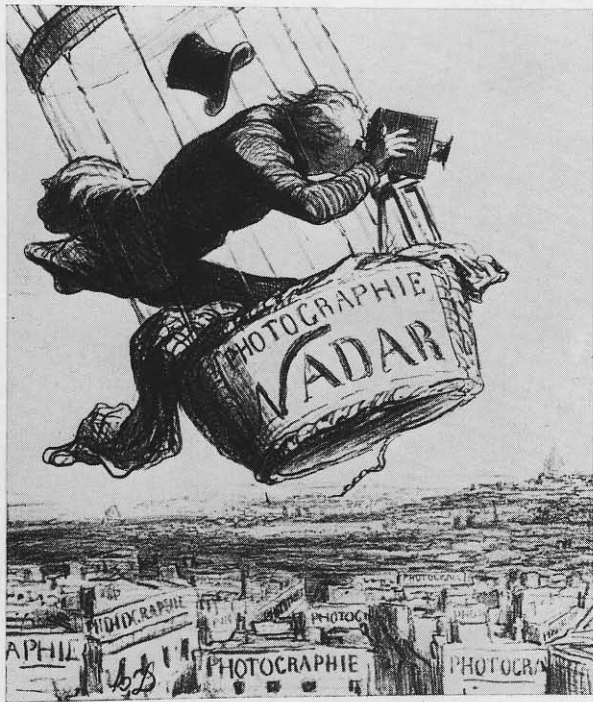


Leipziger Exemplar

lendemains

Zeitschrift für
Frankreichforschung+
Französischstudium

23



Pahl Rugenstein Verlag

6. Jahrgang Juli 1981

Einzelheft: DM 10,- (im Abo DM 8,-, für Schüler und Studenten DM 7,-) + Porto

Annemarie Kleinert

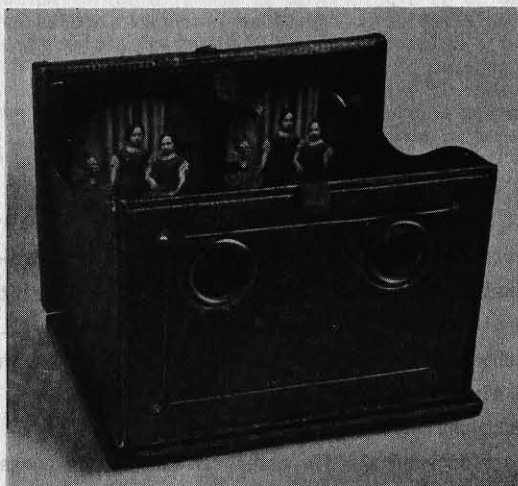
Französische Modefotografie im 19. Jahrhundert

"L'oeuvre d'un grand photographe de mode est l'oeuvre d'un véritable artiste."
Yves Saint-Laurent, 1978

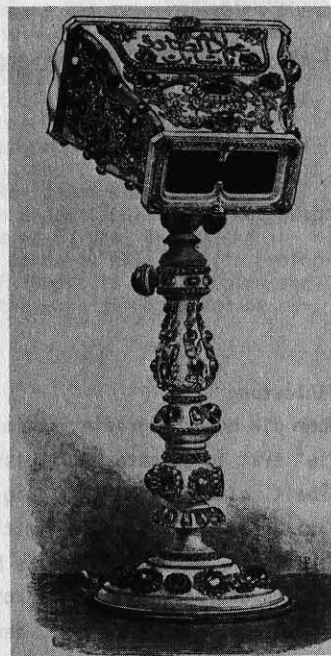
Einleitung

Über die Modefotografie ist im Unterschied zu anderen Themenbereichen der Fotografie¹ erst in jüngster Zeit historisches Material zusammengetragen worden. Die erste Arbeit, eine Gesamtdarstellung von den Anfängen bis heute, entstand im Jahre 1978.² Drei andere Untersuchungen mit der Behandlung bestimmter Zeitabschnitte folgten in den beiden Jahren danach.³ Es begann sich nun die Meinung durchzusetzen, daß den Bildern über die elementare kostümgeschichtliche Information hinaus ein kulturgeschichtlicher Wert zukommt, der weniger ephemere als die gezeigten Modeerscheinungen ist. Außerdem wurde nun entschieden gegen die irrige Ansicht angegangen, kommerziell begründete Herstellung sei künstlerischer Qualität abträglich.⁴ In den zitierten Werken zur Modefotografie ist das 20. Jahrhundert hervorragend analysiert worden. Zum 19. Jahrhundert dagegen sind die Ausführungen insgesamt spärlich, obwohl ein Band den diesbezüglich verheißungsvollen Titel "Mode in alten Photographien" trägt.⁵ In der hier vorliegenden Arbeit soll diese Lücke zumindest für den französischen Bereich gefüllt werden. Eine Konzentration auf die Entwicklungsgeschichte der *französischen* Modefotografie im 19. Jahrhundert bietet sich an, weil sich in Frankreich die Fotografie am frühesten und intensivsten für die Mode interessiert hat. Wir werden zunächst einige bisher unbeachtete Dokumente aus den Jahren 1857 bis 1859 vorstellen und stilistische Unterschiede zwischen Modefotos und -gravuren aus dieser Zeit aufdecken. Danach soll auf die Pionierrolle der Modezeitschriften bei der Verbreitung gerasterter Aufnahmen im Jahre 1880 verwiesen werden. Es folgt eine Beschreibung der impressionistischen, zum Teil nur nach fotografischen Vorlagen entstandenen Bilder der 90er Jahre und der an ihrer Herstellung beteiligten Personenkreise. Weiterhin werden wir feststellen, daß sich drei, an verschiedenen Stilrichtungen der Malerei orientierte Arten von Modefotos um die Jahrhundertwende unterscheiden lassen. Und schließlich soll die Frage nach den künstlerischen Qualitäten der Modefotografie gestellt werden.

Lendemains, 23, Juli 1981



(Abb. 1)



Vorweg ist es jedoch notwendig, den Begriff des Modefotos zu definieren. Wir wollen damit fotografische Aufnahmen bezeichnen, deren vornehmliche Absicht das Abbilden von Kleidung ist. Dadurch setzen wir uns von Kostümgeschichtlern ab, die bereits Porträtfotos, auf denen Kleidung deutlich zur Geltung kommt, als Modefotos betrachten - ungeachtet der Absicht der Hersteller, in erster Linie einen individuellen Menschen mit seinen Gesichtszügen und Gesten und nicht eine Ausstaffierung oder gar einen modischen Trend zu präsentieren.⁶

Die ältesten Modefotos, veröffentlicht in 'Le Stéréoscope' (1857-1859)

Der Gedanke, Kleidung auf Fotos darzustellen, taucht erstmals im Jahre 1857 auf. Wie dieser Einfall entstand, wird im ersten Heft der Zeitschrift geschildert, in der die Fotos veröffentlicht wurden. A.M. de Lilliers berichtet, wie an einem heißen Junitag des Jahres 1857 auf dem Landsitz einer adeligen Dame in der Nähe von Paris in einem Kreis von Freunden Möglichkeiten diskutiert wurden, ein flüchtiges Augenblickserlebnis im Bild festzuhalten. Bei dieser Plauderei kam das Gespräch auch auf Fotografien, so daß die Gastgeberin einige von ihr gekaufte Aufnahmen herbeiholte. Unter den Reise- und Genrebildern befand sich auch eines "représentant une femme essayant sa toilette de bal". Bei diesem Foto nun rief eine der anwesenden Damen spontan aus: "Qu'est-ce que mon journal de modes auprès de cela!" Dieser einfache Satz kam für Lilliers einer Enthüllung gleich. Die Idee, eine Modezeitschrift mit Fotos statt der üblichen Kupferstiche herauszugeben, war geboren. Mit finanzieller und moralischer Unterstützung der anderen Gäste realisierte Lilliers den Plan bereits einen Monat später. Die Zeitschrift *Le Stéréoscope, journal des modes stéréoscopiques* erschien.⁷

Seinen Namen verdankt das Journal der Tatsache, daß alle Fotos stereoskopisch aufgenommen und abgebildet waren. Das heißt, das Motiv war mit einer zweiäugigen Kamera fotografiert, deren Objektive im Augenabstand voneinander angeordnet waren, und die beiden nur geringfügig unterschiedenen Fotos waren nebeneinander gestellt. Durch ein Stereogerät betrachtet, das die Bilder den Augen getrennt zuführte (Abb. 1), erschien das Dargestellte dreidimensional.⁸ Es hat seine Gründe, daß Lilliers in seiner Zeitschrift Stereofotos anbot. Auch die im Kreis der Freunde gezeigten Abbildungen waren Stereobilder gewesen. Solche Aufnahmen erfreuten sich damals großer Beliebtheit. In fast jedem Haushalt waren - ähnlich wie heutzutage Fernsehapparate - stereoskopische Sichtgeräte und Fotosammlungen vorhanden. Ja, Mitte des Jahrhunderts kann eine wahre Stereobesessenheit registriert werden.⁹ Ein von der Modefotografie unabhängiger optischer Trend also hat diese überhaupt erst ins Leben gerufen.

