

netzwerk mode textil

nmt Jahrbuch 2017

Inhalt

Vorwort	4
Isa Fleischmann-Heck »Kleidersammt« – für eine Herrenweste aus dem 18. Jahrhundert	7
Susanne Evers Adler und Kronen auf rotem Samt Entstehung, Gestaltung und politische Bedeutung des Krönungsmantels Augustas von Preußen (1861)	21
Waleria Dorogova Leo Baksts Beitrag zur Haute Couture Zum 150. Jahrestag seiner Geburt	31
Andrea Weber Marin/Tina Tomovic Silk Memory oder der Weg vom Firmen- ins Webarchiv	47
Sabina Muriale Edwina Hörl und das Nachdenken über Mode und Gesellschaft	57
Melanie Haller Mode – Sport – Körper Vom zeitgenössischen Phänomen zur historischen Betrachtung	71
Lioba Keller-Drescher Die permanente Erfindung von Tradition Lagerfelds Métiers-d'Art-Kollektionen für Chanel	79
Heike Derwanz Kleidertausch – Kleiderrausch Fragen an unsere Beziehung zu Kleidung am Beispiel öffentlicher Kleidertauschpartys	91
Rezensionen	100
Autorinnenbiografien	119

5^e Année
N° 13
5 Avril 1913

PRIX :
1 franc
48 Pages

C
O
M
O
E
D
I
A

L
L
U
S
T
R
E



*Manteau de Gala
"Prima-Donna",
extrait de la série des
robes du soir de
Léon BAKST,
réalisées par PAQUIN*

Coiffure réalisée par Camille ROGER — Cothurnes exécutés par HELLSTERN

Waleria Dorogova

Baksts Beitrag zur Haute Couture

Zum 150. Jahrestag seiner Geburt

LÉON BAKST

who has done more to revolutionize costume than any man since Adam.¹

In dem Manuskript für sein Essay *Die Wege des Klassizismus in der Kunst* (1909) offenbart Lew Bakst (1866–1924) den essentiellen Leitgedanken seiner Auseinandersetzung mit einem Handwerk, das neben der Bühnenkunst, der Malerei und der Graphik von seinem Universaltalent zeugt:

»Wenden wir uns zunächst der Mode zu.

Mode schreibe ich mit einem Großbuchstaben. Es ist an der Zeit festzustellen, dass die Strömung, diese regelrechte Aufeinanderfolge von Geschmäckern im kultivierten Teil der Menschheit, welche wir nicht ohne ein hämisches Lächeln als Mode bezeichnen, im Wesentlichen einen Gradmesser aufrichtiger Schwankungen der künstlerischen Idee der Menschheit darstellt. Sie ist von höchster Bedeutung, von tiefem Sinn und von größter Wichtigkeit.

Mode ist eine Zarin.

Ja. Mode ist überall dort, wo Kunst ist ...

Unser Geschmack, unsere Mode, führt uns mit jedem Jahr langsam aber bestimmt, stärker und stärker – ich füge an, unerbittlich – auf den Pfad des antiken Schaffens zurück!«²

Auf dem Gebiet des Modeschaffens widmete sich Bakst zeitlebens vielfältigen Aufgaben, deren Anreiz stets zwischen tiefem menschlichen, wie künstlerischen Interesse und wirtschaftlichem Nutzen oszillierte. Die singuläre Wirkungsgeschichte seiner koloristischen, korporal-ästhetischen und ornamentalen Erfindungen ist im Hinblick auf sein Theaterœuvre

zur Genüge betont worden, während seine originär im Kontext des Modeentwurfs entstandenen Zeichnungen stets im Hintergrund der kunst- und populärwissenschaftlichen Aufarbeitung von Baksts Werk standen. Sein Meritum wird in erster Linie darin erkannt, dass sein opus magnum *Shéhérazade* (1910) das okzidentale Farbempfinden geradezu über Nacht umwarf. Als Bakst die Wirkungsmacht seiner Orientalia auf die Pariser Kollektionen zu erkennen begann, vollzog er den Schritt, seine Gedanken zur Evolution und Reformierung der Mode des noch jungen Jahrhunderts umzusetzen. Während die Auseinandersetzung mit Mode im Petersburger Akademiemilieu als degradierte Form angewandter Kunst verschrien war, wurde jede Initiative auf diesem Gebiet im symptomatisch für russische Einflüsse empfänglichen Paris als ausschließlich positiv erachtet. Bakst monierte häufig die Missgunst, die man ihm im künstlerischen Umfeld seiner Heimat entgegenbrachte: »Can't they perceive how unalterably fashion marches steadily on as by eternal fate, along its predestined way in spite of the sarcasm, derision and indignation of critics? To call everything an absurdity or madness is more than easy. Unfortunately, there is a survival in Russia, of a habit of mind that treats fashion as accidental. Nothing in fashion is accidental.«³

Modezeichnungen außerhalb des szenischen Zusammenhangs treten in Baksts Werk mit einer gewissen Regelmäßigkeit vornehmlich im Zeitraum zwischen 1910 und 1915 auf und werden durch theoretische Ausführungen zu zeitgemäßer und futuristischer Kleidung ergänzt, die es im Folgenden mit den stilistischen Merkmalen von Baksts Figürinen zu kontextualisieren gilt.

<< **Abb. 1:** Lew Bakst, Titelblatt der *Revue Comoedia Illustré*, 5. April 1913

Als im Jahr 2012 eine partielle Edition des in der Staatlichen Tretjakow Galerie verwahrten literarischen Vermächnisses Baksts erschien, kamen eine aufschlussreiche Korrespondenz und Vortragsmanuskripte zu Tage, die eine exzellente Grundlage für die Analyse seiner Modefigurinen bieten.⁴ Graphische Zeugnisse bestimmen dabei die insgesamt sehr differenzierte Quellenlage, während bis zum heutigen Tage kein textiles Relikt aus dem Couture-Kontext glaubwürdig Baksts Hand zugewiesen werden konnte.

