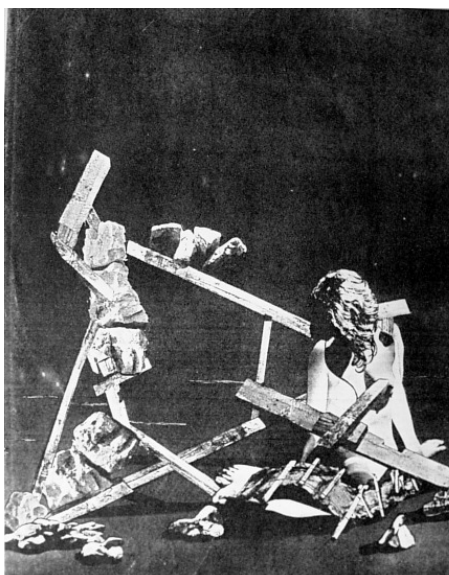


Abb.71



Abb.72



Abb.71a



Abb.71c



Abb.71b

Abb.73



Abb.74

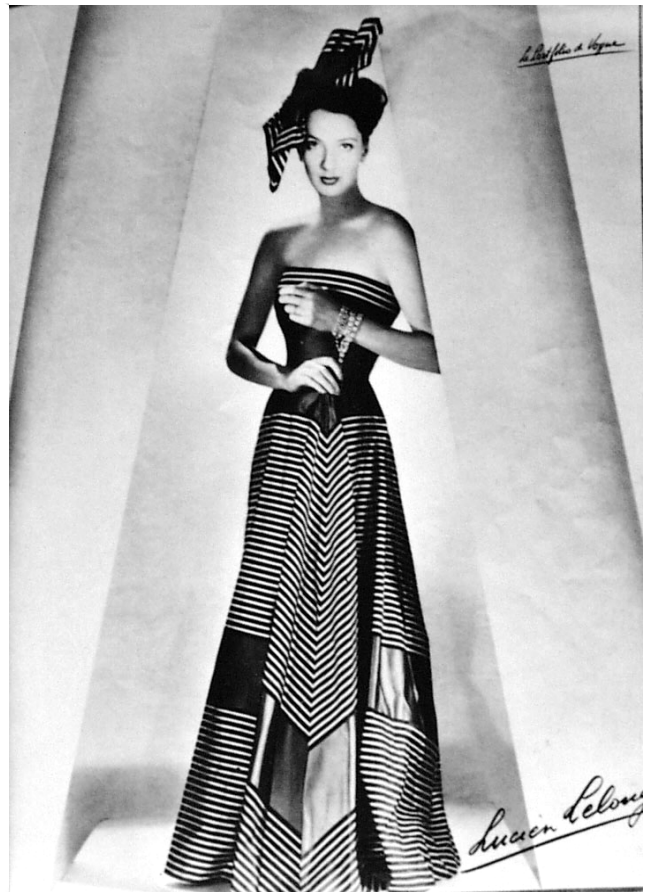


Abb.79



Abb.80





Abb. 80a

Abb.74a



Abb.80b



Abb.74b



Abb.80c

Abb.75



Abb.76

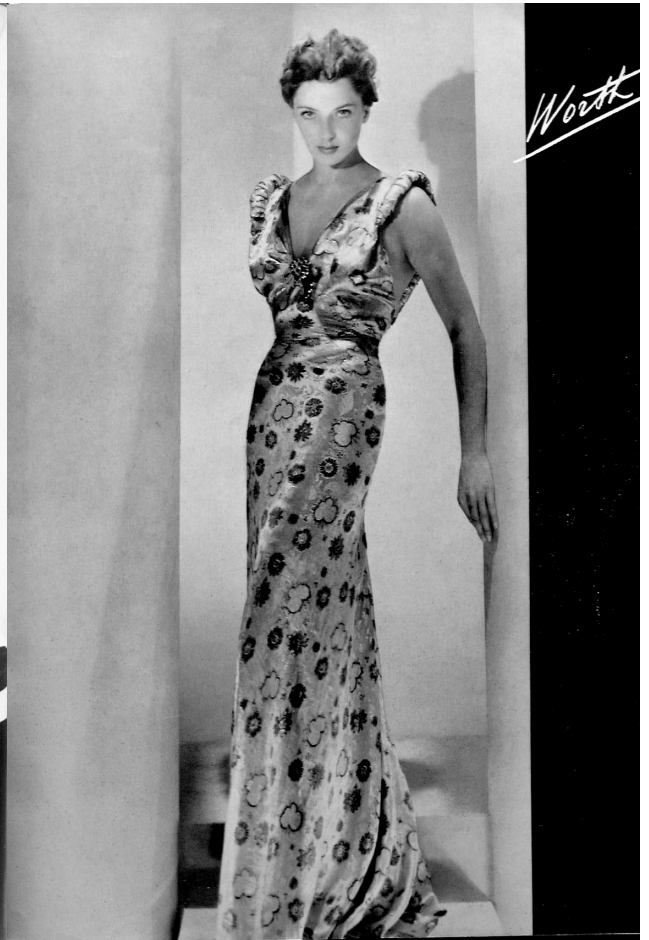


Abb.75a



Abb.75b

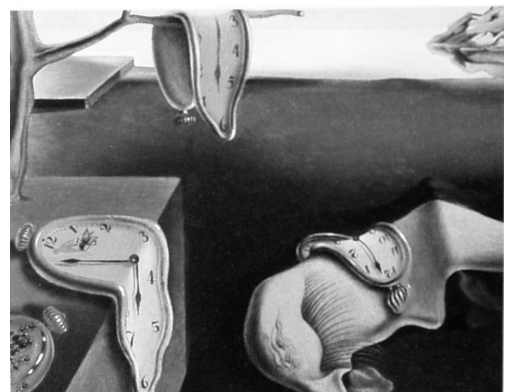


Abb.77



Abb.78



Abb.77a



Abb.78a



Abb.78b

Abb.81



Abb.82



Abb.81a



Abb.83



Abb.83a



Abb.84e

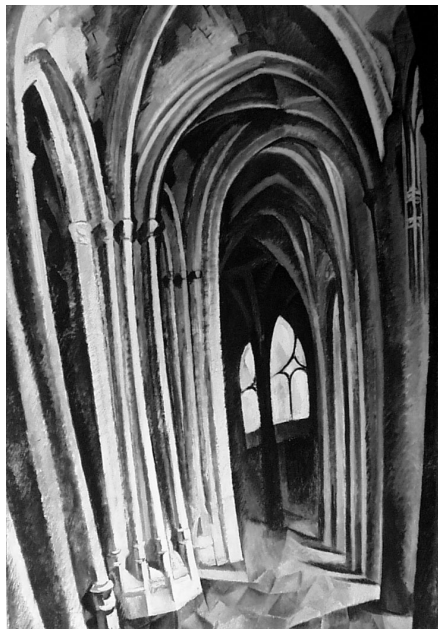


Abb.84f





Abb.84a

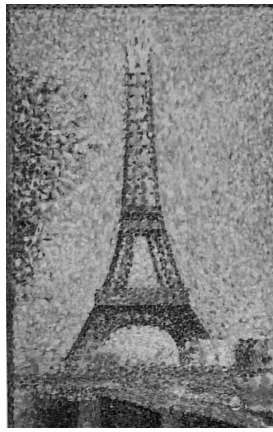


Abb.84b

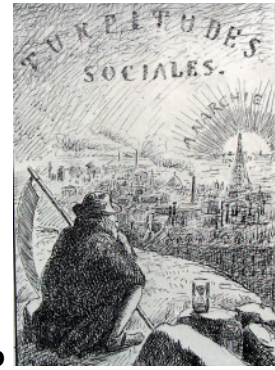


Abb.84c

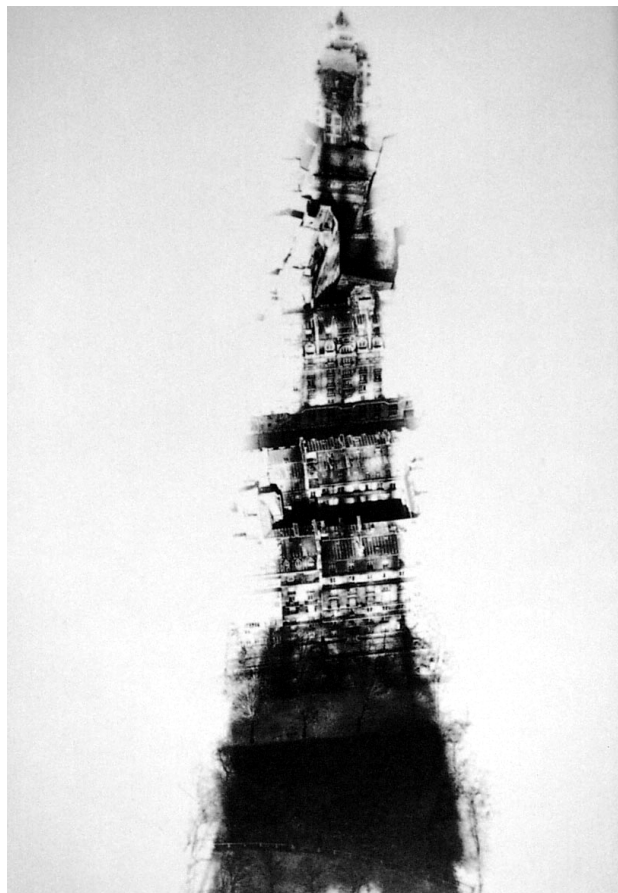


Abb.84



Abb.84d



Abb.85a+b

Abb. 85a



Abb. 85b



Abb.86



Abb.87



Abb.88



Abb.89



Abb.90



Abb.91



Abb.92