Es drängt sich nun die Frage auf, weshalb vor der Stereofotografie keine Modefotos erschienen waren. Für die ersten Jahre seit der Erfindung der Fotografie im August 1839 ist die Erklärung einfach. Eine wichtige technische Voraussetzung für Modefotos,



(Abb. 2)



LES MODES PARISIENNES

(Abb. 3)

nämlich deren Vervielfältigungsmöglichkeit, war nicht gegeben. Von Daguerreotypien konnte jeweils nur ein Einzelbild hergestellt werden, so daß sie für eine weite Verbreitung ungeeignet waren. Erst mit den im Jahre 1851 erstmals benutzten Papierkopien war das Problem gelöst. Nun konnten Fotos schnell und billig abgezogen werden. Dies wiederum hatte eine Ausweitung des Interesses auf der Verbraucher- und Herstellerseite zur Folge. Die Fotografen erkannten, daß sich nicht nur die Bilder von Landschaften, Monumenten oder Persönlichkeiten verkaufen ließen, sondern auch Genrebilder, auf denen Szenen des Alltagslebens dargestellt waren. Von Charles Nègre beispielsweise sind zahlreiche Fotos von Marktfrauen und Händlern aus den 50er Jahren erhalten. In diesen Rahmen fällt auch die Modefotografie. Auch sie umfaßt einen Bereich des täglichen Lebens. Dabei wirkte sich günstig aus, daß für das neue Medium auch die Handwerker und Geschäftsleute der Textilbranche gewonnen werden konnten. Auf diese Ausgangssituation war die Stereowelle des Jahres 1857 getroffen, so daß die nun erscheinende Modezeitschrift eine doppelte Basis hatte: Einerseits zeigte sie erstmals regelmäßig neue Kleider an realen Menschen und in einer realen Umgebung, und andererseits verwandte sie eine Technik, die sich gerade großer Beliebtheit erfreute.

Von den Fotos mag jedoch mancher enttäuscht gewesen sein. Eine Faszination durch ihre räumliche Wirkungsweise war zwar vorhanden, aber die Eleganz und Attraktivität, wie sie die vertrauten Modekupfer bzw. -stahlstiche hatten, war kaum vorzufinden. Sehen wir uns das erste Modefoto einmal an (Abb. 2). Es zeigt drei Frauen in Biedermeierkleidung vor einem Vorhang und Spiegel. Die Frauen wirken klein, matronenhaft und wie von der Kleidung erdrückt, die Gesichter sind halb von den Hauben verdeckt, die Posen sind statisch, und der Hintergrund ist als billiges Fotografenrequisit erkenntlich. Bei einem Vergleich des Bildes mit einem vom Motiv her ähnlichen Stahlstich aus etwa der gleichen Zeit (Abb. 3) wird deutlich, um wieviel reizvoller die Moden dort dargestellt sind: Die Gestalten auf der Gravur erscheinen groß und edel, das Gesicht der dem Betrachter zugewandten Frau kommt zur Geltung, die Haltung ist durch leicht angedeutete Bewegungen aufgelockert, und der Hintergrund, ebenfalls ein Spiegel und Vorhänge, hat durch seine großzügige Linienführung etwas palastähnlich Nobles. Zudem ist auf der Gravur das Wichtige, nämlich die Kleidung, besser vom Unwichtigen, dem Hintergrund, durch unterschiedlich starke Strichführung getrennt. Schließlich kommt hinzu, daß der Stahlstich etwa dreimal so groß wie das Foto ist (das nur 6,4 x 7,1 cm mißt), so daß er nicht so überladen wie dieses wirkt. Was dem Foto vor allem fehlt, ist eine Idealisierung der Moden, eine ästhetische Oberhöhung des Gegenstandes. Es sollte bis zur Jahrhundertwende dauern, bis die Modefotografen Kunstgriffe entwickelten, um diese Effekte zu erreichen. Dazu bedienten sie sich wichtiger Hilfsmittel wie einer raffinierten Beleuchtungstechnik, Retusche oder Weichzeichner, oder fotografierten aus ungewöhnlichen Blickwinkeln. Heute wer-

den zu dem gleichen Zweck auch noch überdurchschnittlich große und schlanke Fotomodelle eingesetzt. Bei dem ersten Foto ist nichts von alledem vorhanden, so daß es dem heutigen Betrachter unzulänglich erscheint. Allerdings mögen die Zeitgenossen die Mängel nicht ganz so stark empfunden haben, weil sie in einer realistischen Vorstellungswelt befangen und noch nicht wie wir durch künstlerische Sichtweisen und Techniken verwöhnt waren, die damals nur wenige Fotografen beherrschten. Besonders ungeschickt ist das erste Modefoto auch deshalb, weil es den Gegenstand nicht beiläufig genug vorzeigt. Dies war bei einigen anderen der neun aus der Zeitschrift noch erhaltenen Bilder anders. Sie verbargen die Absicht der Präsentation von Kleidung scheinbar, indem sie die Fotomodelle bei Beschäftigungen abbildeten, die für das bürgerlich-elitäre Lesepublikum¹⁰ typisch waren. Auf einem der Bilder ist eine Gesellschaft beim Musizieren im Salon fotografiert, so daß die Kleidung hier nur unterschwellig zur Geltung kommt und das Arrangement natürlich wirkt. Auch heute sind Genreszenen auf Modefotos wieder beliebt.¹¹

An den feinen Unterschieden der Aufnahmen manifestieren sich die anderweitigen Erfahrungen der Fotografen. Während die gelungenen Fotos von Moulin und Franck stammten, die sich bereits durch Reportagen aus Algerien bzw. Spanien einen Ruf erworben hatten, waren die anderen Aufnahmen von den beiden Neulingen Petit und Furne.¹² Der erst 25 Jahre alte Pierre Petit hat im ersten Jahr die Fotos für das Journal geliefert. Abbildung 2 ist also ihm zuzuschreiben. Der Grad der Unerfahrenheit Pierre Petits ist zu erkennen, wenn wir Fotozeitschriften aus der damaligen Zeit lesen. Im Oktoberheft von *La Lumière* sind Regeln angegeben, wie eine Gruppe von drei Personen am gefälligsten placiert werden kann. Es heißt dort, daß die Dreiecksformation vorteilhaft ist und daß Kopf und Körper der Personen möglichst nicht in die gleiche Richtung schauen sollen. Petit scheint solche Regeln ignoriert zu haben. Dennoch wurde sein Atelier durch die Arbeit für *Le Stéréoscope* in Paris bekannt und sogar von den Abonnenten für Porträtfotos aufgesucht, so daß er bald ein gefragter Fotograf war.

Eine wichtige Rolle beim Herstellen der Fotos spielten auch die Fotomodelle. Anfangs stellten sich für diese Arbeit Mädchen aus unteren Bevölkerungsschichten zur Verfügung, die mit dem Zurschaustellen von Kleidung ungeübt waren und sich häufig den Prozeß des Fotografiertwerdens, der ja wegen der noch sehr langen Belichtungszeiten ein umständlicher war, anmerken ließen. Bei einigen von ihnen klagten die Fotografen, daß sie jede Inspiration zerstörten (cf. *La Lumière*, 14. November 1857). In späteren Heften sind jedoch Schauspielerinnen der Opéra Comique oder Comédie Française verpflichtet worden - z.B. eine Mme Brohan -, so daß eine bessere Zusammenarbeit möglich war. Am Rande sei bemerkt, daß gleichzeitig mit dem Einsatz von Mannequins in der Modefotografie auch bei den Couturiers das Vorführen von Kleidung an lebenden Modellen üblich wurde. Eine Korrelation zwischen dem einen und anderen ist denkbar;

denn die Idee, den Kunden Kleider durch hübsche Mädchen vorzeigen zu lassen, stammt von Charles Frédéric Worth. Worth, später großer Modemacher und Hoflieferant der Kaiserin Eugénie, war damals noch Angestellter bei Gagelin gewesen, von dem die meisten Kleider auf den Fotos kreiert worden waren. Möglicherweise hat er bei den Vorbereitungen für die Aufnahmen assistiert und dadurch Anregungen erhalten, wie die Mädchen auch anderweitig einzusetzen waren.

Die Reaktion des Publikums auf die Aufnahmen

Wenn die Begeisterung für *Le Stéréoscope* anfänglich trotz unerfahrener Fotografen und Mannequins dennoch groß war, so ist das - es sei noch einmal betont - mehr dem Stereoeffekt und dem Sujet "Mode" zuzuschreiben, als der Qualität der Fotos. Die Herausgeber scheinen sich dessen bewußt gewesen zu sein; denn sie erwähnten (so im Heft vom 1. November 1859) nicht etwa die ästhetische Wirkung der Aufnahmen, sondern die Faszination, die davon ausgeht, daß beim Betrachten die Gegenstände in ihrer räumlichen Anordnung und von ihrer Struktur her in scheinbar greifbarer Nähe zu erkennen sind. Daß stereoskopische Bilder wirklich eine solche Faszination ausüben, können diejenigen unter uns bestätigen, die einmal in die auf Jahrmärkten angebotenen Stereokästen geschaut oder Stereofilme angesehen haben, oder die Hologramme kennen, auf denen mit Laserstrahlen Dreidimensionalität erzielt wird.

Der anfängliche Elan ließ jedoch ungeachtet der zunehmenden Qualität der Bilder bald nach. Dies mag verschiedene Gründe gehabt haben. Unter anderem hat sich wahrscheinlich negativ ausgewirkt, daß der sechzehnseitige Text wenig originell war. Dem Schema anderer Modezeitschriften folgend, wurden die immer gleichen Themen repetiert: das Pariser Theaterleben, neue Moden, Gesellschaftsklatsch. Hier und da erschienen auch kleine Novellen oder Gedichte, die meisten jedoch von unbekanntem Verfassern.¹³ Zudem war das Jahresabonnement bei einem Preis von 30 Francs recht teuer; denn vergleichbare Journale wie *La Mode de Paris* kosteten nur halb soviel. Der Preis war jedoch bei der aufwendigen Herstellung gerechtfertigt: Die Fotos mußten nämlich einzeln abgezogen, von Hand koloriert und eingeklebt werden (Abb. 4). Ein zum mechanischen Vervielfältigen und Drucken notwendiges Rasterverfahren war noch nicht erfunden. Außerdem erschien das Journal nicht immer pünktlich, was seine Ursachen darin hatte, daß bei diesig-nebligem Wetter nicht genügend Fotos abgezogen werden konnten: "Au lieu de tirer 50 épreuves par jour ... il nous arrive ... de n'en pouvoir tirer que huit ou six" (1. Januar 1859). Solche Verspätungen fielen besonders im Winter an, wenn der Modemarkt - etwa zu Weihnachten - Hochsaison hatte, während gerade im Sommer, wenn die Mode stagnierte, weil Kunden und Hersteller Ferien machten, ideale Lichtverhältnisse herrschten. All diese Nachteile wogen besonders deshalb schwer, weil es eine Konkurrenz von 56 anderen Modejournalen gab, die zum Teil alteingesessen waren und von großen Verlagshäusern lanciert wurden.¹⁴ Als es daher nach dem