Zunächst sei in Kürze wiedergegeben, auf welche Weise sich Baksts Modewirken vollzog. Der Modezeichnung als künstlerischer Aufgabe begegnete er wohl erstmalig in privatem Umfeld. Der Entwurf eines extravaganten Mantels für seine spätere Frau Ljubov Gritsenko (1870–1928) aus dem Jahr 1903⁵ zählt zu den ersten Indizien eines ausgeprägten Bewusstseins für elegante Damenkleidung, welches ihm 1906 die Position des Vorsitzenden einer (wohl Petersburger) Jury zur Auswahl der besten »künstlerisch-hygienischen«⁶ Damenkostüme einbrachte. Baksts schriftliches Vermächtnis zeugt von einem kontinuierlichen Interesse an dieser Aufgabe und viele seiner Ballettkostüme belegen fundierte Kenntnisse historischer Moden. Um 1910 begann Bakst seine graphische Serie *Fantaisies sur le Costume Moderne*, deren zwei früheste bekannte Blätter Figurinenpaare mit ungewöhnlichem Kopfschmuck zum einen klassizistische (im Sinne der Directoire-Mode nach 1908) und zum anderen orientalisierende Kostüme illustrieren. Während er auch an dieser Stelle mit einem gewohnt radikalen chromatischen Spektrum operierte, das vornehmlich auf dem Kontrastprinzip beruht, schien es ihm in erster Linie um Erfindung der Hutform und Ornament zu gehen.⁷ Ob die vier dargestellten Modelle realisiert wurden, ist unbekannt. Denkbar ist, dass in der Bakst-Ausstellung der *London Fine Art Society*, die im Jahr 1912 auf eine Einzelschau im Louvre im Vorjahr folgte, die Katalognummern 5 und 13 (»Fantaisies on Modern Costume«) besagte Blätter bezeichnen. Baksts Modezeichnungen wurden hier erst als autonome Kunstwerke nebst seinen eindrucksvollen, großformatigen Kostümaquarellen ausgestellt.

Noch für das Jahr 1910 verdichten sich die Indizien dafür, dass Paul Poiret (1879–1944) als erster Couturier über eine Zusammenarbeit mit Bakst verhandelte. Zugleich kam Bakst privaten Aufträgen für Kostüme und Ballroben aus der Petersburger Elite nach,

die sich durch die außerordentliche Popularität orientalischer Divertissements mehrten. 1912 und 1913 entstand eine Serie von zwölf Blättern, die im Frühjahr 1913 von Jeanne Paquin (1869–1936) umgesetzt wurde, während sowohl *Maison Paquin* als auch *Maison Worth* Kostümentwürfe von Baksts Hand für die *Ballets Russes* ausführten. Im späteren Verlauf des Jahres 1913 folgte ein Vertragsverhältnis mit dem Verlagshaus Hearst für *Harper's Bazar* und um 1915 widmete Bakst sich Entwürfen für »Robes Réforme«⁸, die als graphisches Pendant zu seiner schriftlichen Kritik am Zeitgeschmack gelten können. Aus der zweiten Hälfte des Jahrzehnts sind keine erhaltenen Realien im Kontext der Modezeichnung oder der Zusammenarbeit mit Pariser Couturiers bekannt. Bemerkenswert erscheint, dass Bakst ab 1920, mit Ausnahme von Privataufträgen, für die Modeindustrie ausschließlich Entwürfe für Textilien lieferte. Diese beschränkten sich im Metier der Haute Couture auf Brokatentwürfe für *Maison Chéruit*, bevor er in großer Zahl Dessins für den industriellen Seidendruck in Nordamerika entwarf.⁹

Während insbesondere die nordamerikanischen Aufträge der frühen 1920er Jahre ausnehmend gut dokumentiert und eingehend untersucht worden sind, hat die undurchsichtige Quellenlage dazu geführt, dass Baksts Interaktion mit der Pariser Haute Couture nur punktuell Beachtung fand.¹⁰ Im Folgenden soll dezidiert Augenmerk auf diesen Werkbereich gelegt werden.

Unmittelbar nach der Premiere von *Shéhérazade* am 9. Juni 1910, zum Zeitpunkt einer populären Bakst-Ausstellung in der Pariser Galerie Bernheim, suchte Poiret Kontakt zu Bakst, wovon lediglich eine Passage in der privaten Korrespondenz von Bakst zeugt. Am 6. Juli 1910 schrieb er an seine Frau: »Hast du von Poiret, dem Schneider, gehört? C'est le dernier cri. Neulich bot er mir 12000 francs für 12 Zeichnungen modischer Toiletten. Künstler raten mir davon ab, mich mit ihm zu verbinden, aus Angst, dass ich déclassé [sic] werde. Aber es wird wundervoll, wenn Petersburg in zwei Jahren (früher kommt es dort nicht an) meine Schnitte tragen wird!«¹¹ Ob Poiret tatsächlich Skizzen vorgelegt worden sind, ist ungewiss. Am 10. Juli erwähnte Bakst jedoch in einem weiteren Brief erneut die »collaboration mit Poiret« (12 Aquarelle).¹² Poiret wird später in seiner Autobiographie in einer vielzitierten Passage mit energischer Rechtfertigung auf den kontinuierlich vorgebrachten Vorwurf der Beeinflussung durch Bakst reagieren, die er kategorisch demen-

tiert, dabei seine Überzeugung darbringend, dass Bakst keinerlei Talent für die Modekunst besitze und sich schwer damit tue, die Grenze zwischen Kostüm und Mode zu wahren.¹³

Im Juli 1911 schrieb Bakst aus Paris, wo seine erste, seine Popularität beachtlich steigernde Einzelausstellung im Pavillon de Marsan eröffnet worden war, dass die Couturiers Jacques Doucet (1853–1929) und Callot Sœurs Werke erwarben.¹⁴ Der begleitende Katalog gibt Aufschluss darüber, dass »dessins pour des étoffes imprimées« (Kat. Nr. 65) ausgestellt waren, darüber hinaus aber keine Modeskizzen.¹⁵ Im November 1912 verriet Bakst in einem Interview mit der *Petersburger Zeitung*: »In Paris muss ich ständig bei den großen Schneidern weilen: Worth, Paquin, Lucile und Callot.«¹⁶ So unpräzise diese Aussage formuliert zu sein scheint, die keinen Aufschluss über seine genaue Rolle bei Lucile und Callot Sœurs zulässt, kann zumindest angenommen werden, dass Bakst dort in beratender Funktion auftrat.¹⁷ In welcher Position Bakst in der Rue de la Paix bei Worth und Paquin verkehrte, ist hingegen eindeutig überliefert.

»Dans les salons et les ateliers d'artistes, dans les maisons de thé et les théâtres, dans les halls des grands hôtels et des paquebots transatlantiques, dans les wagons des trains de luxe, partout, en ce moment, partout l'on ne parle que des robes dessinées par Bakst, réalisées par Mme Paquin et M. Joire.«¹⁸

In Fortsetzung an die *Fantaisies sur le Costume Moderne* entstanden im Jahr 1912 weiterhin fünf großformatige aquarellierte Stiftzeichnungen mit Einzelfigurinen in bewegten Posen, auf denen Bakst die Effekte geometrischer Ornamentik unter Verwendung plissierten Gewebes und Asymmetrie des Schnitts erprobte. Diese Zeichnungen gehören zu den ersten Blättern, die für die Ausführung durch das Atelier Paquin bestimmt waren.