Abb.93



Abb.94



Abb.95



Abb.96



Abb.97



Abb.96b

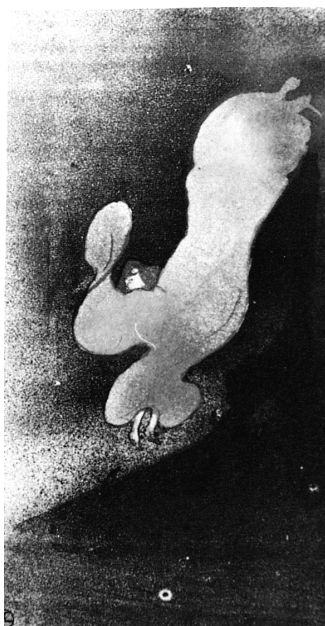


Abb.97a



Abb.96a



Abb.96c

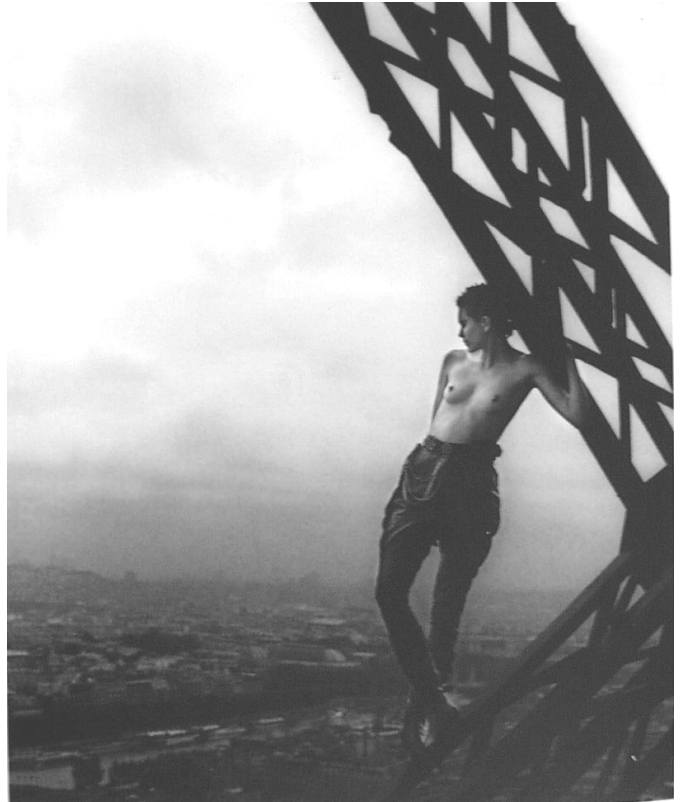


Abb.96d



Abb.97



Abb.98



Abb.99



Abb.100

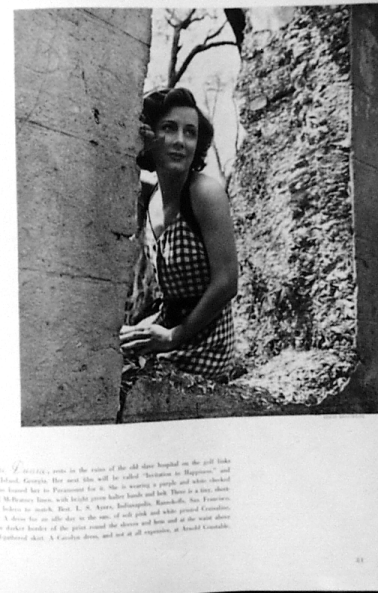


Abb.101



Abb.102





Abb.103+104

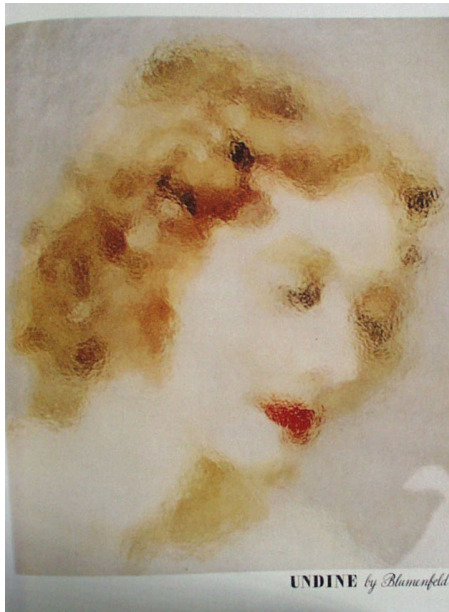


Abb.105

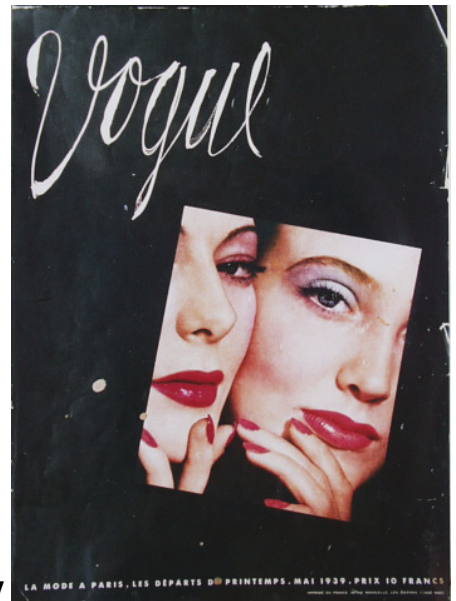


Abb.107



Abb.106

Abb.108



THE COAT OF THE MONTH
 • Left: It's warm as toast, it's jet-black wool, it's straight as a die—fastened at one side. And to cover the shoulders, and tuck through the belt, it has a separate capelet of long-haired black shawl. By Philip Margone, at Bonwit Teller; Martha Weathered, Chicago; Neiman-Marcus, Dallas. For other shops throughout the country, see page 119.