(Abb. 4)



(Abb. 5)

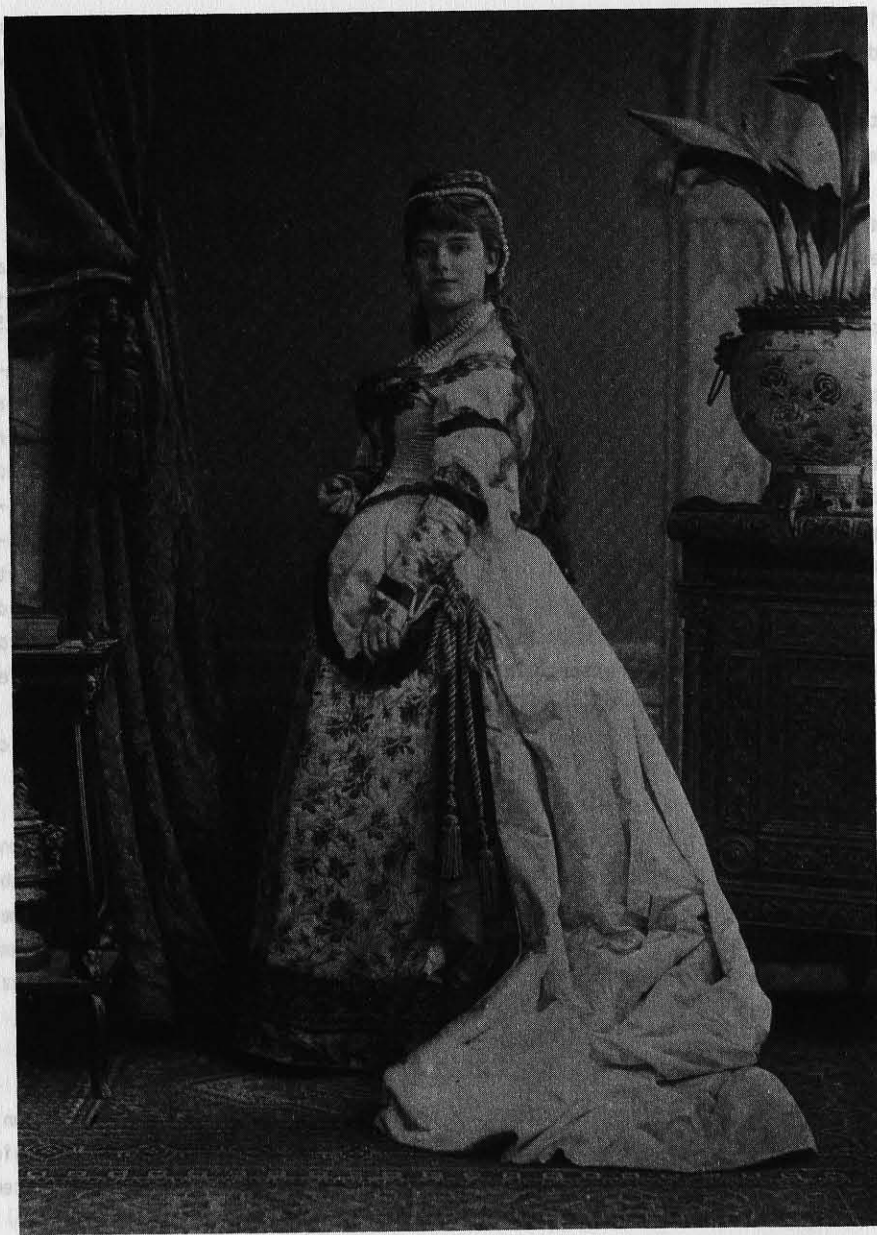
zweiten Jahr, im Sommer 1859, darum ging, durch Abonnements die Kosten für das kommende Jahr zu decken, konnten nicht genügend Käufer erworben werden. Selbst Prämien von stereoskopischen Apparaten, gesondert angebotenen Stereobildern und gratis zu erstellenden Porträtfotos der Abonnenten waren nicht attraktiv genug, um das Unternehmen zu retten.

"L'Alphabet du Costume" (1859)

Einer der Fotografen der Zeitschrift, *Furue*, gab die Modefotografie jedoch nicht auf. Nach Beendigung seiner Arbeit für *Le Stéréoscope* machte er sich unter eigener Regie daran, das Thema Mode weiter zu gestalten. Unter dem Titel *L'Alphabet du Costume*¹⁵ gab er eine zusammenhängende Reihe von 25 Stereofotos heraus, die ebenfalls genrehaft inszeniert, ja mit noch viel größerem Aufwand in Bezug auf die Requisiten hergestellt war. Um einen mannshohen Buchstaben herum hatte *Furue* jeweils mehrere Personen in Nationaltrachten bei Tätigkeiten gruppiert, die für die Nation als typisch erachtet wurden (z.B. Holländer bei der Käsezubereitung). Jedes Bild stellte Kleidung und Bräuche eines anderen Volkes dar, wobei der Buchstabe jeweils auf die Nation verwies ("P" für "Polonais"). Da *Furue* möglichst viel Information auf den Fotos untergebracht hatte, und diese zudem recht kleinformatig waren (6 x 6 cm), wurde der Betrachter mit einer verwirrenden Vielzahl von Personen, Gegenständen und Situationen auf engstem Raum konfrontiert. In einer Modezeitschrift wären solche Bilder fehl am Platze gewesen, da sie sich nicht auf aktuelle Mode bezogen und zudem von der Machart der Kleidung zu sehr ablenkten. Als kostümgeschichtliche und ethnographische Dokumente, wie sie damals auch in illustrierten Trachtenbüchern anzufinden waren, mögen sie jedoch Interesse geweckt haben. Dies ist um so wahrscheinlicher, als es durch den Kontakt mit den Kolonien des Landes üblich geworden war, die Lebensarten anderer Völker zu studieren. Insofern sind die Aufnahmen eine Ergänzung zu den zahlreichen Reise-Fotoreportagen der Zeit. Wenn das kuriose Werk jedoch keine Nachahmer fand, so mag dies wie bei der Zeitschrift größtenteils an dem zu seiner Herstellung nötigen Aufwand gelegen haben. Neben *Le Stéréoscope* ist es für Jahrzehnte die einzige umfangreichere Arbeit auf dem Gebiet der Modefotografie geblieben.

*Modefotografie im Visitenkartenformat (ca. 1860-1880)*¹⁶

Einzelne Modefotos mag es zwar auch in den 60er und 70er Jahren noch gegeben haben, aber diese sind heute schwer auszumachen. Hall-Duncan, die Autorin des 1978 erschienenen Standardwerkes zur Modefotografie, vermeint in einigen Fotos im Visitenkartenformat (ca. 6 x 9 cm) solche Bilder erkennen zu können. Der Verwendungszweck ist zwar nicht durch einen Kommentar oder eine Unterschrift zu den Aufnahmen festgelegt, aber da auf ihnen Personen in modischer Kleidung einmal von vorne und einmal von hinten abgebildet sind (Abb. 5), nimmt sie an, daß diese dem Vorzeigen von Kleidung und



nicht der Porträtierung der Personen dienten. Weiterhin heißt es bei Hall-Duncan (16), daß die Fotos wahrscheinlich von Schneidern oder Modehändlern zu Werbezwecken angefertigt wurden, um den Kunden die bei ihnen vorrätigen Modelle anzubieten. Eine solche Annahme ist aus zweierlei Gründen plausibel: Zum einen war seit der Erfindung von Fotos im Visitenkartenformat im Jahre 1854 das Fotografieren so billig geworden, daß es sich für den Einsatz in der Werbung eignete. Acht bzw. zwölf Bilder, die durch zwei sukzessive Belichtungen mit einer auf einem beweglichen Plattenhalter befestigten vier- bzw. sechssäugigen Kamera aufgenommen wurden, kosteten weniger als die Hälfte des Preises eines Porträtfotos (ca. 20 fr.). Wie heute die Paßfotos wurden die Bilder ohne Vergrößerung abgezogen, nur mit dem Unterschied, daß auf ihnen eine Person von Kopf bis Fuß abgebildet werden konnte. Zum anderen entsprach eine Werbung mit Fotos den realistischen Ansprüchen der Zeit. Man wollte möglichst vollständig und präzise informieren, und dies war durch Bilder, auf denen jeder Quadratzentimeter, jedes Detail und jede Schattierung sichtbar war, am besten möglich. Bestätigt wird Hall-Duncans Annahme auch dadurch, daß auf einigen Modegravuren der damaligen Zeit Personen abgebildet sind, die bebilderte Visitenkarten betrachten, möglicherweise Modefotos im Visitenkartenformat. *Zola beschreibt zudem in seinem Roman 'Le roman expérimental' dann, daß aus dem Salon de lecture des frères Kaufhaus 'Album de photographes analoges. Des vêtements photographés' ein Album mit Modefotos im Cartes-de-visite-Format. Das erste mit Hilfe des Rasterverfahrens vervielfältigte Modefoto (1880)*

Eine neue Epoche in der Modefotografie begann jedoch erst viel später, im Jahre 1880, als das Rasterverfahren entdeckt worden war. Durch Rastern, d.h. durch das Zerlegen des Bildes in kleine Punkte mittels Vorhalten eines Gitters beim Abbilden auf eine Druckplatte, ließen sich Fotos mechanisch übertragen und beliebig reproduzieren. Die Grundlage für eine schnelle und billige Verbreitung der Aufnahmen war geschaffen. Eines der ersten Presseorgane, das die Technik noch im Jahre ihrer Erfindung einführte, war die Modezeitschrift *L'Art et la Mode*.¹⁷ Im Novemberheft des Jahres 1880 überraschte es seine Leser mit einem tadellos gedruckten, ganzseitigen Foto (im Format 20,5 x 26,7 cm), auf dem eine Frau in eleganter Kleidung abgebildet war (Abb. 6). Andere Journale waren dem Fortschritt nicht so aufgeschlossen. Bis in die 90er Jahre haben sich nur wenige die neue Technik zu Nutze gemacht, so daß das Bild eines der seltenen Fotos aus der Frühzeit des Rasterns überhaupt ist.¹⁸ Die Modepresse war also gleichsam Pionier bei der Verbreitung der drucktechnisch reproduzierten Fotografie. Eine führende Rolle auf diesem Gebiet hat sie auch heute noch.