Die physiologischen Ähnlichkeiten der Figurinen, ihre Posen und die turbanähnlichen Hauben mit umlaufendem Ornament lassen diese, heute auf unterschiedliche Sammlungen verstreute Gruppe, serienartig erscheinen. Es bleibt offen, ob Bakst dies intendierte, da die Formate abweichen. Den Eindruck einer kleinen Kollektion erweckend weisen alle Modelle eine ästhetische Kongruenz auf, die aufgrund bestimmter Ornamentformen ohne Weiteres mit dem Kostüm-



Abb. 2: Modezeichnung, Lew Bakst, 1912, Stift u. Aquarell auf Papier, 42,2 x 21 cm, The Israel Museum Jerusalem.

bild des einheitlichen Nymphentypus in den zeitnah ausgestatteten Balletten *Narcisse* (1911), *Daphnis et Chloé* (1912) und *L'Après Midi d'un Faune* (1912) in Verbindung gebracht werden kann. In Entsprechung zu der prononcierten Antikenrezeption gab Bakst den Kleidern Namen von Göttinnen und Nymphen aus der

griechischen Mythologie. Vier der fünf Zeichnungen aus dem Jahr 1912 können die Namen *Aglaia*, *Dioné*, *Atalanta* und *Hébé* zugeordnet werden.¹⁹ Ein fünftes Blatt aus der Sammlung des Israel Museum in Jerusalem²⁰ (Abb. 2) ist mit keinem der von Bakst erdachten Namen zu verknüpfen, wie sie im Ausstellungskatalog der *Berlin Photographic Society* (1913) aufgeführt sind.²¹ Der Entwurf ist jedoch zweifelsfrei durch eine Studioaufnahme der Bühnenkünstlerin Arlette Dorgère im ausgeführten Paquin Modell Bakst zuzuschreiben (Abb. 3).

In diesen »Fantaisies« wird evident, dass Bakst eine zeitgemäße Form antik griechischer Gewandung entwarf, während er frei mit der Verarbeitung nicht historischer, gänzlich Bakst-genuiner Elemente verfuhr. Er kreierte ein Wechselspiel zwischen opaken und transparenten Geweben, bei völliger Asymmetrie der viellagigen, abwechselnd drapierten und natürlich fallenden Schichten in abgestufter Länge. Während er durchaus vom Effekt der Hell-Dunkel-Kontraste Gebrauch machte, indem er antik anmutende, geometrische Ornamente von tiefem Schwarz auf hellem Grund



Abb. 3: Arlette Dorgère in Paquin, Entwurf: Léon Bakst, Alexandre Vassiliev Foundation.

positionierte, nahm er Abstand von Farbkontrasten, wie es für die Doppelgruppen aus dem Jahr 1910 noch charakteristisch war. Dabei sind die Modelle auf höchstens zwei Farben nebst Schwarz und Weiß beschränkt. Er zeichnete bodenlange Roben, aus deren Saum kas-kadenartig Spitze hervorspringt und seine von antikem Schuhwerk inspirierten »Kothurne« umspielt, wie sie in der kleinformatigen Aquarellzeichnung »Schauer« aus dem Jahr 1906 vorgebildet sind.²² Von besonderem Erfindungsreichtum sind Baksts Ärmelvariationen, welche die Arme als ätherische Girlanden aus Spitze oder besticktem Netz umspielen. Andere sind anliegend, aus geometrischen Fragmenten konstruiert und gelegentlich geschlitzt. Die Konstruktion der Kleider ist unter der Prämisse erdacht, die freie Beweglichkeit der Schultern und Arme zu gewährleisten. Dies gilt für die fünf Zeichnungen aus dem Jahr 1912 und für sieben weitere im Folgejahr. Dynamik ist Grundvoraussetzung jeder figuralen Erfindung Baksts, die er visuell zumeist eindrucksvoll durch schwereloses Schweben der Körper und Stoffe in seinen Ballettzeichnungen veranschaulichte, während er in den Modeentwürfen sehr moderate, bisweilen artifizielle Bewegungen im Sinne weiblicher Anmut darstellte, dabei aber auf belebte Stoffe zur Verstärkung der Bewegungswirkung verzichtete. Anders verhält es sich mit Baksts Zeichnung für ein Titelblatt von *Harper's Bazar* (Abb. 4), in der ein frei im Raum schwebendes Tuch die Modefigurine umflattert und ihr Schreiten zu einer geradezu tänzerischen Bewegung erhöht.

Einzelheiten zu der Vereinbarung mit Jeanne Paquin und ihrem Bruder Henri Joire offenbart erneut Baksts Schriftwechsel mit Ljubov Gritsenko-Bakst. Am 1. März 1913 schrieb er:

»Wusstest du, dass ich mit Maison Paquin eine Vereinbarung getroffen habe, dernach in einem Zeitraum von drei Jahren zwei Drittel aller Modelle ihres Hauses exklusiv nach meinen Zeichnungen und unter meiner Kontrolle entstehen? Ich habe ihnen den Verstand geraubt, so scheint es: Nicht nur M-me Paquin persönlich, sondern alle premières, Schneiderinnen, kleiden sich nach mir, tragen weiße Strümpfe, Karomuster – daim [Wildleder] usw. [...] Camille Roger hat mit mir für ein Jahr Hüte unterschrieben, und Hellstern für ein Jahr Schuhe nach meinen Zeichnungen. Meine Sandalen sind sehr in Mode, und über bestickte Strümpfe spricht man sogar schon in Petersburg. Je touche 10 pour-



Abb. 4: Lew Bakst, Titelblatt Harper's Bazar, Oktober 1913.