THE MOMENT OF THE MOMENT
 • Right: Molnoux tops a black wool skirt with a waist-length fitted jacket and a black and yellow striped blouse in wool jersey. . . . Puts a bell-sleeved box jacket, in beige wool with braid buttons, over a slim black wool dress. . . . And designs hats that complete the picture. All at Bonwit Teller; Neiman-Marcus, Dallas; I. Magnin, California. For other shops throughout the country, see page 119. Jewelry by Olga Tritt. Stockings by Aleck. Gloves by Kulas.

Abb.109



Abb.110



ERWIN BLUMENTHAL

Play up to your face

Abb.111



Abb.112



Abb.113

... before and after Symphonic Styling. In fact, in these color photographs, you can see the difference. Think what long change can mean to you.



HOW 'OLD' IS Your Hair?

In every woman's heart is cherished dream of beauty... a dream that Symphonic Styling helps fulfill.

Most women are graced with the charm of hair—the foundation of true, individuality. Though time may have dulled the full glory of your hair, Symphonic helps overcome color defects, dullness or gray... and blends the proper shade with your eyes and complexion. Hence no shade may be so slight as old dream the hair had been tinted. Radiant color tone... the gleaming, life-like looking hair shows what a world of difference sensible hair coloring can make.

Symphonic Styling then correlates the sculptured contour of your hair to the contour of your face. Finally, harmonizing shades of make-up are correctly applied, to create a symphony of beauty styling, based on your natural charm.

If you *dare* to be beautiful, go to your nearest Zotos Registered Salon today. If you feel the surge of youth; the urge of beauty, see how Symphonic Styling can make the most of your charms. First your hair color is glorified... immediately with INECTO* or LOXOL High Speed*; or gradually with Loxol Glamor*. Then a new coiffure is created to harmonize with your facial contour, based on ZOTOS—the loveliest of permanent waves. Finally MARINELLO make-up is deftly applied. When you look in the mirror it reveals a new loveliness—the beauty of Symphonic Styling.

If you do not know your nearest ZOTOS Beauty Salon, write to Symphonic Styling, Dept. 35, 730 Fifth Avenue, N.Y.C. for address and interesting literature.

ZOTOS... The Ultimate Permanent
Your hair is first expertly judged, then treated with the proper Zotos to condition it for ZOTOS waving. Your lovely ZOTOS wave looks natural, flexible, silky and smooth... for all occasions.

GLORIFY YOUR COLORING
Whatever your skin or hair color, a Symphonic Styling at your Zotos Beauty Salon can create, with INECTO* or LOXOL*... the natural-looking shade to give you your usually wished-for "new personality".

* Caution: Use only as directed on label.



Symphonic Styling

GO TO YOUR BEAUTY SALON TODAY!

Abb.114



• Out in print—a second edition of Harper's Bazaar's Nine-Day Wonder Diet . . . All the little carrots, tomatoes, chaps, and other that have made us and kept us thin, printed on Crown Trued rayon crepe against clear vegetable colors. • Also: The skirt that made us and kept us thin, printed on Crown Trued rayon crepe against clear vegetable colors. • Also: The skirt that made us and kept us thin, printed on Crown Trued rayon crepe against clear vegetable colors. • Also: The skirt that made us and kept us thin, printed on Crown Trued rayon crepe against clear vegetable colors.

Abb.115



• . . . again, on dark blueberry blue . . . a shalwa-neck dress with a red cummerbund and a white dicky. Taken 1921 . . . a draped Scottish cap . . . a two-way bag. All at Lord and Taylor; at Neiman-Marcus, Dallas; and at G. Richmond. For other shops throughout the country, see page 114. Jewelry on both pages: Milton Schepke.

Abb.116



Abb.117



Abb.118



Abb.119



Abb.120



Abb.122



Abb.121



Abb.123

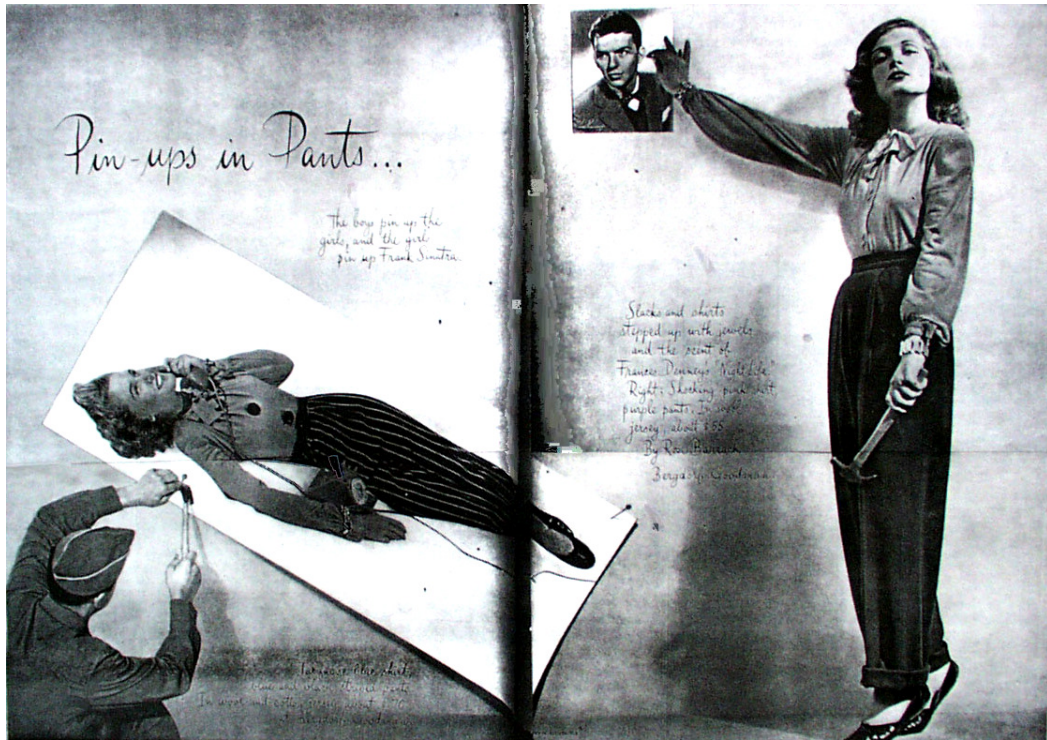


Abb.124

Abb.125



Abb.126



Abb.127-129



Woman Who Lost Her Head
 • This woman is the national nightmare. At the first report of victory as out on her war job, walks into the shops. She buys by the dozen, yawns at inflation, thinks she's pretty cozy to stock up while the going is good. Seduced by the thousands, she is draining the shops, cornering merchandise needed by others, shooting up prices, paving the way for postwar breadlines. She is the disgrace.



Abb.130



Abb.131

Abb.132-134



Vertis Prints in Enka Rayon

WATCH YOUR HAT! Tiny chaparral exactly slim meet your spring of these Wesley Simpson Custom Prints designed by Vertis and worn with Rayon Rose-decked skimmers on the two price dress \$29.95. Blouse ad



PEINETA PIN-UPS

Hollywood pins up its hair with tonnes . . . sleeks back and sticks up its coiffure, and also it with these little combs made of tiny flat silk and fringe of colored plastics in black, blue or tortoiseshell. • On this page, Mrs. Howard looks wears two . . . one of white plastic, one of imitation tortoiseshell. They come big, they come small . . . you stick your hair with one, or jam in three or four. Just \$7 each, designed by Lee Norton, Saks Fifth Avenue, New York and Beverly Hills.

Mrs. Earlhardt of Grass
 Wife of the vice-president and general manager of Lockheed, lives an active air-minded housewife at 241 Ave. California, west-ends a hundred miles away at Burbank, where they have built a small pink-stone ranch house in the open space. She has a childless, Alexander Green, there, and Minnie Wasmaker, twelve. She was Alice Devereux of Philadelphia.