Die Umstände der Entstehung des Bildes aus *L'Art et la Mode* sind im einzelnen bekannt. Das Cliché stammt von Walery, einem in Paris lebenden englischen Fotografen, die Druckplatte ist von der Firma Goupil hergestellt, einer großen Pariser Druckerei, die Kleidung hat Félix kreiert, ein bekannter französischer Couturier, und das Mannequin ist Croizette, eine Schauspielerin. Die Tatsache, daß unter dem Bild der Name Croizette steht, legt die Vermutung nahe, es handle sich um ein Porträt von Croi-



(Abb. 7)



(Abb. 8)



(Abb. 9)

Wirkung auch beabsichtigt, wußten die Hersteller doch, daß ein großer Kreis ihrer Kunden, nämlich die aus dem mittleren Bürgertum, die Abbildungen als Kunstersatz an die Wohnzimmerwände hängte.²⁴ Daher war vor allem ein künstlerisch ansprechender Gesamteindruck erwünscht und nicht wie früher auf den Fotos die Genauigkeit im Detail.

Impressionistische Modefotos aus den 90er Jahren

In Anbetracht der Beliebtheit impressionistischer Modegravuren nach fotografischen Vorlagen versuchten bald auch die nach dem Rasterverfahren arbeitenden Drucker Bilder herzustellen, die ähnlich aussahen. Dies gelang ihnen durch Verwendung eines sehr feinen Gitternetzes beim Ablichten auf die Druckplatte, so daß die Konturen unscharf wurden. In die gleiche Richtung wirkte das Drucken auf grobem oder nobbigem Papier. Auch wurden mehrere Farben so übereinandergestellt, daß die Flächen verwoben schienen und neue Muster entstanden. In den meisten Fällen waren die Farben von pasteller Zartheit, was den Eindruck des Leichten erweckte. Dieser Effekt wurde dadurch verstärkt, daß die Fotomodelle nicht wie früher in starrer Pose, sondern in einer spontan erscheinenden, fließenden Bewegung fotografiert waren. Ein Festhalten von Bewegung im Foto war seit der Erfindung der empfindlichen trockenen Gelatine-Filmschicht im Jahre 1870 möglich. Schließlich wurden die Gesichter und Gestalten noch dem Schönheitsideal entsprechend retuschiert.²⁵ Durch all diese Manipulationen konnten die Fotos mit manuell erstellten Bildern verwechselt werden. Von weitem betrachtet wirkten sie weich und beinahe schwerelos, wie in eine atmosphärische Stimmung eingebettet.

Zu den ersten dieser Fotos gehören Werbeaufnahmen, auf denen die Schauspielerin Sarah Bernhardt für einen Stoff Reklame macht. Die Aufnahmen finden sich allerdings nur in zwei der ca. achtzig Modejournale der damaligen Zeit, in *La Mode Pratique* und *La Mode du Journal* (1893-1898).²⁶ Erstere Zeitschrift brachte darüber hinaus weitere Modefotos, die nicht auf die Initiative einer Textilfirma zurückgingen. Jeweils auf der vorletzten Seite war zuerst ein einzelnes Buntfoto im Großformat (29 x 41 cm) veröffentlicht (Abb. 8),²⁷ und auf der letzten Seite wurden schließlich ab Dezember 1896 sechs bzw. acht kleine Schwarzweiß-Fotos neben- und untereinander gestellt. Beide Arten der Anordnung gab es auch in Journalen mit gezeichneten Bildern.

Der Verleger von *La Mode Pratique* war die Librairie Hachette, die bereits damals Sinn für avantgardistische Techniken und Gespür für den Geschmack eines breiten Publikums hatte. Im Unterschied zu den Herstellern von *Le Stéréoscope* oder *L'Art et la Mode* wandte sich Hachette mit dem Journal nicht an eine kleine Elite, sondern an den großen Kreis der Frauen des bürgerlichen Mittelstandes. Diese gewann es für sich, indem der Preis der Zeitschriftenreihe niedrig gehalten und praktische Ratschläge für eine gute Haushaltsführung erteilt wurden. Bald war das Journal eines der auflagenstärksten der damaligen Zeit.²⁸

Modefotografen der Jahrhundertwende: Leopold Reutlinger und Paul Nadar

Die Fotografien in *La Mode Pratique* waren fast ausschließlich Leopold Reutlingers Werke. Reutlinger gehörte einer ganzen Dynastie von Fotografen an. Sein Onkel Charles hatte sich in Paris durch Porträtfotos einen Ruf erworben, und sein Vater Emile war durch Visitenkartenfotos mit meist halbnackten hübschen Mädchen bekannt geworden. Leopold war es nun, der die bisher von anderen Fotografen nur nebenbei betriebene Modefotografie in einen Beruf verwandelte. Er hatte sich eigens zu diesem Zweck ein Studio eingerichtet, das an Luxus und Eleganz einzig dastand, so daß die Kleider in adäquater Umgebung gezeigt werden konnten.²⁹ Neben den Aufnahmen für *La Mode Pratique* hat er, ebenfalls im Auftrage Hachettes, auch die Modefotos für einen Almanach mit dem Titel *Histoire de la Coiffure féminine* (1896) angefertigt. Mit dem Almanach war Aufsehen erregt worden, weil sein Erscheinen von einem Prozeß begleitet war. Der Gatte eines Fotomodells hatte Anklage gegen den Fotografen erhoben, weil die Bilder ohne ausdrückliche Zustimmung seiner Frau veröffentlicht worden waren.³⁰ Von da ab mußte die Zustimmung stets eingeholt werden. Ähnliche Prozesse zwischen Vorführdamen und Fotografen hat es um diese Zeit viele gegeben. Sie waren ein Zeichen der noch unsicheren Rechtslage, aber auch des zunehmenden Selbstbewußtseins der Mannequins. Diese gaben sich nun nicht mehr wie im Jahre 1857 mit nur 3 Francs pro Stunde zufrieden, sondern verlangten 25 Francs und mehr. Streit gab es auch um das Copyright mit den Technikern, die das Bild abzogen, rasterten und druckten; denn ein Gesetz, nach dem dieses den Fotografen gehörte, existierte noch nicht. Um ihre Urheberschaft am Bild deutlich zu machen, gingen die Fotografen bald dazu über, die Aufnahmen zu signieren. Die Signatur war zudem ein Ausdruck dafür, daß sie sich als Künstler verstanden. Dieser Brauch um die Jahrhundertwende bringt für uns den Vorteil, daß die Bilder eindeutig einem Fotografen zugeschrieben werden können, was bei früheren Fotos oft nicht möglich ist.

Als im Jahre 1900 die Zeitschriften *Les Modes* und *Fémina* geplant wurden, konnten neben Reutlinger (Abb. 13) von den ca. 1.000 damals in Paris ansässigen Fotografen auch Ed. Cordonnier, Paul Boyer, Henri Manuel, Jacques-Henri Lartigue, Benque, Talbot, Boissonnas & Taponnier, Eug. Pirou, R. Moreau, Clément Maurice, du Guy und andere mehr für die Herstellung von Modefotos gewonnen werden. Einer der Männer stammte wie Reutlinger aus einer Familie, die seit Jahrzehnten mit der Fotografie Karriere gemacht hatten: die Nadars. Für Paul Nadar war die Modefotografie eine Tätigkeit, die er nicht einmal von Grund auf erlernen mußte; denn durch die Porträtaufnahmen seines Vaters wußte er, wie er Personen in natürlicher Pose fotografieren und Kleidung ins rechte Licht rücken konnte. Eine Zusammenarbeit mit Modezeitschriften war für ihn auch deshalb nichts Ungewöhnliches, weil sein Vater im Jahre 1838 für eine Weile bei einer Modezeitschrift, dem *Journal des Dames et des Modes*, gearbeitet hatte - damals natürlich noch nicht als Fotograf. Außerdem hatte sein Vater Männer wie den Couturier

Charles Frédéric Worth porträtiert. Anregungen hat Paul Nadar wahrscheinlich auch durch seine modebewußte Frau, die Schauspielerin Elisabeth Degrandi, erhalten. Ende des Jahrhunderts hat er zunächst viele Aufnahmen für sogenannte "Livres de Beautés" angefertigt.³¹ Seit 1901 stellte er Modefotos für die beiden bereits genannten Zeitschriften her (Abb. 11), seit 1903 auch für *Le Figaro-Modes*.³² Die Kleidermodelle seiner Bilder stammten von bekannten Modemachern wie Worth, Doucet, Paquin oder Redfern. Bei einer der ersten großen Frauen in der Haute Couture, bei Jeanne Lanvin, scheint er die exklusiven Fotorechte gehabt zu haben. Auch als Vorsitzender der "Chambre Syndicale de la Photographie" war er lange Zeit tätig, so daß er bisweilen Streitigkeiten zwischen Fotografen und Couturiers, z.B. zwischen Henri Manuel und Poiret im Jahre 1923, schlichten mußte.