Abb. 5: Lucienne Guett in Paquin, »Coiffure de Bakst réalisée par Paquin«, Photo: Studio Félix, Comœdia Illustrée, 1913, S. 717.

cents sur chaque robe, chapeau et chaussure. Zur Zeit amüsiert mich das außerordentlich. Im Stil der Kleider – frisch und ohne Schnörkel – dominiert die Verbindung von bleu roi und Weiss, einigen incidents grün. Es gibt auch Siegellack-Rot.«²³

Ende März 1913 wurden die Bakst-Modelle bei Paquin, 3, Rue de la Paix, der Öffentlichkeit vorgestellt. Sie erschienen im Mai in *Comœdia Illustré* mit den von Bakst erwähnten Hüten von Camille Roger und Schuhwerk von Hellstern in einer doppelseitigen Illustration von *Bon-Ton*-Graphiker Paul Méras, zusammen mit einer Photographie, die Lucienne Guett mit »Coiffure de Bakst, réalisée par Paquin« und dem Kleid *Isis* in »bleu-roi und weiss« abbildet (Abb. 5).²⁴ Guett trägt eine bestickte Seidenhaube, die in der Zeichnung der Robe *Hébé* entworfen ist (Abb. 6). Bemerkenswert ist der die Haube zierende Zweig, der Blätter und Beeren des tropischen *Aglaia*-Baums trägt und somit einen Bezug zur vormals erwähnten Robe *Aglaia* herstellt. Namengebend muss nicht nur die Jüngste der Chariten, Göttin der Schönheit und Zierde gewesen sein, sondern gleichfalls *Aglaia* – eine 1893 erschienene Publikation der »Healthy and Artistic Dress Union«²⁵,



Abb. 6: *Hébé*, Lew Bakst, Aufbewahrungsort unbekannt.

die Reform und Progressivität auf dem Gebiet weiblicher Gewandung vertrat und dabei antikisierende Mode als künstlerische Bekleidungsform (»artistic dress«) popularisierte.

Während alle Abendroben in Form und Ornament starke Bezüge zu Baksts Nymphen *à la grecque* aufwiesen, erschienen das maronenfarbene Ensemble *Philomèle*,²⁶ sowie *Iolante*²⁷ (Abb. 7) oder *Isis* von gänzlich unerwarteter Ästhetik – zweifarbig, ornamentbefreit und gar maskulin in der Strenge ihres Hell-Dunkel-Kontrasts, aus monochromem Côte de Cheval und festem Satin gearbeitet. Antikisierung wie Maskulinität dienten Bakst der Umsetzung eines philosophischen Gedankens, den er aus einer idealisierenden Perspektive auf das klassische Altertum entwickelte. Bakst legitimierte die Angleichung der Geschlechter im Gebiet der Kleidung mit der »Lehre aus Griechenland und Rom«²⁸, indem er sich auf nahezu geschlechterunspecifische Kleidungsstücke wie den griechischen Chiton berief. Diese Idealisierung der Hochkulturen des Altertums tritt in Baksts Werk verstärkt nach einer Griechenland-Reise auf, die er mit Valentin Serov (1865–1911) im Jahr 1907 unternahm. Als er um 1910 Kostüm und Bühnenbild für *Daphnis et Chloé* entwarf,

gab er an, die Arbeit als ausgesprochen friedsam und beruhigend zu empfinden, in scharfem Kontrast zu der hysterischen Aufregung um *Shéhérazade*, die ihn zu diesem Zeitpunkt umgab.²⁹

In einem Interview anlässlich der Lancierung der Kollektion für Paquin erklärte Bakst:

»Meine Intention liegt darin, in den Kleiderentwürfen das Gefühl des Frühlings auf Erden auszudrücken. Wenn meine Zeichnungen eine gewisse Rückkehr zum Klassizismus offenbaren, zu dem Zeitalter, als die menschliche Rasse am wundervollsten, die Kultur auf ihrem höchsten Punkt war, dann aus dem Grund, dass ich eben diese Bedingungen des menschlichen Lebens darstellen wollte. [...] Die neue Frau – die Frau von Morgen – ist in höchstem Maße weiblich, durch neue Grazie und Bewegung. Ihr Kostüm, wie ich schon sagte, wird sich mit dem des Mannes vereinen, aber es wird feine Unterschiede, sozusagen Akzente, geben. Spitze, zum Beispiel, spielt eine große Rolle in meiner neuen Konzeption.«³⁰

Bereits im November 1912 antwortete Bakst auf die Frage eines Journalisten nach seinem Konzept für das Ideal der weiblichen Mode: »Die Verschmelzung mit dem männlichen Gewand«.³¹ An anderer Stelle führte er an, dass Röcke sich zu einem pantalon-ähnlichen Typus entwickeln. Diese Entwicklung lässt sich anschaulich in einem Vergleich der Paquin-Modelle mit dem von Bakst für Marchesa Luisa Casati (1881–1957) entworfenen »Arlecchino Bianco« in überspitzter Form illustrieren. In einem Bildnis Casatis von Lolo de Blaas aus dem Jahr 1913 wirken die Pantalons der Marchesa durch ihren abgerundet-gespreizten Hosensaum wie eine Variation der Röcke für Paquin.

Während *Vogue* zufrieden feststellte: »The inevitable has happened – Léon Bakst has at last designed some street dresses«³², spezifizierte *Comœdia Illustré*: »Ce ne sont pas des robes matinales pour la rue, mais plusieurs d'entre elles feront merveille aux pesages d'Auteuil, de Chantilly pendant les grandes journées qui se préparent en mai et juin, tandis que les enveloppantes robes du soir aux riches ornements feront sensation aux prochains galas de la grande saison.«³³ Überdies betonte *Comœdia* hinsichtlich der von Bakst intendierten Beweglichkeit: »Elles permettent mieux que toute autre, à la femme, de faire valoir la grâce, l'eurythmie de ses mouvements.«³⁴

Zu den neuartigen Besonderheiten und stellenweise grotesken Proportionen einiger Kleider, äußerte sich *Women's Wear* bezugnehmend auf *Deauville*³⁵, ein Ensemble in weißer Spitze mit hüftlangem, kurzärmeligem Manteau: »That this design is a freak is admitted; that it is extreme is revealed by a glance of the eye.«³⁶ Währenddessen berücksichtigte man in einer anderen Publikation die Übertreibungen gewisser Merkmale in der zeichnerischen Umsetzung: »While these designs appear somewhat fantastic on the fashion plate, this is largely due to a mere overemphasis of values or exaggeration of dimension or of pose in the figure, and when actually made up and worn by living models they do not appear unduly extreme.«³⁷ Bewusste Übertreibung als bildnerisches Mittel nutzte Bakst zweifellos in einer Zeichnung, die als Titelblatt der *Comœdia Illustré* im April 1913 erschien. Der »Manteau de Gala Prima-Donna« (Abb. 1) in »Russisch-Grün«, Schwarz und Weiss ist gekennzeichnet von überlangen Ärmeln, deren Abschluss kuriose Umschläge mit langen herabhängenden Bändern bilden,