Abb.135



Abb.136





Lucas Cranach's son's portrait YOUNG WOMAN, circa 1530s. Dress and hair are an indication of feeling.

Abb.137



19th-century dress design (Adele Sings) and a 19th-century portrait (from Fashion) - behind the fashion for the book.



Abb.138



Abb.139

Dream vs. Reality



Salvador Dali draws a dress, where
 A dress sketched in over a page torn from a modified
 home in look and form and curious beauty.
 At the right, Dali draws an existing.
 Book and blood, size 10 to 12 fashion.
 Rose Barock's navy rayon edge
 dress, \$50. Pink satin dress, \$25.
 Hosiery: Godefridi's, L.S. Ayres



Abb.140



Oily in the brain of Salvador Dali
 exists the dress above with its extraneous lines,
 coat hanger hip bones, and anatomical accessories.
 But the dress that he has sketched on the left side
 at the left is an original from Henri Bendel.
 It is a white silk edge dress and dress dress,
 with a hand-embroidered belt of sequins and amber beads,
 which part forth a transparent perfunctory loops.

Abb.141

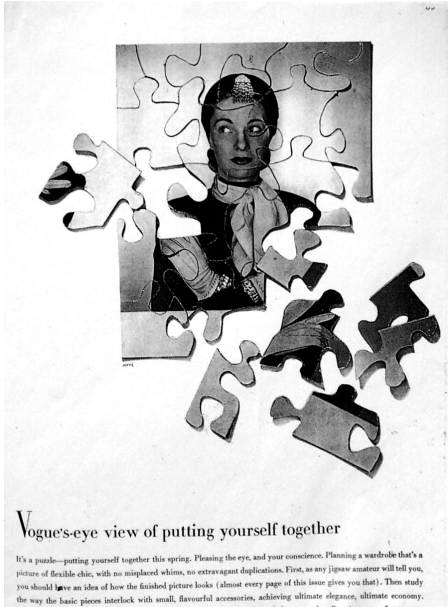


Abb.142



Abb.143

Abb.144

Abb.145

Abb.146

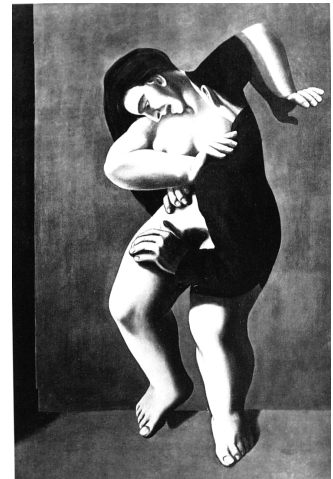
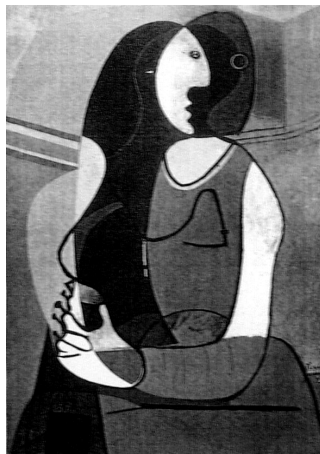
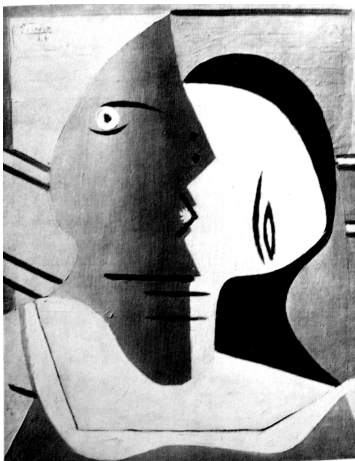


Abb.147

Abb.148

Abb.149



The real thing. Diamonds, above, in a sparkling line, around the neck of the simplest of black wool dresses, sparkle against tawdry, and set a queen under the star of a black hat. Diamonds, Effort, Best, Supreme, Best, Olympic, sparkle, magical, magnificent for a costume of the liberate cinema. Sapphire and diamonds, above usually set in Palladium, from Cartier, Coiffure, Michel of Helene, Robinson.