Das Erbe des 19. Jahrhunderts

Während die Modefotografie im 19. Jahrhundert nur zögernd an die Öffentlichkeit trat, wurden seit Beginn des 20. Jahrhunderts Bilder in großer Zahl, mit hohen Auflagen, auf teurem Glanzpapier und im Großformat verbreitet. In diesen Fotos sind auf den ersten Blick keine Parallelen zu ihren Vorläufern zu entdecken. Im Unterschied zu den stark entstellten impressionistischen Aufnahmen von *La Mode Pratique* sind sie eindeutig als fotografische Produkte zu erkennen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß die Fotos durchaus auf einer Tradition aufbauen und Stilelemente aufweisen, die bereits vorhanden waren. Dabei können dreierlei, jeweils auf andere Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts bezugnehmende Aufnahmen unterschieden werden: Die einen sind Spiegel eines am Realismus orientierten Kunstgeschmacks, für die anderen ist der Impressionismus Leitbild, und die dritten greifen charakteristische Züge des Jugendstils auf. Der Jugendstil hatte sich in der Malerei und in anderen, nicht auf die Mode ausgerichteten Bereichen der Fotografie Ende des 19. Jahrhunderts bereits durchsetzen können.

So wie die objektorientierten Fotos aus *L'Art et la Mode* waren auch jetzt viele Aufnahmen den Normen einer realistischen Kunst entsprechend gleichmäßig ausgeleuchtet, so daß jeder Faden, jede Naht, jedes Härchen deutlich zu erkennen war. Oft wurde nun als Hintergrund eine glatte Wand oder ein einfarbiger Vorhang gewählt, so daß die Information, auf die es den Realisten vor allem ankam, konzentriert übermittelt wurde. Wurden Requisiten verwandt, so nur wenige und solche, die auch auf realistischen Fotos üblich gewesen waren (Abb. 9). Meist verharrten die Mannequins in statuarischer Unbewegtheit, um eine Präzision der Linienführung auch bei weniger guten Objektiven zu garantieren. Die Mimik und Gestik der Fotomodelle strahlte zudem simple Sachlichkeit aus. Das Kleid sollte allein durch seine raffinierte Machart gefallen. Wenn diese Modefotos die flachsten und ausdruckslosesten jener Zeit waren, so deshalb, weil sie Schemata übernahmen, die schon Mitte des 19. Jahrhunderts üblich waren, und weil sie dem kaum neue Aspekte hinzufügten.



(Abb. 10)



(Abb. 11)



Interessanter, weil mit neuer Technik operierend, sind die am Impressionismus orientierten Modefotos. In Frankreich bezeichnet man solche Bilder auch als "pictorialistes". Hier wurde der gewünschte Effekt nun nicht mehr mittels groben Papiers oder eines feinen Kornes bei der Rasterung erzielt, und nur selten durch Retusche und Kolorierungen, sondern durch die Manipulation des Lichtes. Differenzierte Beleuchtung sorgte für das Hervorheben wesentlicher Einzelheiten und für verschwommene Konturen in Randbereichen. Einige der Aufnahmen wurden außen bei starkem Sonnenlicht angefertigt, wobei das Spiel von Licht, Schatten, Luft und Bewegung für graziöse Leichtigkeit sorgte (Abb. 10). Bei Innenaufnahmen wurde durch unsichtbare Lichtquellen der Raum partiell erhellt und eine intime Atmosphäre geschaffen (Abb. 11). In ihrer geschickten Ausnutzung von Hell und Dunkel erinnern sie zuweilen an Gemälde Rembrandts. Wie bei ihm wurden Körperformen im streifenden Licht ausgeleuchtet und erschienen dadurch wie modelliert. Die Fotomodelle hatten auf diesen Bildern oft einen romantisch-verträumten oder kindlich-neckischen Blick und sanfte Gesten, die den durch die Lichtkomposition erzielten warmen Effekt noch verstärkten. Meist führten sie festliche Kleidung vor. Dabei waren die kostbaren Stoffe so drapiert, daß deren Struktur gut zur Geltung kam. Das Licht fing den Glanz von Atlasseide ein, ließ Tüll durchsichtig erscheinen und zeichnete dichte Spitzen und Stickereien plastisch nach. Ein hervorragender Fotograf dieser Richtung war der Baron Adolf de Meyer, der Anfang des Jahrhunderts in Paris und später in New York arbeitete.³³ Er ersann neben komplizierten Beleuchtungsarrangements auch andere Techniken, mit denen Weichzeichnereffekte erzielt werden konnten: das Benetzen des Objektivs durch Wasser oder Creme, das Spannen feiner Gaze vor die Linse, das Erzitternlassen des Apparates während der Aufnahme und das Benutzen alter bzw. unscharf eingestellter Objektive. Seine Bilder, die bis 1920 großen Erfolg hatten, spiegeln eine unbekümmerte, müßige Welt (Abb. 12). Hall-Duncan sieht in ihnen ein letztes Aufbäumen des 19. Jahrhunderts, den Ausdruck eines "mouvement tourné davantage vers un aimable passé que vers les temps nouveaux".³⁴

Die dritte Richtung, der Jugendstil, war in Fotos vertreten, die wenige prägnante Linien und geometrisch großflächige Formen hatten. Hier waren weder romantische Lieblichkeit noch nüchterne Sachlichkeit anzutreffen. Vielmehr sollte allein die natürliche Schönheit einfacher Gegenstände den Betrachter ansprechen. Ähnlich wie im japanischen Holzschnitt bildete man die Gegenstände in stilisierter Form ornamenthaft ab, so daß das Bild wie eine dekorative Fläche wirkte. Vor einem meist uniform glatten Hintergrund wurde das Fotomodell in einer simplen Pose so fotografiert, daß die Kleidung schlicht aussah, selbst wenn sie es nicht war. Der Reiz sollte von der organisch geschwungenen Körperumrißlinie ausgehen, von dem im Profil gezeigten flächig erscheinenden Gesicht, von dem Verzicht auf das Zurschaustellen komplizierter Details des Gewandes (Abb. 13). Der Modeschöpfer Poiret hat die diesem Stil angemessenen Kleider

etwa um 1910 ersonnen. Durch ihn fand die stoffreiche und kompliziert geschnittene Damenkleidung zu einfachen Formen zurück. Um seine Kreationen bekannt zu machen, hat er Fotografen wie Edward Steichen engagiert, so daß in der Zeitschrift *Art et Décoration* im Jahre 1911 beispielsweise Steichensche Fotos mit Poiret-Moden veröffentlicht waren. In den 20er Jahren hat sich mit Steichen die Jugendstil-Modelfotografie zur Meisterschaft entwickelt.³⁵ Zu seinen besten Aufnahmen zählen solche, in denen er statt des glatten Hintergrundes eine durch horizontale und vertikale Linien stark gegliederte geometrische Fläche aufgebaut hatte. In diesen Bildern sind Einflüsse des Futurismus (Abb. 14) oder Kubismus spürbar. Durch Fotografen wie George Hoyningen-Huene und Horst P. Horst ist der Stil weiterentwickelt worden, aber seine Grundelemente waren noch in den Fotos aus den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts zu erkennen.

Modelfotografie - eine Kunst?

Kommen wir zum Schluß zu der Frage nach den künstlerischen Qualitäten der Modelfotografie. In dieser Allgemeinheit dürfte die Frage sicherlich schwer zu beantworten sein. Es geht vielmehr darum, ob Einzelbilder so ausdruckskräftig sind, daß sie als Kunstwerke bezeichnet werden können. Bei einigen Modelfotos des 20. Jahrhunderts trifft das ohne Zweifel zu, etwa bei surrealistischen Modeaufnahmen von Man Ray oder Irving Blumenfeld, auf denen ungewöhnliche Inhalte zusammengestellt oder Teile des Bildes bizarr ineinander verschachtelt worden sind. Sie haben die auf ihnen gezeigte aktuelle Kleidung lange überlebt, ja diese erst der Vergänglichkeit entrissen. Auch mehrere Modelfotos von Cecil Beaton, André Durst, Richard Avedon, David Bailey, Antony Armstrong-Jones, Hiro oder Guy Bourdin³⁶ haben eine ebenso hohe Suggestionskraft wie gute Gemälde, weshalb sie auch wie Kunstwerke gehandelt werden. Ihr Reiz liegt in der überraschenden Bewältigung des Gegenstandes, in den unerwarteten Arrangements und Sichtweisen oder dem Einsatz ausgefallener fotografischer Techniken. Sie tragen die unverkennbare Handschrift ihres Fotografen. Der Avantgardecharakter der Modelfotos des 19. Jahrhunderts ist ein anderer. Hier liegt die kreative Leistung im Erschließen des neuen Ausdrucksmittels "Modelfotografie". Auch dabei mußte mit vertrauten Denkschemata gebrochen und eine Revolution des Sehens eingeleitet werden. Für den Bereich des Modebildes war die Technik neu, für die Fotografie war das Motiv neu. Es wurde die Sonderleistung der Fotografie erkannt, Feinstrukturen der Kleidung besser zur Geltung bringen und die Modelle lebensnah abbilden zu können. Der Weg zu der mit Fotos ausgestaffierten heutigen Modepresse wurde geebnet. Die Bilder in *Le Stéréoscope* hatten darüber hinaus eine Qualität, die heutige Modelfotos nicht mehr haben: die Dreidimensionalität. Es mag dahingestellt bleiben, ob man sich in Zukunft auf diese Qualität zurückbesinnen und sie - vielleicht mit neuen Techniken - noch einmal realisieren wird. Wenn bei vielen Aufnahmen



ROBE DU SOIR
Jupe toute nouvelle, en liberty noir, très ample, froncée à la taille, type précurseur de la mode de saison. Le corselet se découpe en pointe sur un corsage d'angleterre, pausé avec chute sur l'épaule; il monte très haut sur les côtes et sur les bras; le décolleté est disposé en points devant et derrière, mais sans exagération. L'ensemble est vuë d'une écharpe de voile de soie noire; la palette de perles d'acier, du plus merveilleux effet.



anfangs die Fotoästhetik hinter der Modeästhetik zurückblieb, so mag das in Anbetracht der vielen technischen Probleme, mit denen die Fotografien fertig werden mußten, entschuldigt werden. Auch wurden nicht so viele Modefotos hergestellt, daß aller Wahrscheinlichkeit nach viele Kunstwerke hätten darunter sein können. Zudem war die Modefotografie des 19. Jahrhunderts durch die akademischen Programme der Malerei belastet. Erst als sie die Fesseln des Primats der Malerei abgelegt hatte, konnte sie aus dieser Sackgasse ausbrechen und sich zu einer eigenständigen Kunst-richtung entwickeln. Im übrigen ist diese Emanzipation Teilergebnis der Bestrebungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, viele vorher nur als "art mineur" verstandene Bereiche künstlerisch stärker zu durchdringen und sie so aufzuwerten. Die Fotografie wurde zu einem wichtigen Zweig der gesamten Kunst, ihr Siegeszug begann. Die Beschäftigung eines immer größeren Kreises von Fotografen mit dem Motiv "Mode" hatte schließlich schlimme Folgen für den Gewerbezweig der Modezeichner. Das gezeichnete Modebild ist jedoch nicht ganz verdrängt worden, weil es einen vom Foto unerreichten Abstraktionsgrad haben kann. Zudem bringt es bei Entwürfen den großen Vorteil der Unabhängigkeit von der materiellen Wirklichkeit, von Fotomodellen, Schneidern, Stoffen, etc.