Abb. 7: Arlette Dorgère in *Iolante*, Entwurf: Lew Bakst, Ausföhrung: Paquin, Alexandre Vassiliev Foundation.

die sich in dem überdimensionierten, befederten Hut mit seiner bis zur Hüfte herabhängenden Zier wiederholen.³⁸ Die *Gazette du Bon Ton* bemängelte die Kombination schwerer und leichter Stoffe, sowie die Exzessivität der geometrischen Ornamentik.³⁹

Bemerkenswert ist, dass Paquin 1913 nicht nur mit der Umsetzung der Bakstschen Mode betraut wurde, sondern zugleich Kostüme für das Poème dansé *Jeux* und die Revue *Hullo, Tango* lieferte. Während *Jeux* Bakst vor die Herausforderung stellte, Sportswear des in der Zukunft liegenden Jahrs 1925 zu erdenken, balancierte das Kostümbild von *Hullo, Tango* auf der Grenzlinie zwischen theatraler Fantasie und extravaganter Mode – »not quite fashion, not quite fancy dress«⁴⁰ – oder wie *Vanity Fair* urteilte: »bizarre fashions«.⁴¹

Bakst gab selbst den Anstoß zur Auftragsvergabe an das Atelier Paquin. Albert de Courville, Autor der Revue, beschrieb, dass Bakst die Entwurfszeichnungen mit hohen Beträgen in Rechnung stellte, doch nach Ausführung zurückforderte: »he insisted on his sketches being returned after they had been executed, because his paintings had a value of their own and fetched big prices. Another condition he made was that every costume should be made by a special dressmaker in Paris, who, he said was the only one who understood his peculiar type of work. He took more trouble than most designers, for he went over to Paris, picked out all the materials and arranged in the actual workshops how the costumes were to be made. The result was extremely satisfactory.«⁴² Nach der inten-

siven Zusammenarbeit mit Paquin an *Jeux* und seinen *Fantaisies* war Bakst offensichtlich mit dem Stab in Paquins Atelier vertraut. Die akribische, persönliche Überwachung der Stoffauswahl und Ausführung muss folglich für alle durch Paquin realisierten Entwürfe vermutet werden. Überdies liefert Courville einen Hinweis, wie Bakst bei Aufträgen dieser Art mit seinen Blättern verfuhr: Er berechnete Paquin und Joire zwar vertraglich zur Umsetzung der Zeichnungen, diese gingen jedoch nicht in den Besitz von Maison Paquin über und wurden weiterhin ausgestellt und gehandelt.

Bereits Ende 1913 geht aus der unmissverständlichen Formulierung eines Zeitungsberichts hervor, dass keine weitere Zusammenarbeit zwischen Paquin und Bakst erfolgt sei.⁴³ Recht deutlich fällt das Wort in mehreren Fällen auf den Anschein des Misserfolgs der gesamten Unternehmung: »The influence of Leon Bakst on modern apparel for women is debatable [...] The gowns he designed for Mme Paquin and which were executed at her atelier were not a success. [...] It was a great adventure, but it had no influence upon everyday apparel. Since then Bakst has not attempted fashionable clothes.«⁴⁴ *La Vie Parisienne* urteilte in einem weitaus schärferen Tonfall: »On demande à voir ces robes [...] et l'on tombe raide mort, ou raide fou! Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales, ce ne sont que chainettes, damiers, plis par-là, visières sur l'oreille, devant derrière, manches au milieu du dos ... Raide mort, vous dis-je, ou raide fou! Mon dieu, que les peintres fassent donc de la peinture, et que les couturiers, dont c'est la profession de savoir ce que



Abb. 8: Illustration eines Schuhs, Entwurf: Lew Bakst, Ausführung: Hellstern, Vogue (New York), 15.08.1915, S. 22.

Abb. 9: »Kothurn«, Entwurf: Lew Bakst, Ausführung: Hellstern, Musée International de la Chaussure, Romans.

c'est qu'une robe, s'inspirent seulement des peintres pour marier les couleurs ou rever à la grace nouvelle.«⁴⁵ Noch im Jahr 1915 erinnerte sich eine *Women's Wear Journalistin*: »The appointment of Bakst as a part of the Paquin organization could never make a success, nor improve the designs of the Paquin establishment.«⁴⁶

Während Bakst im März mitteilte, dass es sich um eine Vereinbarung handelte, die ihn zu einem außerordentlich hohen und beispiellosen Verhältnis von zwei Dritteln der Hausentwürfe verpflichtet hätte, muss diese Aussage in Anbetracht des tatsächlichen Umfangs nun relativiert werden.

Vor dem Hintergrund einer saisonalen Vereinbarung Paquins mit Paul Iribe im Jahr 1911 und dem Auftrag an Iribe, George Barbier und Georges Lepape für *L'Eventail et la Fourrure chez Paquin*⁴⁷ wirkt das Zustandekommen dieses Arrangements mit Bakst wie ein vorhersehbarer Schachzug. Paquins Strategie, ausnehmend begehrte Zeichnungen in Mode gekommener Künstler als Werbegraphik zu nutzen, eignete sich vornehmlich für die Öffentlichkeit in Paris, die durch Baksts mediale Omnipräsenz mit seinem Werk wohlvertraut war. Für den Verkauf in den Vereinigten Staaten hingegen sollten die künstlerischen Qualitäten und kulturellen Implikationen von Baksts Zeichnungen, sowie ihre mythologische Namensgebung keine Rolle spielen. Stattdessen folgte im Verlauf des Jahres 1913 eine kuriose Werbeaktion in Zusammenarbeit mit dem Kaufhaus *Wanamaker's*, bei der Baksts antikisierende Entwürfe in recht unbeholfener Manier zu der Garderobe einer »Russian Wedding Fête« umfunktioniert und seine extravaganten Hauben durch stereotypisierten russischen Kokoshnik-Kopfschmuck ersetzt wurden.⁴⁸