Six pages of precious jewels new ways to wear them

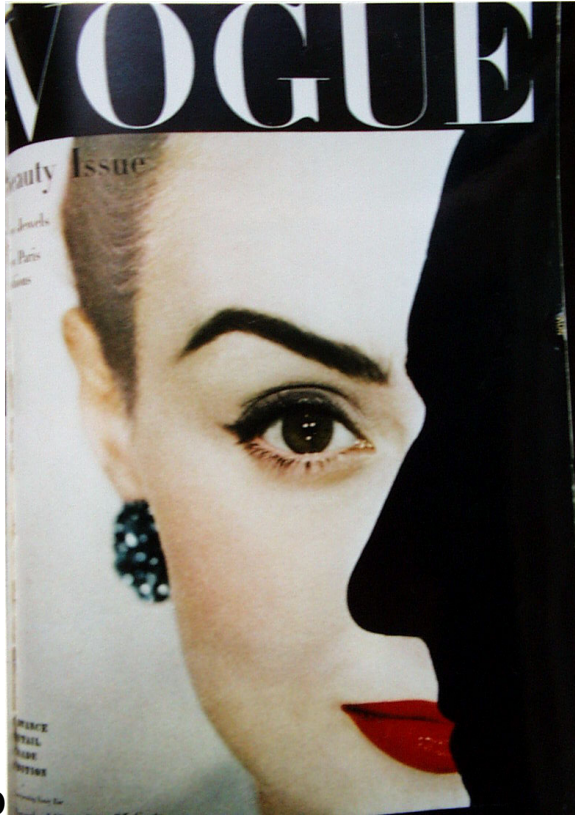


Abb.150



Abb.151



Abb.152+153



Abb.154

Abb.155



Abb.156

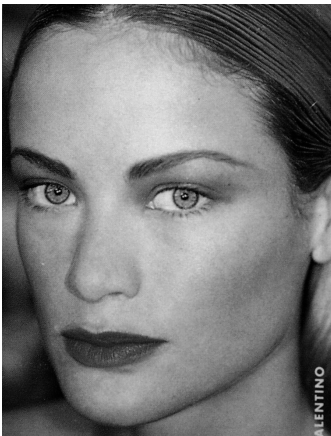


Abb.157



Abb.158

Abb.159-161



Abb.162



Abb.163

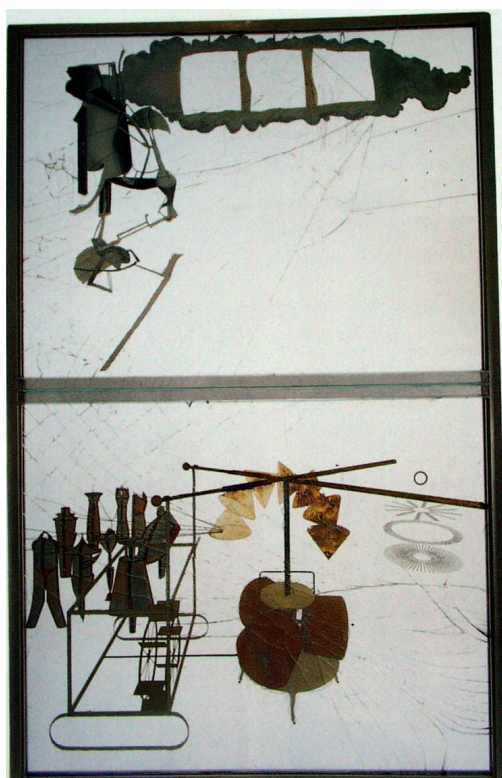


Abb.164



Abb.165



Abb.166



Abb.167



Abb.168

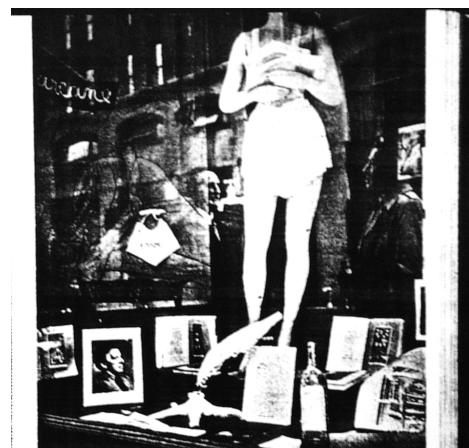


Abb.169

Abbildungsverzeichnis

1. Horst P. Horst: Modefotografie, Modell: *Molyneux*, in: *Vogue*, Paris, März 1938, S.35
2. André Durst: Modefotografie, Modell: *Lanvin*, in: *Vogue*, Paris, März 1938, S.29
3. Regina Relang: Modefotografie, Modell: *Francevramant*, in: *Vogue*, Paris, September 1938, S.54
4. Roger Schall: Modefotografie, Modell: *Madame Marcel Rochas*, in: *Vogue*, Juli 1936, S.12
5. Rouben Samberg: Modefotografie: *Harper's Bazaar*, New York, März 1944, S.92
6. Blumenfel: Farbdiapositiv, Marina Schinz Archiv, New York
7. Blumenfeld: Farbdiapositiv, Marina Schinz Archiv, New York
8. Blumenfeld: Variante der Fotomontage siehe Abb.9, New York, ca.1947. Abzug 1984, 30.1x22,5cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Katalog: *Mode•Körper•Mode*, a.a.O., Abb.129
9. Blumenfeld: Modefotografie: *What looks new?*, Hutmodell: John Frederic, in: *Vogue*, New York, März 15, 1947, S.189
10. Lázló Moholy-Nagy: Komposition. Eine von 6 Lithographien aus der 6.Kerstner-Mappe, 1923. 50,6x21,8/60,4x44cm, publiziert in Katalog: Moholy-Nagy, Stuttgart 1991, Abb.46f
11. Pablo Picasso: Sitzende Frau mit Hut, 1941/42, Öl auf Leinwand, 130,5x97,5cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, publiziert in Katalog: Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973, Stuttgart 1993, Abb.57
12. Pablo Picasso: Frau im Sessel, 1941, Öl auf Leinwand 100x65cm. Henie-Onstad Sammlung, Høvikodden, publiziert in Katalog siehe Abb.11, dort Abb.55
13. Blumenfeld: *Tara Twain*, Amsterdam 1935, Marina Schinz, New York, publiziert in Blumenfeld: Einbildungsroman, a.a.O., S.264
14. Blumenfeld: *La Baionette (Kurfürstendamm 145)*, ca. 1921 – 25, Collage, Feder u. Aquarell auf einer Seite aus einem französischen Magazin. 27x22,5cm. Sammlung Yorick u. Helaine Blumenfeld, Cambridge, publiziert in Katalog: Erwin Blumenfeld 'coming home', Edition Brusberg Berlin 1998
15. Karl Hubbuch: Der Untertan, 1924, Lithographie, 36,8x54,8cm. Privatbesitz, publiziert in Presler, Gert: Glanz und Elend der 20er Jahre: die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992
16. Blumenfeld: *Lena, halb als Mann und halb als Frau*, Zeichnung, 1924, publiziert in: Blumenfeld, Yorick: Erwin Blumenfeld. Erotische Fotografien, a.a.O., S.9
17. Erwin und Lena Blumenfeld, jungverheiratet. Schloß Burg an der Wupper, 1921 publiziert in: Blumenfeld, Erwin: Einbildungsroman, a.a.O., S.259 (Ausschnitt)
18. Baron Adophe de Meyer: Modefotografie, Modell von *H. Jaeckel & Sons*, 1921, in: *Vogue*, New York, April 15, 1921, publiziert in: Liberman: *Vogue. Book of Fashion Photography*, 1979, S.34
19. Edward Steichen: Modefotografie, Modell von *Suzanne Talbot*, in: *Vogue*, New York, November 15, 1925, publiziert in: Steichen, a.a.O., S.37
20. Man Ray: Poirret-Mannequin vor Brancusis Plastik *Maiastra*, ca. 1922, publiziert in: Esten, John (Hrsg.): *Man Ray in Harper's Bazaar*, a.a.O., S.8
21. Cecil Beaton: Baba Beaton, späte 20er Jahre. publiziert in: Garner/Mello: *Cecil Beaton*, a.a.O., S.95
22. Man Ray: *Torso in a cellophane dress*, c. 1930, Vintage gelatin silver print, Collection Lucien Treillard, Paris, publiziert in: Katalog: *Man Ray in Fashion*, a.a.O., S.68
23. Blumenfeld: Akt unter nasser Seide, Paris ca.1936/37, Marina Schinz Archiv, New York, publiziert in Ewing: *a fetish for beauty*, a.a.O., Abb.61
24. Blumenfeld. Eine von ihm selbst zusammengestellte und fotografierte Auswahl von 100 seiner Cover. Nach einer Fotokopie, die mir Marina Schinz zur Verfügung stellte. Marina Schinz Archiv, New York
25. Blumenfeld
26. André Durst: Modefotografie, Modelle: *Francevramant, Marcel Rochas*, in: *Vogue*, Paris, Januar 1938, S.33
27. George Hoyningen-Huene: Modefotografie, Modell: Paquin, Schmuck: Boucheron, *Vogue*, Paris 1934, publiziert in: Katalog: *Modefotografie von 1900 bis heute*, Wien 1990, Abb.23
28. Horst P. Horst: Modefotografie, in: *Vogue*, Paris, Juli 1936, S.23
29. Horst P. Horst: Modefotografie, Modell: *Lanvin*, Pelze: *Max*, in: *Vogue*, Paris, August 1936, S.17
30. Horst P. Horst: Modefotografie, in: *Vogue*, Paris, März 1938, S.41
31. Man Ray: Modefotografie, Modell von *Chanel*, in: *Harper's Bazaar*, September 1937, publiziert in: Esten, a.a.O., S.79
32. Man Ray: Modefotografie, Modelle von Chanel, ebd., S.77
33. André Durst: Modefotografie, Modell: *Jean Patou*, in *Vogue*, Paris, Mai 1938, S.42
34. Man Ray: Elsa Schiaparelli, c. 1934, Man Ray Archives, Paris, publiziert in: Martin, Richard, a.a.O., S.185
35. André Masson: *Mannequin with Bird Cage*, 1938, Fotografie von Man Ray, Man Ray Archives, Paris, publiziert in: Martin. Richard, a.a.O., S.193