Unser Verständnis dessen, was wir als "schön" empfinden, wird heute in hohem Maße durch Modefotografen auf Reklameplakaten und in der Presse geprägt. Allein in einem einzelnen Heft einer Modezeitschrift werden wir mit ca. 300 Fotos konfrontiert. Nicht alle davon sind Meisterwerke, aber von einigen kann das durchaus behauptet werden. Sie sprechen eine universelle Sprache und öffnen uns die Augen für Dinge, die wir so in der Realität nicht wahrnehmen würden.³⁷ Sie gestalten unser Verhältnis zur Umwelt inniger und machen uns durch unkonventionelle, abstrahierte Sichtweisen einen Augenblick stutzig ob der Schönheiten des Lebens um uns. Und gerade dies ist ja auch ihre Aufgabe: unsere Sehnsucht nach Schönheit befriedigen und bei uns den geheimen Wunsch wecken, selbst wie das Abbild zu sein. Sie sollen die Welt verzaubern, anstatt - wie das noch Mitte des 19. Jahrhunderts befürchtet wurde - ihre häßlichen Aspekte zu entlarven.³⁸ Kunst gerät durch sie wieder in den Zusammenhang mit alltäglichem Gebrauch. Dieser Zusammenhang ist bei Arbeiten, die nur in Museen zu bewundern und weniger zeitgemäße Ausdrucksmittel sind, weitgehend verlorengegangen.³⁹ So hat die Modefotografie die Bedeutung erlangt, die einst von Gemälden etwa mit kultischem Inhalt eingenommen wurden, nämlich wesentlicher Kunstträger für ein breites Publikum zu sein.

1 Über die Landschaftsfotografie beispielsweise sind schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Arbeiten wie die von Fritz Löscher: Leitfaden der Landschaftsfotografie, Berlin 1913, oder Maximilian von Karnitschegg: Bildmäßige Landschaftsfotografie, Berlin 1929, entstanden.

- 2 Nancy Hall-Duncan: Histoire de la photographie de mode, Paris 1978. Vor dieser Arbeit gab es zwar marginal in Werken, die sich nicht ausschließlich mit dem Thema befaßten, schon Skizzen zur Modefotografie (p.Ex. The Studio, by the Editors of Time-Life books, New York 1971, 106-140, oder The Magic Image, by Cecil Beaton and Gail Buckland, Boston/Toronto 1975, 275-281), aber Hall-Duncan hat die erste ausführliche und auf den Bereich konzentrierte Arbeit geschrieben. Im übrigen scheint sie sich an dem Time-Life-Buch orientiert zu haben; denn so wie dort wird auch bei ihr, zum Teil zu Unrecht, der amerikanischen Modefotografie eine bedeutendere Rolle beigemessen als der europäischen.
- 3 Polly Devlin: Vogue-Book of Fashion Photography. Introduction by A. Liebermann, London 1979 (Condé Nast Publications), ist auch in deutscher Übersetzung erschienen: Vogue - Geschichte der Mode-Photographie, Herrsching 1980; Mode in alten Photographien. Einleitung von Gretel Wagner, Berlin 1979; Modefotos. Einleitung von Wolfram D. Svoboda, Berlin 1980.
- 4 Cf. dazu: Hilton Kramer: The Dubious Art of Fashion Photography, in: The New York Times, 28. Dezember 1975.
- 5 Unter "alt" wird in dem Buch eine neuere Phase der Modefotografie verstanden, nämlich unser beginnendes Jahrhundert, das bereits auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Leider fehlt ein Untertitel mit der Angabe der untersuchten Jahrgänge 1901-1928. Vom Text her ist der Bildband weniger für den fotografisch interessierten Leser als für den Kostümgeschichtler von Wert.
- 6 Erika Thiele illustriert in ihrer Geschichte des Kostüms (Wilhelmshaven 1980, Abb. 621-626) die Reifrockmoden der Jahre 1850-1860 durch zeitgenössische Porträtfotos. Alison Gernsheim gar stützt ihre kostümgeschichtlichen Untersuchungen ausschließlich auf Porträtfotos (Fashion and Reality, London 1963). Und in einer Ausstellung mit dem Titel "L'atelier Nadar et la mode" im Jahre 1977 wurden einige von Félix Nadar aufgenommene Porträtfotos ebenfalls als Modefotos gezeigt (cf. den Ausstellungskatalog dazu, erschienen in Nantes bei Chiffolleau, mit einer Einleitung von Brigitte Scart). N. Hall-Duncan (l.c., 16) bezeichnet Porträtfotos, auf denen Personen modisch extravagant gekleidet sind, als "des photos de gens à la mode plus que de vraies photos de mode". Peter Tausk meint dazu: "Die Porträtfotografie hat oft die herrschende Mode berücksichtigen müssen; denn die meisten Personen wünschten in Einklang mit damaligen Schönheitsidealen abgebildet zu werden." (Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977).
- 7 Die Zeitschrift, obwohl nicht im Catalogue des Périodiques de la Bibliothèque Nationale registriert, ist in der Bibl. Nat. unter der Signatur 40 Lc14 136 einzusehen. Es existieren drei Bände (Jahrgang 1857, 1858, 1859), auf deren letzten Seiten sich jeweils die Fotos befinden. Aus dem Text geht nicht hervor, wieviele Fotos tatsächlich erschienen sind. Es sind 28 erhalten, davon ein Viertel Modefotos, der Rest Ansichten von Häusern, Tieren, Landschaften und Monumenten. Geplant waren anfangs zwei Fotos pro Heft, ein Modefoto und eines mit einem anderen Motiv, was bedeutet hätte, daß insgesamt 80 Aufnahmen hätten erscheinen müssen. Es wird jedoch in einigen Heften darauf hingewiesen, daß dieser Plan nicht eingehalten werden konnte. Die Zeitschrift ist nicht zu verwechseln mit einem Buch von Claudet mit dem gleichnamigen Titel.
- 8 Das stereoskopische Abbilden war schon vor der Erfindung der Fotografie bekannt gewesen. Es hatte sich jedoch die Darstellung detailliert ausgezeichneter Bilder mit nur geringen Parallaxen als aufwendig erwiesen. Die Fotografie kannte diese Schwierigkeit nicht. Stereoskopische Fotokameras wurden zu Beginn der 50er Jahre von Wheatstone und Brewster entwickelt. Bald darauf entstanden mehrere stereoskopische Gesellschaften in Europa, von denen die "London Stereoscopic Society" die bekannteste war. Cf. auch: Peter Pollak, Emmanuel Sougez: L'image en relief, in: Histoire mondiale de la photographie, Paris 1961, 132-139.
- 9 Die Zeitschrift "La Lumière" schreibt im Jahre 1857: "(la stéréoscopie) a pu s'introduire indiscrètement dans le salon, dans le boudoir et jusque dans le cabinet de toilette" (11. Juli 1857). "Le public ne se lasse pas de demander des nouvelles vues stéréoscopiques" (22. August 1857). Im Journal "La Photographie" heißt es im Dezember 1858: "le stéréoscope rassemble autour de la table de fa-

mille toute une génération attentive. Jeunes et vieux y trouvent à l'envi leur récréation ... C'est l'ami de tous, le confident de la solitude, le passe-temps des longues et vides soirées d'hiver." Cf. auch: Ursula Peters: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979, 149/150.