Nach heutigem Kenntnisstand sind keine textilen Zeugnisse der Kollaboration zwischen Lew Bakst und Maison Paquin überliefert. 2014 bot der Pariser Kunsthandel eine aus der Garderobe von Elisabeth Barrachin, Marquise de Ségur (1897–1997) stammende orientalistische Paquin Robe an (im Tailleinnenband bezeichnet »Été 1912«), die durch ihre chromatischen und ornamentalen Qualitäten unweigerlich eine Assoziation mit Baksts Gesamtwerk für *Shéhérazade* hervorruft und wohl aus diesem Grund vorschnell zu einer Zuschreibung zur »Collaboration avec Léon Bakst« verführte.⁴⁹ Unternimmt man den Versuch, dieses Kleid in der oben beschriebenen, in ihren stilistischen Merkmalen sehr eindeutig formulierten Kol-

lektion zu verorten, so stellt sich der Eindruck ein, dass besagtes Modell lediglich eines der zahlreich um 1912 entstandenen Orientalia »d'un air Bakst«⁵⁰ darstellt. Zweifellos ist dieses Modell dezidiert mit dem Anspruch verknüpft, eine Hommage an Baksts enorm populäre Kostüme aus dem Ballett *Shéhérazade* zu sein. Hierfür spricht insbesondere die Farbwahl, die in der Kombination von Rosa (»Rose Bakst«) und Smaragdgrün an die Kostümaquarelle aus dem Jahr 1910 erinnert. Gegen die Zuschreibung zu Bakst spricht der konventionelle, symmetrische Zuschnitt und die flächendeckende Perlen- und Pailettenstickerei, wie sie in keiner von Baksts Modefigurinen erscheint. Konzeptionell allenfalls eher mit den *Fantaisies* aus dem Jahr 1910 verwandt, handelt es sich offensichtlich nicht um einen Entwurf Baksts aus dem Kontext der Zusammenarbeit mit Paquin, in denen er weder die Farbeffekte seiner frühen Orientballette, noch die Dominanz lichtreflektierender Materialien schätzt. Der Abstand vom »orientalisme trop prévu, peu adéquat à nos goûts de modernisme et de style français«⁵¹ und die Zuwendung zu einer gänzlich neuen, ungewohnten Ästhetik, ist das vorherrschende Charakteristikum von Baksts Entwürfen der Jahre 1912 und 1913. »L'orientalisme a fait son temps et la mode actuelle tend à d'en détacher. Il nous faut du nouveau, de la variété dans l'inédit. Les compositions de Léon Bakst arrivent en temps opportun.«⁵²

Von der Zusammenarbeit mit dem Bottier Hellstern, für den Bakst eine Reihe von »Kothurnen« entwarf, die abermals Baksts Lob der Antike Ausdruck verleihen, zeugen erhaltene Realien. Das Musée de la Chaussure in Romans verwahrt fünf Modelle aus besagter Werkstatt, die eindeutig den Zeichnungen Baksts entsprechen (Abb. 8, 9).⁵³ *Vogue* gibt zudem Aufschluss darüber, dass Hellstern das Produktionsrecht für Baksts Entwurf noch im Sommer 1915 nutzte.⁵⁴ Diese im Grunde wenig antikisierenden und hochmodernen Schuhe rasonieren einzig durch den Schachbrettfries ihrer Kappe das klassische Altertum. Bakst zitierte in dieser Musterung die Ornamentik seiner Peplos-anmutenden Abendroben für Paquin und verwies auf das gegürtete Gewand der Kore in seinem Werk »Terror Antiquus« (1908), das als Hauptwerk seiner Auseinandersetzung mit den antiken Hochkulturen hervorging. Mit seinen Entwürfen für Paquin, Hellstern und Camille Roger, fand Bakst, wie eingangs zitiert, auf den »Pfad antiken Schaffens« zurück, auf

dem das Ornament, »Zar aller Künste und Poet jeglicher Plastik«⁵⁵, eine instrumentale Rolle spielt.

Ein Werkkomplex, zu dessen Beurteilung bisher noch kein tragfähiges Quellenfundament erarbeitet wurde, ist Baksts Arbeit an den persönlichen Garderoben für Marchesa Luisa Casati und Ida Rubinstein (1885–1916), denen eine Inklinasion für ein extravagantes, äußeres Erscheinungsbild gemein war. Beide ersuchten nachweislich Bakst, um ihn Kleidung für private Zwecke entwerfen zu lassen.

Für *Salomé* (1912), *Hélène de Sparte* (1912) und *La Pisanelle, ou la Mort Parfumée* (1913) wurde Ida



Abb. 10: Ina Claire in Chéruit, Brokatentwurf: Bakst, Photo: Arnold Genthe, *Vogue* (Paris), 01.12.1921, S. 6.

Rubinsteins Garderobe von Worth, sowie den Couture Brodeuren John Jacobson und Ernest Boiceau ausgeführt.⁵⁶ In einem Billet aus Baksts Korrespondenz, datiert 1921–24, inquiriert ein Angestellter Worths: »Monsieur Worth me charge de vous demandez si vous avez choisi un tissu pour Madame Rubinstein«.⁵⁷ Bakst widmete sich folglich nach wie vor persönlich der Materialwahl für die Realisierung seiner Skizzen. Für Rubinstein entwarf Bakst überdies eine historisierende Ballrobe für den Bal du Grand Prix (Opéra, 24.06.1922), wo sie in einer Zeremonie anlässlich der alljährlichen venezianischen *Sposalizio del Mare* als Personifikation der Adriatischen See fungierte.⁵⁸ Rubinsteins Kostüm im Stil der Hofkleidung des 18. Jahrhunderts, ausgeführt von Chéruit, ist im Kontext von Baksts zeitgenössischer Theaterarbeit in den Umkreis des Kostümbilds für *The Sleeping Princess* (1921) zu verorten und nicht der erste Fall einer Kooperation Baksts mit Maison Chéruit. Bereits 1921 entstanden »brocarts dessinés par le maître Bakst« zur Verarbeitung in der Kollektion des Winters 1921, aus der *Vogue* einen affenpelz-verbrämten Cocon-Mantel aus »brocart vert et or« in einer atmosphärischen Photographie von Arnold Genthe abbildet, die erahnen lässt, dass Baksts Entwurf eine Synthese aus floralen und geometrischen Motiven generiert (Abb. 9).⁵⁹ In Ermangelung erhaltener Dokumente zu dieser wohl letzten Arbeit Baksts im Metier der Haute Couture kann zu diesem Zeitpunkt keine Aussage über die Anzahl der Brokatentwürfe oder die Einzelheiten der Vereinbarung zwischen Bakst und Chéruit getroffen werden.