36. Joan Miro: *Objects*, 1936, mixed media, 31 7/8 x 11 7/8 x 10 1/4in. The Museum of Modern Art, New York, publiziert in: Martin, Richard, a.a.O., S.105
37. Max Ernst: *La foresta inbalsamata*, 1933, Öl auf Leinwand, 162x253cm. Houston, Menil Foundation Inc., publiziert in: Bischoff, Ulrich: Max Ernst, 1891-1976. Jenseits der Malerei, hrsg.: Ingo F. Walther, Köln 1987, S.56
38. Nathaniel Goldberg: *Birdie*, *Vogue*, Paris, Juni/Juli 2001, S.147
39. *Vogue* Studio: Modefotografie, Modell: Worth, *Vogue-Portfolio*, *Vogue*, Paris, November 1936, S.72
40. Giorgio de Chirico: *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, 1914. Privatsammlung, publiziert in: Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten, a.a.O., S.24
41. André Durst: Modefotografie, Modell: *Piguet*, Hut von *Boy*, in: *Vogue*, Paris, Oktober 1936, S.42
42. Carlo Carrà: *Einsamkeit*, 1917. Privatsammlung, publiziert in: Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten, a.a.O., S.27
43. Cecil Beaton: Modefotografie: Das Schubladenkostüm von Schiaparelli, *Vogue*, Paris, Dezember 1936, S.58f.
44. Salvador Dali: *Woman with a Head of Roses*, 1935, Öl auf Leinwand, 13 3/4 x 10 5/8 in. Kunsthaus Zürich, publiziert in: Martin, Richard: Fashion and Surrealism, a.a.O, S.90
45. Salvador Dali: Dreieckige Stunde (L'heure triangulaire), 1933, Öl auf Leinwand, 61x46cm, Privatsammlung, publiziert in: Decharnes, a.a.O., S.147
46. Salvador Dali: *Le cabinet anthropomorphique*, 1936, Öl auf Holz, 25,4x44,2cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, publiziert in: Lehnert, a.a.O., S.39
47. Salvador Dali: *Mittelgroßes französisches Weißbrot mit zwei Spiegeleiern auf dem Tisch ohne den Teller, zu Pferd, beim Versuch der Sodomie mit einem Stück portugiesischen Brotes*, 1932, Öl auf Leinwand, 61x46cm, Privatsammlung, publiziert in: Decharnes, a.a.O., S.147
48. Elsa Schiaparelli: Entwurfszeichnung: *Schubladenkostüm*, 1936, publiziert in: Lehnert, Gertrud:, S.39
49. Ausschnittsvergrößerung aus der Fotografie von Cecil Beaton, vgl. Abb.43
50. *Le Miroir de la vie et de la mort*, Stich aus dem 17. Jahrhundert, Musée Carnavalet, Paris, publiziert in: Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes, Paris 1983, Abb.289
51. Cecil Beaton: *Christian Bérard*, *Vogue*, Paris, Oktober, 1936, S.30
52. Cecil Beaton: *Carl Erickson*, *Vogue*, Paris, Oktober 1936, S.31
53. *Vogue*-Studio: Zwei Modefotografien, Modelle: Francevrament und Chanel, in: *Vogue-Portfolio*, *Vogue*, Paris, April 1938, S.116f
54. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: *Paquin*, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, März 1938, S.75.
55. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: *José Delhomme*, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, April 1936, S.100
56. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell Heim, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, April 1936, S.103
57. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: Révillon, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, April 1936, S.105
58. *Vogue*-Studio: Reproduktion eines Gemäldes von Franz Yaver Winterhalter, das Portrait der Kaiserin Eugénie in einer Robe von Worth, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Juli 1938, S.78
59. *Vogue*-Studio: Reproduktion eines Bildes der Königin Victoria aus der Sammlung von M. Henry Creed, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Juli 1938, S.71
60. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: Worth, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Juli 1938, S.79
61. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: *Maggy Rouff*, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Juli 1938, S.75
62. *Vogue*-Studio: Modefotografie, Modell: *Paquin*, in: *Le Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Juli 1938, S.74
63. Blumenfeld: *Mrs. Cushing Mortimer*, Farbfotografie, in *Vogue*, New York, Februar 1947, S.162
64. Blumenfeld: *Un Portfolio de Vogue par Blumenfeld*, `Titelseite`, in: *Vogue*, Paris, Oktober 1938, S.105
- 65-82. Blumenfeld: *Un Portfolio de Vogue*, *Vogue*, Paris, Oktober 1938, S.106-123, Modelle der Reihenfolge nach *Alix/Patou*, *Révillon/Maggy Rouff*, *Max/Hermès*, *Rose Valois/Callot*, *Paquin/Lelong*, *Bruyère/Worth*, *Heim/Dormoy*, *Bialo/Vera Bossa*, *Robert Piguet/Blanche Simone*
- 66a. Edward Steichen: Marlene Dietrich in einem Modell von Travis Banton, 1937, publiziert in: Howell, Georgina: In *Vogue*, a.a.O., S.121
- 66b. Lucas Cranach d.Ä.: Venus mit Honigdieb (Ausschnitt), nach 1537. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kulturforum.
- 67a. Georg Seurat: *Der Schwarze Knoten*, Ölkreidezeichnung, in *Minotaure* Nr.11, Frühjahr 1938, S.5
- 68a. René Magritte: *Not to be reproduced (Portrait of Edward James)*, 1937, Öl auf Leinwand, 31 1/8 x 25 3/4 in., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Publiziert in: Martin, Richard, a.a.O., S.44
- 70a. Man Ray: *Primat de la matière sur la pensée*, 1929, Originalgröße: 3x4 5/8 in, entnommen dem Internet: <http://www.usc.edu/scgools/tannenberg/asc/projects/comm544/library/images/327.html>
- 70b. Raoul Ubac: *Le Triomphe de la Stérilité*, in: *Minotaure*, No 10, Winter 1937, S.40
- 71a. Trennung der Gesichtshälften von Abb.71

- 71b Cecil Beaton: Modefotografie, Marionettentheater, für *Vogue* 1936, publiziert in: Garner/Mellor, a.a.O., S.70f.
- 71c Blumenfeld: Modefotografie (ohne Titel), Paris, ca.1938, publiziert in: Ewing: A fetish for beauty, a.a.O., Abb.56
- 72b Cecil Beaton: Marlene Dietrich in einem Modell von Schiaparelli, 1936. Publiziert in: Hall, Carolyn: The Thirties in Vogue, Hong Kong 1984, S.95
- 75a Jean Antoine Watteau: *Einschiffung nach Kythera*, (Ausschnitt), 1718, Öl auf Leinwand, 129x194cm. Charlottenburger Schloss, Berlin, publiziert in *Art*, Hamburg, Nr.1/Januar 1984, S.42f
- 75b Salvador Dali: Die Beständigkeit der Erinnerung, (Ausschnitt), 1931, Öl auf Leinwand. Museum of Modern Art, New York. Internet: www.mystudios.com/treasure/dali/dali.html
- 77a Blumenfeld: Half-man and Half-woman, 1930, Tinte und Buntstift auf Papier. Publiziert in Forde, Gerard, a.a.O., o.S., Kap. Dada in Holland.
- 78a Publiziert in: *Minotaure*, Paris, Frühjahr 1938, S.9
- 77b Fotografie einer Gottesanbeterin, entnommen dem Internet: <http://home.online.de/home/0220380296/m5.jpg>
- 83 Blumenfeld: Modefotografie: *Mrs. William Rhinelanders Stewart*, Schmuck von Tiffany's, in: *Harper's Bazaar*, New York, November 1942, S.42
- 84 Blumenfeld: *Eiffelturm*: Titelseite: *Eiffelturm-Portfolio*, *Vogue*, Paris, Mai 1939, S.83
- 84a Robert Delaunay: *Tour Eiffel*, 1911, Öl auf Leinwand, 202x138,4cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, publiziert in: Katalog: Pariser Visionen: Robert Delaunays Serien, Deutsche Guggenheim Berlin, a.a.O., Abb.27
- 84b Georg Seurat: *Der Eiffelturm*, 1889, Öl auf Leinwand, 24,1x15,2cm, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, Museum Purchase, William H. Noble Bequest Fund, publiziert in: Zimmermann, a.a.O., Abb.534
- 84c Camille Pissarro: *Anarchie*, 1890, Titelseite von Turpitudes sociales. Privatbesitz, publiziert in: Zimmermann, a.a.O., Abb.536
- 84d Robert Delaunay: *La ville de Paris, la femme et la tour*, 1925, Öl auf Leinwand, 450x94cm. Deutsche Bank Ag, Frankfurt a. M., publiziert in: Katalog: Pariser Visionen: Robert Delaunays Serien, Deutsche Guggenheim Berlin, a.a.O., Abb.42
- 85e Imre von Santho: Gelbes Kleid mit braunen Noppen – Modell Bernath, publiziert in: *Die Dame* 1936, Silbergelantine, 22,9x16,4cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Katalog: Mode•Körper•Mode, a.a.O., Abb.69
- 85f Imre von Santho: Zweiteiliges hellblaues Strickkleid, Silbergelantine, 2279x16,3cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Katalog: Mode•Körper•Mode, a.a.O., Abb.70
- 85-97.1 Blumenfeld: *Eiffelturm-Portfolio*, Modelle: *Vera Bossa, Révillon, Worth, Dormoy, Gaston, RoseValois, Paquin, Germain Monteil, Hermés, Heim, Lelong, Balenciaga*, in *Vogue*, Paris, Mai 1939, S.84-103
- 96a Blumenfeld: *Lisa auf dem Eiffelturm*, Paris, Mai 1939, publiziert in: Ewing: A fetish for beauty, a.a.O., Abb.49
- 96b Toulouse-Lautrec: *Miss Loie Fuller*, 1893, farbige Lithographie, 370x260mm, publiziert in: Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec, a.a.O., Abb.10
- 96c Peter Lindbergh: *Mathilde on the Eiffel Tower – Hommage à Erwin Blumenfeld and Marc Ribaud*, Paris, Silbergelantine, 117x77cm. Im Besitz von Peter Lindbergh, publiziert in Katalog: Mode • Körper • Mode, a.a.O., Abb.236
- 97 Hoyningne Huene: Modefotografie, in *Harper's Bazaar*, New York, April 1939, S.58f.
- 98 Hoyningen Huene: Modefotografien: Hüte, in: *Harper's Bazaar*, New York, April 1939, S.74f.
- 99 Hoyningen-Huene: Modefotografien, in *Harper's Bazaar*, New York, September 1st 1939, S.71
- 100 Louise Dahl-Wolfe: *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1939, S.80f.
- 101 Louise Dahl-Wolfe: Modefotografie (Farbe), Model: Geraldine Fitzgerald (Schauspielerin), in *Harper's Bazaar*, New York, May 1939, S.73
- 102 Werbung für *Wamsutta* und *Henri Brendel*, in: *Harper's Bazaar*, New York, April 1939, o.S.
- 103 Blumenfeld. Modefotografie, Modell. *Germaine Monteil*, in *Harper's Bazaar*, New York, September 1st 1939, S.54
- 104 Blumenfeld. Modefotografie, Modell: *Hattie Carnegie*, in *Harper's Bazaar*, New York, September 1st 1939, S.55
- 105 Blumenfeld: Modefotografie für Make-up, Thema: *Undine*, (Farbe), in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1939, S.67
- 106 Blumenfeld: Modefotografie für Make-up, Thema: *Les maquillages d'été*, in: *Vogue*, Paris, September 1939, S.
- 107 Horst P. Horst: Modefotografie, Thema : Make-up, (Farbe), für das Cover der *Vogue*, Paris, September 1939
- 108 Blumenfeld: Modefotografie, Modell: *Philip Mangone*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.100, Repro von einer Schwarzweiß-Kopie