- 10 Die Leser werden in der Zeitschrift charakterisiert als "abonnés d'élite", "gens du monde", "femmes de goût, distinguées, raisonnables", "la classe intelligente et aisée des fantaisistes" und "le vrai monde parisien". Eine der Redakteurinnen möchte jedoch, daß der elitäre Kreis nicht allzu eng gefaßt und auch die "généralité des fortunes ordinaires" angesprochen wird. Sie rät ihren Leserinnen, die auf den Fotos gezeigten teuren Modellkleider nachzuschneiden.
- 11 In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts war die Beziehung zwischen Modefotografie und Genrefotografie zeitweilig weniger eng als zwischen Modefotografie und Aktfotografie. Heute geht der Trend zurück zur "image narrative dynamique", N. Hall-Duncan, l.c., 217.
- 12 Die vier Fotografen sind in dem Ausstellungskatalog der Bibliothèque Nationale: Regards sur la photographie en France au XIXe siècle genannt. Auf ihre Tätigkeit für "Le Stéréoscope", über die in den Heften vom 15. April, 15. und 30. November 1858 und 15. März bis 1. Mai 1859 des Journals berichtet wird, wird in dem Katalog jedoch nicht hingewiesen. Wir erfahren lediglich, daß sich Pierre Petit im Jahre 1862 in der Publikation "Simples conseils, manuel indispensable aux gens du monde" noch weiter mit Fragen der Mode und Etikette auseinandergesetzt hat, daß er ein Journal herausgab, und daß seine Spezialität Porträtaufnahmen französischer Geistlicher waren. Über Furne erfahren wir, daß er ebenfalls ein Journal veröffentlichte. In dieser Zeitschrift ist für September 1858 die Herstellung zweier Modefotos registriert ("La Photographie", erschienen von Oktober bis Mai 1859). Aus den Angaben zu F.-J. Moulin geht hervor, daß er zur Zeit seiner Tätigkeit für "Le Stéréoscope" bereits 57 Jahre alt war, und daß er später für seine fotografischen Dienste insgesamt von Napoleon III. ausgezeichnet wurde. Zu Franck wird vermerkt, daß sein Name ein Pseudonym für François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet-de-Villecholle war, und daß er im Jahre 1858 von einem langen Spaniaufenthalt zurückkehrte. Die Modefotos müssen also seine ersten Aufnahmen nach der Rückkehr gewesen sein. Petit und Franck sind auch erwähnt bei Louis Figuière: La photographie au salon de 1859, Paris 1860.
- 13 Die Redakteure, die die meisten Beiträge für das Journal lieferten, waren Charles Varennes und Constance Aubert. Ersterer schrieb auch für die "Gazette de Paris" und für "Diogène", während letztere ihre Erfahrungen bei Modejournalen wie "Le Papillon" (1842-1848) und "Le Musée des Modes Parisiennes" (1843sq.) gesammelt hatte und auch die Modeberichterstattung für "Le Temps" verfaßte. In "Le Stéréoscope" veröffentlicht sie den Beitrag "Modes et Confortable", wobei sie mit Rücksicht auf den Charakter des Journals Vokabular aus dem Bereich der Fotografie in den Text einfließen läßt: z.B. "Je braque mon stéréoscope sur les modes nouvelles". Als Tochter der Schriftstellerin d'Abrantès, die ähnliche Themen bearbeitet hatte (sie schrieb beispielsweise eine Geschichte der Pariser Salons), war sie gleichsam für den Beruf prädestiniert. Außer Varennes und Aubert hat u.a. auch Jules Janin einen Beitrag für die Zeitschrift verfaßt. Die Direktion lag seit Beginn des Jahres 1858 in den Händen von Auguste Rouliot. Über ihn konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.
- 14 Zu einem der großen Verlage, zur "Société des journaux de modes", gehört auch das Journal, dem die in Abb. 4 gezeigte Gravur entstammt. Die ältesten Konkurrenten von "Le Stéréoscope" waren bereits Ende der 20er Jahre gegründet worden. Die Vielzahl an Modejournalen in dieser Zeit erklärt sich mit der Vorliebe des "biedermeierlichen" Bürgertums für das Thema Mode. Selbst in seriösen Kreisen war es ein Diskussionsgegenstand: "les hommes les plus graves causaient chiffons avec la plus complaisante galanterie." (Le Stéréoscope, 15. Juli 1857). Cf. dazu auch: Annemarie Kleinert: Die frühen Modejournale in Frankreich, Berlin 1980, (Studienreihe Romania 5), 226-249.
- 15 "L'Alphabet du Costume" ist im Département des Estampes der Bibliothèque Nationale enthalten, ohne jedoch katalogisiert zu sein. Die Fotos können auf Anfrage

bei Herrn Marbot eingesehen werden. Eine Reklame für diese Fotoserie findet sich in Furnes Zeitschrift "La Photographie" (Bibl. Nat.: V. 12055, 1858, 15). Auf die Nützlichkeit eines solchen Albums hatte bereits "La Lumière" am 25. September 1858 hingewiesen.

- 16 Nach 1880 war das Interesse an Fotos im Visitenkartenformat stark rückläufig, was sich darin manifestiert, daß die Zahl der in den Bibliotheken (Bibl. Nat. in Paris, Fotomuseum in Berlin) deponierten Visitenkartenaufnahmen stark sank. Cf. "Regards sur la photographie en France", l.c., 11, und "L'atelier Nadar et la mode", l.c., 7.
- 17 Die Zeitschrift "L'Art et la Mode, revue mensuelle de l'élégance", die anfangs als "L'Art et la Mode" erschien, ist in den Jahrgängen 1880 bis 1967 in der Bibliothèque Nationale einzusehen (Signatur: Fol. V. 546). Die Berliner Kunstbibliothek besitzt die Jahrgänge 1915-1936. Brigitte Scart verweist auf die Pioniertätigkeit des Journals in "L'atelier Nadar et la mode", l.c., 5.
- 18 Das erste mit Hilfe des Rasterverfahrens gedruckte Foto war im "Daily Herald" im März 1880 erschienen (cf. Gisèle Freund: Photographie et société, Paris 1974, 98). In Pressegeschichten wie der von Claude Bellanger et al.: Histoire générale de la presse française, Paris 1972, 3, 95/96, werden solche vereinzelt gedruckten Fotos gar nicht erwähnt. Vielmehr wird hier als Beginn des Pressefotos das ausgehende Jahrhundert genannt, als Journale wie "L'Illustration" regelmäßig Fotos brachten.
- 19 Auf der dem Modefoto gegenüberliegenden Seite in "L'Art et la Mode" heißt es telegrammstilartig: "La jupe à traîne en grosse soie blanche molle, rayée de bandes de satin blanc, brodé d'argent - le devant à trois tuniques drapées en gaze des Indes, blanche, frangée d'argent. - Des noeuds - flots de satin blanc ornent les côtés du tablier et descendent jusqu'au bas de la jupe. Corsage de soie molle blanche à devant dessinant la pointe, tout brodé de chenille blanche et d'argent. Manches Louis XV en soie blanche à sabots de dentelle d'argent." Auch in "Le Stéréoscope" waren die Fotos durch solche Texte begleitet.
- 20 "L'Art ... ne cesse pas un seul instant de subir l'influence de la Mode qui lui impose, dans l'aspect général des personnages, ces combinaisons infinies de dessin et de couleur. L'Art sera toujours l'esclave né de la Mode ... (mais) cette action est réciproque ... la Mode daigne quelquefois s'inspirer de l'Art." (L'Art et la Mode", 1. August 1880). Um dem Journal ein hohes Niveau zu geben, haben die Herausgeber auch bekannte Autoren wie Daudet oder Banville für Beiträge verpflichtet. Henry Meilhac schrieb den Modetext.
- 21 Hans Erhard Evers: Malerei nach Fotografie, in: Kunstchronik, 1971, 60-63; Otto Stelzer: Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, München 1966; Van Deren Coke: The painter and the photographer. From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1972; Photographie und Malerei im Dialog von 1840 bis heute, Kunsthau, Zürich 1977. Es ist interessant, daß sich Maler viel von Modefotos haben inspirieren lassen. Hall-Duncan, l.c., 18, glaubt den Einfluß zeitgenössischer Modefotos auf Monets Gemälden "Camille à la robe verte" und "Femmes au jardin" feststellen zu können. Roskill schreibt, daß sich Cézanne von den Bildern der Zeitschrift "La Mode Illustrée" beeinflussen ließ (Mark Roskill: Early Impressionism and the Fashion Print, in: Burlington Magazine, Juni 1970, 391).
- 22 Bereits am 22. Mai 1858 heißt es in "La Lumière" von illustrierten Zeitschriften wie "L'Illustration", "Le Magasin Pittoresque" oder "Le Monde Illustré": "N'empruntent-ils pas aujourd'hui à la photographie la plupart des sujets attrayants d'illustration?" Eine Orientierung am Foto war bei Ereignisbildern beliebt, z.B. bei Illustrationen von Staatsfeierlichkeiten; dem Leser sollte damit eine Garantie für die Wahrhaftigkeit der Wiedergabe gegeben werden.
- 23 "La Mode Pratique" veröffentlicht die meisten Bilder dieser Art, zum Teil mit dem Hinweis "Documents photographiques Reutlinger". Die Zeitschrift ist in der Bibliothèque Nationale (Fol. Lc14 211; Jg. 1892-1939) und in der Lipperheideschen Köstümbibliothek in Berlin (Zb 256; Jg. 1892-1900) erhalten. Emile Zola hat in dem Journal seinen Roman "La Débâcle" veröffentlicht. "La Grande Dame" (Lipp. Bibliothek: Zb 262) zeigt auf Foto-Gravuren modische Gegenstände wie Möbel, Vorhänge,

etc., während "Le Grand Monde" (Bibl. Nat.: Fol. Z. 746) auch Kleidung auf diese Art abbildet.