1922 griff Bakst zurück auf die Modezeichnungen des Jahrs 1912 und übernahm geradezu bildgetreu ihre figürliche Konzeption. Eine Tänzerin in *Artémis Troublée* (1922)⁶⁰ kleidete er in eine geringfügig abgewandelte Version von Paquins *Alcyone* nach Bakst, während auch *Hébé* um einen Mantel und weiteres Ornat ergänzt wurde (Abb. 10).⁶¹

Es erscheint ferner relevant, dass mehr als eine Dekade nach Baksts Begegnung mit Poiret der Umgang mit der Pariser Grande Couture einen festen Bestandteil seines beruflichen Alltags bildete und er unabhängig von der Intensität anderer Aufträge nie Abstand davon nahm. Die Liaison mit Maison Paquin befähigte den Künstler, seine unter kulturphilosophischen Gesichtspunkten erdachten Kleider in einer Werkstatt der Haute Couture auf höchstem handwerklichen Niveau, getreu seiner Zeichnungen reali-



Abb. 11: Kostümzeichnung, Lew Bakst, 1922, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 12: Lew Bakst, »Atalanta«, 1912, Stift, Aquarell und Silberfarbe, 45,2 x 28,4 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.

sieren zu lassen. Mag die Wirkung des Resultats auf zukünftige Strömungen der Mode auch unbeachtlich gewesen sein, so scheint Charles Spencers Behauptung »Bakst's »Fantaisies sur le costume moderne« [...] can never have been intended as wearable clothes«⁶² ein Trugschluss zu sein. Der Modezeichnung brachte Bakst in der enormen disziplinären Bandbreite seiner Arbeit beachtliche Wertschätzung entgegen und diese zeugt in höchstem Maße von seiner Vorstellung eines menschlichen Ideals.

Zusammenfassung

Lew Baksts ›Liaison‹ mit der Pariser Haute Couture ist charakterisiert durch das Missverhältnis der hohen Wertschätzung, die seinen Modeblättern als autonomen graphischen Kunstwerken zur Zeit ihrer Entstehung zuteil wurde, und der zugleich kritischen, gar negativen Bewertung der ausgeführten Modelle. Sie ist von singulärer Natur, da seine Entwürfe in bemerkenswerter Unabhängigkeit von seinem orientalistischen Werk für die Ballets Russes entstanden, dessen beispiellose Wirkungsmacht auf die Mode des frühen 20. Jahrhunderts unbestritten ist. In der kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung seines Werks blieben jedoch die insbesondere im Zeitraum zwischen 1910 und 1915 konzentriert anfallenden ›fantaisies sur le costume moderne‹ stets im Hintergrund – ganz im Gegensatz zu der Bedeutung, die Bakst selbst der Theorie und Praxis der Damenmode beimaß. Der vorliegende Beitrag skizziert unter Auswertung vielfältiger Quellen die Entstehungsbedingungen und die stilistisch-konzeptionellen Merkmale einiger Projekte für führende *maisons de couture* sowie Baksts Rolle als *laudator temporis acti*, Futurist und Verehrer der Modekunst.

Summary

Léon Bakst's contribution to Haute Couture. On the 150th anniversary of his birth.

Léon Bakst's ›liaison‹ with Paris Haute Couture is characterized by a discrepancy: while his fashion designs were held in high esteem as autonomous graphic works of art, creations executed after the designs were regarded critically, if not negatively. Bakst's fashion designs are notably different from his ›oriental‹ creations for the Ballets Russes, the latter undoubtedly highly influential for fashion in the early 20th century. Discussions of Bakst's work in an art historical context tend to neglect the ›fantaisies sur le costume moderne‹, mainly created between 1910 and 1915, which is in stark contrast to the importance Bakst himself accorded to the theory and practice of women's fashion. In this essay a variety of sources are used to examine the conditions under which several projects for leading *maisons de couture* were created, their stylistic and conceptual characteristics as well as Bakst's role as *laudator temporis acti*, futurist and admirer of the art of fashion.

Anmerkungen

- 1 Vanity Fair, August 1914, S. 32.
- 2 Übersetzt aus dem Russischen, zitiert nach: TERKEL, Elena/BOWLT, John E./Moja Dusha Otkryta, Bd. I, Moskau 2012, S. 66.
- 3 Bakst Defends Futurist Ideas in Costumes Against Orthodox Society, *Women's Wear Daily*, 23.03.1914, S. 10.
- 4 Die den Fond 111 bildenden Dokumente aus Baksts schriftlichem Vermächtnis erhielt die Staatliche Tretyakov Galerie (Moskau) als Schenkung von André Bakst, dem Sohn des Künstlers, sowie eines Neffen und wurden von Yelena Terkel und John E. Bowlt in Teilen ediert und 2012 in zwei Bänden veröffentlicht. TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2).
- 5 Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau, Inv. Nr. R-2663, Gouache, Tusche, Pinsel, Graphit, 27,2 x 28 cm.
- 6 Dies schreibt Bakst 1906 an Ljubov Gritsenko-Bakst. Zitiert in: Lew Bakst: *Otkytije Materii / Léon Bakst: Discovery of the Material*, Ausst. Kat. Kurnikova Gallery, Moskau 2013, S. 32, 33.
- 7 Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 61.557.5, Graphit, Pinsel, Aquarell, Gouache, 32,4 x 24,8 cm und MAGMA Museum of Avantgarde Mastery, Moskau, o. Inv. Nr., 1910, Vergé Paper, Stift, Aquarell, Goldfarbe, 31 x 27,5 cm.
- 8 Baksts Zeichnungen für ›Reformkleider‹ (zwei sind bekannt) befanden sich in der Sammlung der Prinzessin Paley-Romanov (Leon Bakst, Ausst. Kat. Galleria Del Levante, Mailand Rom München 1967, Kat. Nr. 106, 107), bis sie 1973 im Londoner Kunsthandel angeboten wurden (Bakst. An Exhibition at The Fine Art Society Limited, London 1973, Kat. Nr. 121, 122).
- 9 In diesem Zusammenhang sind Aufträge der *Robinson Silk Company* und des Kaufhauses *Lord & Taylor* bekannt. Zu Baksts Textilentwürfen der Jahre 1923 und 1924: Lew Bakst: *Otkytije Materii* (wie Anm. 6); Leon Bakst expresses his feeling for primitive Russian Colour and Design in a Signed Collection of New Printed Crêpes, in: *Vogue* (New York), 01.04.1924, S. 78–79, 114; TERKEL, Yelena: America in Léon Bakst's Life and Art, in: *The Tretyakov Gallery Magazine* 2 (2011), S. 58–71. Ebenso: BESPALOVA, Elena: Leon Bakst's Textile and Interior Design in America, in: *Studies in the Decorative Arts*, Fall/Winter 1997–98, S. 2–28; Zu Baksts Vortragstätigkeit in Modefragen in Nordamerika: BOWLT, John E./DURST, Elizabeth: *The Art of Concealing Imperfection. Léon Bakst and Southern California*, in: *Experiment*, 20 (2014), S. 118–145.
- 10 TERKEL, Yelena: Léon Bakst: »Odevaites' kak zvetok!«/ »Dress up like a Flower«, in: *The Tretyakov Gallery* 4 (2009), S. 28–43. DAVIS, Mary E.: *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London 2010; BESPALOVA, Elena: *Bakst i Moda: Prihot' Hudozhnika*,