- 109 Blumenfeld: Modefotografie, Modelle: *Molyneux*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.101, Repro von einer Schwarzweiß-Kopie
- 110 Blumenfeld: Modefotografie: *Play up to your your face*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.53, Repro von einer Schwarzweiß-Kopie
- 111 Blumenfeld, Modefotografie (Farbe): *The New American Look*, in: *Harper's Bazaar*, April 1943, S. 34. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 112-113 Blumenfeld: Modefotografie für die *Dayton Compagny*, 1955, Yorick Blumenfeld, Cambridge Werbung für *Symphonic Styling* (Farbe), In: *Harper's Bazaar*, Dezember 1941, S.17, Repro von einer Schwarzweiß-Kopie
- 114 Blumenfeld: Modefotografie, Thema: *Nine-Day-Wonder Diet*, in: *Harper's Bazaar*, New York, März 1942, S.78. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie(in zwei Teilen zusammengesetzt).
- 115 Blumenfeld: Modefotografie, Thema: *Nine-Day-Wonder Diet*, in: *Harper's Bazaar*, New York, März 1942, S.79. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie (in zwei Teilen zusammengesetzt).
- 116 Blumenfeld: Modefotografie (Kodachrome), in: *Harper's Bazaar*, New York, Mai 1942, S.5. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 117 Blumenfeld: Farbdiapositiv einer Variante der Modefotografie von Abb.116, Marina Schinz-Archiv, New York
- 118 Werbung für *Marlboro*, Zeichnung, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.115
- 119 Werbung für *Marlboro*, Zeichnung, in: *Harper's Bazaar*, New York, November 1943, S.128
- 120 Blumenfeld: Cover für *Harper's Bazaar*, Farbfotografie, New York, Juli 1943
- 121 Louise Dahl-Wolfe: Cover für *Harper's Bazaar*, New York, November 1943, Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 122 Blumenfeld: Farbdiapositiv einer Variante der Fotografie für das Cover von *Harper's Bazaar*, New York, Juli 1943, vgl. Abb.120
- 123 Blumenfeld, Modefotografie: Pin-ups in Pants, in *Harper's Bazaar*, New York September 1943, S.120f., Repro von vier zusammengesetzten Schwarzweiß-Kopien.
- 124 Louise Dahl-Wolfe: Cover für *Harper's Bazaar*, New York, September 1943. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 125 Werbung für *Marlboro*, Zeichnung, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1942, S.139
- 126 Werbung für *Marlboro*, Zeichnung, in: *Vogue*, New York, März 1944, S.135
- 127 George Platt Lynes: Modefotografie, Werbung für Marshall Field & Compagny, in: *Harper's Bazaar*, New York, November 1941, S. 13. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 128 Herbert Matter, Modefotografie: *The Woman Who Lost Her Head*, in: *Harper's Bazaar*, New York September 1943, S.89. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 129 Louise Dahl-Wolfe: Modefotografie: *Im Metropolitan Museum*, in: *Harper's Bazaar*, New York, März 1942, S.47. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 130 Louise Dahl-Wolfe: Modefotografie *Im Metropolitan Museum*, in: *Harper's Bazaar*, New York, März 1942, S.44. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 131 Louise Gahl-Wolfe: Modefotografie, in: *Harper's Bazaar*, New York, Januar 1942, S.38. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 132 Hoyningen-Huene: Modefotografie, in: *Harper's Bazaar*, New York, Februar 1943, S.6
- 133 Hoyningen-Huene: Modefotografie, in: *Harper's Bazaar*, New York, Oktober 1941, S.98. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 134 Man Ray: Modefotografie: *PEINETA PIN-UPS*, in *Harper's Bazaar*, New York, June 1944, S.41. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 135 Blumenfeld: Modefotografie: *Breathless*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Februar 1942, S.61. Repro von einer Schwarzweiß-Kopie.
- 136 Blumenfeld: Modefotografie (Farbe), Model: *Mrs. Schuyler Watts*, in: *Harper's Bazaar*, New York, Januar 1942, S.54, farbig publiziert in: Ewing, a.a.O., Abb.128. Sammlung Henry und Kathleen Blumenfeld, Paris
- 137 Lucas Granach d. J.: *Young Woman*, ca. 1564, Öl auf Leinwand und Blumenfeld: Modefotografie, (s/w), publiziert in: Vertes, Marcel: Art and Fashion. London und New York 1944, S.32+33
- 138 Blumenfeld: Farbdiapositiv, Model: Suzy Parker, um 1950, Marina Schinz-Archiv, New York
- 139 Lucas Cranach d. J.: *Portrait d'homme*, Öl auf Leinwand, publiziert (s/w) in: *Minotaure*, No. 9, Paris Oktober 1936, S.22
- 140-41 Salvador Dali: Modezeichnungen: *Dreams vs. Reality*, in: *Vogue*, New York, Februar 15th 1944, S.48+49
- 142 Joffé: Modefotografie: „*Vogue's - eye view of putting yourself together.*“, in: *Vogue*, New York, March 1st, 1944, S.63
- 143 Blumenfeld: „*Kosmetikh*“, 1919, Tusche, Aquarell und Bleistift auf Papier, 40x33cm, publiziert in Katalog: Erwin Blumenfeld `coming home`, Edition Brusberg Berlin 1998