- 24 Cf. Ursula Peters, op.cit., 213.
- 25 Eine Veränderung von Fotos durch Retusche oder Kolorierung war Mitte des 19. Jahrhunderts noch als Betrug empfunden worden; denn auf den Fotoausstellungen waren laut Beschluß der Société Française de Photographie retuschierte und kolorierte Bilder nicht zugelassen.
- 26 Es handelt sich um Werbeaufnahmen der Firma "La Fibre Chamois". Diese erschienen in "La Mode du Journal" ab 1893, in "La Mode Pratique" ab 1896. Cf. dazu auch Annemarie Kleinert: Die frühen Modejournale in Frankreich, l.c., 308-328. Das Verhältnis der Modepresse zur Fotografie im allgemeinen ist differenziert. Einige Journale sind der Fotografie gegenüber aufgeschlossen, ohne sie jedoch für ihre Illustrationen zu benutzen: "Le Petit Courrier des Dames" veröffentlicht immer wieder Beiträge zum Thema "Fotografie", "La Mode Nouvelle" bietet als Prämie Fotos an, und "Le Courrier de la Mode" greift seit 1891 bei Porträtskizzen auf fotografische Vorlagen zurück. Der Besitzer der Zeitschrift "Le Mignon" gibt im Jahre 1880 auf einem amtlichen Dokument (erhalten in den Archives Nationales F18 383 (4)) als Berufsbezeichnung "typographe" an.
- 27 Bei den bunten Bildern ist noch schwerer als bei den Schwarzweiß-Bildern zu erkennen, daß es gerasterte Fotos sind. Die Bezeichnung "Helio" bzw. "Heliographie" oder "Heliogravure" am unteren Rand der Bilder bestätigt jedoch diese Annahme. Als Heliogravure, auch Mezzotinto-, Intaglio- oder Rembrandtdruck genannt, bezeichnet man ein aufwendiges Tiefdruckvervielfältigungsverfahren auf der Basis eines Pigmentdruckes. Dazu mehr bei Frank Heidtmann: Kunstphotographische Edel-druckverfahren heute, Berlin 1978, 168-181.
- 28 Hachette, dessen Gründer Louis C.F. Hachette zeitweilig Präsident der Société Héliographique gewesen war, gehörte im Jahre 1891, dem Gründungsjahr der Zeitschrift, den Schwiegersöhnen Hachettes, Breton und Templier. Unter ihrer Leitung wurde zwecks Gründung der Zeitschrift ein Vertrag mit einer Madame C. de Brouettes geschlossen, von der die Initiative für das Journal ausging, und die später Direktorin des Blattes war (cf. Jean Mistler: La Librairie Hachette de 1826 à nos jours, Paris 1979, 284-285). Ihre Zielsetzung war "mettre l'élégance à la portée des femmes les plus simples" (Vorwort zum 5. Jahrgang). Ihre Zielgruppe waren Hausfrauen, Mütter und junge Mädchen. Den Leserinnen wird u.a. auch die Beschäftigung mit der Fotografie empfohlen. Der Erfolg übertraf bereits nach kurzer Zeit die Erwartungen. Anfang des Jahrhunderts wurden schon 50.000 Exemplare verkauft, im Jahre 1939 waren es 100.000. Es gelang den Herausgebern auch, mehrere andere große Modejournale zu absorbieren wie "Le Messenger des Modes", "Le Moniteur de la Mode", "Françoise", "Le Vrai Chic" und "La Mode Illustrée", so daß deren Kundschaft teilweise an sie überging. Eine Konsequenz des Erfolges war auch die Herausgabe eines "Almanach de la Mode Pratique".
- 29 Cecil Beaton, ein Kollege Reutlingers aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, nennt Reutlingers Atelier einen "Tempel der Modefotografie" (in: The Magic Image, l.c., 275): "it looked like a Visconti film-set with tapestries, grand furniture, balustrades, palms and lots of shallow steps and stairways, the better to show the flowing trains on the ladies' gowns."
- 30 Über die Reutlingers, die von Karlsruhe nach Paris ausgewandert waren, existiert ein Buch von Jean-Pierre Bourgeron: Les Reutlinger. Photographes à Paris 1850-1937, Paris 1979. Über den Prozeß wird auf Seite 28 berichtet. Die "Histoire de la Coiffure féminine" ist in der Bibliothèque Nationale nicht erhalten. Es existieren jedoch mehrere andere Alben Reutlingers mit Modefotos.
- 31 Die "Livres de Beautés" waren meist kleine Heftchen, die den illustrierten beilagen. Nadars Modelle für solche Fotos waren Liane de Pougy, Cléo de Mérode, Alexis Rosen und andere (cf. Nagel Gosling: Nadar, Paris 1976, 34/35). Reutlinger hat ebenfalls solche Aufnahmen gemacht. Seine Fotomodelle waren Clara Ward, Yvette Guilbert, Mlle de Nanteuil, Mona Delza. Die Namen der Mädchen blieben nun nicht mehr wie früher anonym, sondern wurden ausdrücklich genannt. Eine Geschichte des Berufsstandes der Mannequins ist bisher nicht geschrieben worden. Sie würde notwendig Parallelen mit der Geschichte der Modefotografie aufweisen.

- 32 In: "Les Modes" (Bibl. Nat.: Fol. V. 4312 und Berliner Kunstbibl.: Zb 280) wurden in jedem Heft zehn bis zwanzig Modefotos veröffentlicht. "Femina" dagegen (Bibl. Nat.: Fol. Z. 876 und Berliner Kunstbibl.: Zb 279) war eine Zeitschrift, die sich hauptsächlich mit emanzipatorischen Fragestellungen befaßte und nur zum Saisonwechsel jeweils eine Sondernummer mit Modefotos herausgab. "Le Figaro-Modes" (Bibl. Nat.: 8^o Lc¹³⁹ (5) und Kunstbibl.: Zb 281^b mtl.) beschäftigte sich ausschließlich mit dem Thema Mode. Den Abonnenten von "Le Figaro" wurde das Journal gratis zugeschickt.
- 33 Cf. Robert Brandau (éd.): De Meyer, New York 1976.
- 34 Hall-Duncan, op.cit., 43.
- 35 Cf. Grace B. Mayer: Steichen the Photographer, New York 1961.
- 36 Während der Beruf des Modefotografen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur geringes Ansehen genoß (Steichen wurde wegen seiner Tätigkeit für Poiret von seinen Kollegen gerügt), ist er in den 50er und 60er Jahren mit einem Hauch von Glamour umgeben worden. Richard Avedons Karriere gar hat Stoff für den Film "Funny Face" mit Fred Astaire und Audrey Hepburn geliefert, und in dem Film "Blow up" von Michelangelo Antonioni war das abenteuerliche Gesellschaftsleben von Modefotografen und Mannequins thematisiert. Einige Modefotografen wurden durch die Presse international bekannt, teils weil sie auch außerhalb der Modefotografie kreativ waren (Cecil Beaton schuf die Kostüme für den Film "My Fair Lady"), teils wegen ihres aufsehenerregenden Privatlebens (David Bailey heiratet Catherine Deneuve, Antony Armstrong-Jones die englische Prinzessin Margaret). Die Qualitäten eines guten Modefotografen sind von Yves-Saint Laurent im Vorwort der Arbeit von N. Hall-Duncan beschrieben worden: Der Modefotograf muß Phantasie, Originalität, Fleiß und Kreativität besitzen, er muß fähig sein, das Fotomodell zur Mitarbeit anzuregen, Interesse am Sujet "Mode" haben und die Struktur und Machart der Kleidung kennen, so daß er sie gut zur Geltung bringen kann. Garrett D. Byrnes beschreibt in seinem Buch Fashion in Newspapers, New York 1951, was ein guter Modefotograf, der für Zeitungen arbeitet, beachten muß.
- 37 Walter Benjamin vergleicht die Fotografie mit der Psychoanalyse, weil die eine das Optisch-Unbewußte deutlich macht, so wie die andere das Triebhaft-Unbewußte erklärt. (Kleine Geschichte der Photographie, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, 72).
- 38 Heinz Buddemeier zitiert Rodolphe Töpffer, der sich im Jahre 1841 über die Gefahr einer Schwächung des ästhetischen Reizes von Bildern durch die Fotografie geäußert hat. (Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970, 90).
- 39 Cf. Karl Pawek: Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Oltzen und Freiburg 1963.

- Abb. 11 aus L'atelier Nadar et la mode, Nantes 1977, 66. ~~Das Foto von Paul Nadar.~~ Das Bild war für "Les Modes" (Dezember 1913) bestimmt, erschien dort jedoch nicht.
- Abb. 12 aus "Vogue", 1. September 1918.
- Abb. 13 aus "Femina", 15. März 1909, Foto von Léopold Reutlinger.
- Abb. 14 aus "Vogue", 1. Juni 1925, Foto von Edward Steichen.

RESUME: ANNEMARIE KLEINERT: LA PHOTOGRAPHIE DE MODE AU XIX^e SIECLE, présente les débuts d'un domaine de la photographie qui, en raison de sa large diffusion, a atteint une grande importance dans sa vie quotidienne de nos jours. L'idée de publier, pour la première fois, des photos de mode fut liée à l'invention de la stéréoscopie dans les années 50 du XIX^e siècle. Ce n'est que par la stéréoscopie que *Le Stéréoscope, journal de modes stéréoscopiques* (1857 à 1859), document inaperçu jusqu'alors, trouva un écho enthousiaste. Annemarie Kleinert fait connaître ce journal et décrit ensuite les autres étapes dans l'évolution de ce nouvel art iconographique: celle des années 1860 à 1880 où circulaient des photos de mode en format carte-de-visite, celle suivant immédiatement l'invention de la similigravure en 1880 où la technique fut adaptée en pionnier par la photographie de mode, et enfin celle de la fin du siècle où des photographes tels que Léopold Reutlinger et Paul Nadar attribuèrent à faire de la photographie de mode un métier largement répandu. Annemarie Kleinert compare également les photos aux gravures de mode pour constater que la peinture du XIX^e siècle avec ses courants réalistes et impressionnistes et son "art nouveau" a beaucoup influencé le style des images photographiques. A la fin, elle pose la question de la valeur artistique de ce genre de photos pour conclure que grand nombre d'entre eux méritent de recevoir plus d'attention que les critiques d'art ne leur ont accordée jusqu'alors.

Abbildungen

- Abb. 1 aus Helmut Gernsheim: The History of Photography, London 1955, Bild 141 und 144.
- Abb. 2 aus "Le Stéréoscope", 15. September 1857, Foto von Pierre Petit.
- Abb. 3 aus "Musée des Modes Parisiennes", 1859, Gravur 833.
- Abb. 4 aus Pierre Miquel: Le Second Empire, Paris 1979, 160.
- Abb. 5 aus Nancy Hall-Duncan: Histoire de la photographie de mode, Paris 1978, 17, Foto von Adolphe Reau.
- Abb. 6 aus "L'Art et la Mode", November 1880, Foto von Walery.
- Abb. 7 aus "Penrose's Pictorial Annual", 1903-1904, zit. nach Nancy Hall-Duncan: Histoire de la photographie de mode, Paris 1978, 19.
- Abb. 8 aus "La Mode Pratique", 20. März 1897.
- Abb. 9 aus "Le Figaro-Modes", 15. Januar 1904, Foto von R. Moreau.
- Abb. 10 aus "Les Modes", Juni 1905, 12, Foto von Ed. Cordonnier.