- 144 Pablo Picasso: *Tête*, 1926, Öl auf Leinwand, (Zervos VII, 11), publiziert in: Weisner, Ulrich (Hrsg): *Picassos Surrealismus, Werke 1925-1937*, Stuttgart 1991, Abb.4a, S.302
- 145 Pablo Picasso: *Femme assise*, Paris 1927, Öl auf Leinwand, 130x97cm, (Zervos VII, 81), Toronto, Art Gallery of Ontario, publiziert in: Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso. 1881-1973*, Bd. I, Köln 1995, S.308
- 146 René Magritte: *The Titanic Days*, 1928, Öl auf Leinwand, 45 5/8 x 31 7/8 in. Privatsammlung, Brüssel. publiziert in Martin: *Fashion and Surrealism*, a.a.O., S.92
- 147 Blumenfeld: Modefotografie: *The real thing*, (Schmuck), in: *Vogue*, New York, November 1st, S.110
- 148 Blumenfeld: Modefotografie (Farbe): *The real thing*, (Schmuck), in: *Vogue*, New York, November 1st, S.111
- 149 Blumenfeld: Modefotografie: *New clothes need a figure*, in: *Vogue*, New York, November 1st, S.107
- 150 Blumenfeld: Cover für *Vogue*, Farbfotografie, New York, November 1st
- 151 Blumenfeld: Farbdiapositiv, Variante der Fotografie für das *Vogue*-Cover im November 1st, vgl. Abb.150. Marina Schinz-Archiv, New York
- 152 *Uta vom Naumburger Dom*, Stifterfigur (Ausschnitt)
- 153 Uta und Ekkehard, Naumburgerdom, Stifterfiguren (Ausschnitt)
- 154 Irving Penn: Modefotografie, Model: Lisa Fonssagrives, in: *Vogue*, New York, April 1st, 1950, publiziert in: *Vogue. Book of Fashion Photography*, London 1979, S.94f.
- 155 Blumenfeld: Cover für *Vogue*, Farbfotografie, New York, November 1st, 1945, Titel: *Beauty: That Age – This Age*
- 156 Werbung für *Marlboro*: *Everthing for the boys*, Zeichnung, in *Vogue*, New York, August 15th 1945 S.164
- 157 Modefotografie, *Vogue*, München, Mai 1998
- 158 Blumenfeld: *Selbstportrait mit Mannequin*, Fotografie, Paris 1937Vintage, Silbergelantineabzug, 29,9x24,1cm, Courtesy James Danziger Gallery, New York, publiziert in: *Katalog: Puppen Körper Automaten*, a.a.O., S.330
- 159 Blumenfeld: Farbdiapositiv: *Die Puppe*, Marina Schinz-Archiv, New York
- 160 Blumenfeld: Farbdiapositiv: *Die Puppe*, Marina Schinz-Archiv, New York
- 161 Blumenfeld: "Selbstportrait", solarisierte Fotografie, moderne Kontaktkopie nach den Originalnegativen, Marina Schinz-Archiv, publiziert in: Ewing, a.a.O., S.85
- 162 Blumenfeld: Cover für *Vogue*, Farbfotografie, *Vogue*, New York, Juli 1945
- 163 *Marcel Duchamp: Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar oder Das große Glas*, 1915-1923, Öl, Lack, Bleifolie, Bleidraht und Staub auf zwei Glasplatten (zerbrochen), jede wiederum zwischen zwei Glasplatten montiert mit Aluminiumblech, Holz und Stahlrahmen, 272,5 x 175,8cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art. Publiziert in: Mink, a.a.O., S.74
- 164 Werbung für *Jil Sander*, Farbfotografie, in: *Vogue*, München, März 2000, S.46f.
- 165 Blumenfeld: Cover für *Vogue*, nachcolorierte Schwarzweiß-Fotografie, *Vogue*, New York, Mai 1945
- 166 Blumenfeld: Cover für *Vogue*, Farbfotografie, Mannequin: Muriel Maxwell, *Vogue*, New York, Januar 1945
- 167 Lee Miller: Schwarzweiß-Fotografie aus dem Konzentrationslager Buchenwald, Titel: *Believe it*, in *Vogue*, New York, Juni 1945, S.102f.
- 168 Werbung für *Maybelline*: *Happy the Bride with Lovely Eyes*, Fotografie, *Vogue*, New York, Juni 1945, S.41
- 169 Fotografie: *Lazy Hardware* Schaufensterdekoration für Arcane 17, New York, April 1945 (Gotham Book Mart), publiziert in: Lebel, Robert: *Marcel Duchamp*, a.a.O., Abb.115

Danksagung

An erster Stelle möchte ich Prof. Dr. Andreas Haus für die Betreuung dieser Arbeit danken.

Besonderer Dank geht an die Familie Blumenfeld: Kathleen und Henry Blumenfeld, Paris; Yorick und Helaine Blumenfeld, Cambridge und Lisette Blumenfeld Georges, New York; für die herzliche Aufnahme, die Einblicke in unveröffentlichtes Material, für informative und anregende Gespräche und wertvolle Hinweise.

Herzlichen Dank vor allem auch an Marina Schinz, die mir in Blumenfelds ehemaligem Studio in New York Diapositive und weiteres interessantes Material aus dem Archiv zur Verfügung stellte und mir in langen Gesprächen Einblicke in Blumenfelds Arbeits- und Denkweise ermöglichte.

Irving Solero, dem Leiter des Blumenfeld- Archivs im *Museum at the Fashion Institut of Technology*, New York, möchte ich für die Sichtung des Archivs danken sowie für interessante Einblicke in die Welt der Modefotografie.

Vielen Dank auch an *Vogue*, New York und *Harper´s Bazaar*, New York für die Möglichkeit in ihren Archiven, die in Deutschland nicht verfügbaren Ausgaben aus den 20er bis 50er Jahren des 19. Jahrhunderts zu sichten.

Folgenden Personen, die jede auf ihre Art einen wertvollen Beitrag geleistet haben möchte ich ebenfalls herzlich danken: Deborah Bell, New York; Francis McLaughlin Gill, New York; Renate Lindlar, New York; Prof. Dr. Diethard Kerbs, Berlin; Dr. Heidi Rasche, Kunstbibliothek Berlin; Jutta Raulwing, Berlin; Dr. Elke Harten, Berlin; Burkhard Sander, Berlin; Oliver Graf, Berlin; Claudia und Thomas Wenzel, Berlin; Helmut Hirschmüller, Stahnsdorf; meinen Eltern und meinem Sohn Gregor.

Für die finanzielle Unterstützung dieser Arbeit möchte ich dem DAAD und dem Förderprogramm Frauenforschung des Senats von Berlin danken.

Lebenslauf



26.01.1963 geboren in Berlin

1982-84 Lette Schule Berlin, Fachrichtung: Modedesign

1984-89 Romanistik und Kunstgeschichte an der FU Berlin

1989-95 Ästhetische Kunsterziehung an der HdK Berlin

1992/93 Produktion eines 16mm Farbanimationsfilm *Ärotikuss Korsettikus* (zum Thema Konzeptionen von Weiblichkeit) finanziert durch die Frauenförderung HdK Berlin, s. Kat. *Intervall 93*.

1995 Erstes Staatsexamen

1996 Zweites Staatsexamen

1998-2002 Promotion

seit 2002 Lehrerin an einer Berliner Schule

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versicher ich, dass ich die vorliegende Arbeit über das Thema “Erwin Blumenfeld – Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie. Paris 1936-39 / New York 1938-47“ selbständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, sind unter Angabe der Quelle als Entlehnung gekennzeichnet.

Kirsten Zenns