- in: Teorija Mody (Fashion Theory), No. 18 (2010–2011), S. 11–41; KIRSANOVA, Raisa: Pol' Puare v Rossii, in: Poiret. Korol' Mody, Ausst. Kat. Museen des Moskauer Kreml, Moskau 2011, S. 65–78; DURST, Elizabeth: Vdohnovitel' Mody – Bakst i haute couture v Rossii, Evrope i Amerike, in: Léon Bakst, Ausst. Kat. Pushkin Museum, Moskau 2016, S. 324–329.
- 11 Übersetzt aus einem Brief an L. P. Gritsenko-Bakst vom 6.07.1910, Paris, zitiert nach: TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. II, S. 161. Raisa Kirsanova (Poiret in Russland, S. 67, Anm. 6) übernimmt das falsche Datum des Zusammentreffens von Poiret und Bakst von Elena Bespalova (Bakst i Moda, S. 15), das nicht im Juni 1911 stattfand, sondern im Juli 1910, wie Baksts Korrespondenz zweifelsfrei belegt. Bespalovas Behauptung, Poiret habe bei seiner Reise nach Moskau im Oktober 1911 Modelle nach Baksts Entwürfen vorgestellt, ist insbesondere in Anbetracht dieser Falschdatierung unbegründet und spekulativ.
 - 12 TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. II, S. 162.
 - 13 POIRET, Paul: En habitant l'époque, Paris 1930, S. 132 f. »Comme beaucoup d'artistes français, je fus très frappé par les Ballets russes et je ne serais pas surpris qu'ils aient eu sur moi une certaine influence. Il faut pourtant que l'on sache bien que j'existais déjà, et que ma réputation était faite bien avant celle de M. Bakst. Des journalistes étrangers seuls peuvent s'y tromper et commettre l'erreur, volontaire ou non, de faire descendre mon œuvre de celle de Bakst. [...] J'ai toujours refusé de travailler d'après ses maquettes. [...] Il y avait peu à tirer de ses créations théâtrales. Elles étaient beaucoup trop excessives pour inspirer un couturier qui travaille dans le réalisme de la vie et s'il a exercé une influence sur moi elle ne peut être que très lointaine.« Poiret's Ausführungen sind mit Vorsicht zu genießen, da er etwa auch die Mitarbeit Ertés in seinem Haus gänzlich auslässt, die durch des letzteren eigene autobiographische Ausführungen belegt ist. ERTÉ: Things I Remeber, London 1975, S. 22 ff.; SPENCER, Charles: Leon Bakst, London 1973, S. 183: »It has been suggested he also worked for Paul Poiret, but Madame Poiret assures me that this was not so.«
 - 14 Brief an L. P. Gricenko-Bakst, Juli 1911, Paris, in: TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. II, S. 180.
 - 15 Exposition des Œuvres de L. Bakst (06.07.–15.10.1911), Musée des Arts Decoratifs, Pavillon de Marsan, Kat. Nr. 65.
 - 16 Petersburger Zeitung Nr. 296, 17.11.1912. Lucile (Lady Duff Gordon) widmet 1913 Baksts Entwürfen für Paquin einen Artikel, unterschlägt jedoch die Information, dass Bakst die Modelle für das konkurrierende Haus Paquin entwarf. DUFF-GORDON, Lucy: Futurist Fashions. Modern Tendencies in Art as Applied to Dress by Lady Duff-Gordon and Artist Bakst, in: Richmond Times Dispatch, 06.07.1913, S. 51. Duff-Gordon erwähnt ihn regelmäßig in ihren Zeitungskolumnen.
 - 17 BESPALOVA, Bakst, (wie Anm. 10), S. 18, zitiert einen Brief Baksts an V. N. Argutinsky-Dolgorukov, in dem er angibt, darum gebeten worden zu sein zu Callot Sœurs zu gehen, dies aber ablehnt, da er fürchte Poirets »rivalité« herauszufordern. *Harper's Bazar* berichtet im Juli 1913: »this autumn in Paris Callot and other couturiers showed materials especially designed by Bakst« (S. 1).
 - 18 MOUREY, Gabriel: Les Robes de Bakst, in: Gazette du Bon Ton, Bd. I, 1912–1913, S. 165.
 - 19 Aglaia, unbekannte Privatsammlung, abgebildet in TERKEL, Bakst, (wie Anm. 10), S. 32. Das Staatliche Russische Museum (St. Petersburg) hat anlässlich der Bakst-Retrospektive 2016 eine zeichnungsgetreue Rekonstruktion fertigen lassen. Aglaia ist in Ausführung in einer Studioaufnahme mit Germaine Bailac überliefert (Comœdia Illustré 1913, S. 811); Dioné, unbekannte Privatsammlung, abgebildet in: Journal des Dames et des Modes, 34 (1913), S. 74; Atalanta, 1912, Stift, Aquarell und Silberstift, 45,2 x 28,4 cm, Museo de Arte Thyssen-Bornemisza, Madrid. Die Zeichnung weist beachtliche Ähnlichkeit zu einer bei Aguttes versteigerten Kostümskizze (1914) für L'Éventail Magique auf (Vente Tableaux Russes [...] 31.10.2008, Los 87); Hébé ist abgebildet in HAMILTON, Clayton: The Greatest of the Three Arts of Russia, in: Vogue (New York), 01.04.1916, S. 116. Ein Fragment in Farbe erscheint in: MOUREY, Robes, (wie Anm. 18), S. 166. Alle Zeichnungen sind mit Jahresangabe signiert.
 - 20 The Israel Museum Jerusalem, Inv. Nr. W50.03.2186, Stift u. Aquarell, 42,2 x 21 cm.
 - 21 BIRNBAUM, Martin: Léon Bakst. Ausst. Kat. Berlin Photographic Company, New York 1913, Kat. Nr. 103–113.
 - 22 Leon Bakst, »Schauer«, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, 15,9 x 13,3 cm, Tusche und Aquarell auf Papier.
 - 23 Übersetzt aus dem Russischen, Brief an L. P. Gritsenko-Bakst, 01.03.1913, Paris, zitiert nach: TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 195.
 - 24 Die Zeichnung ist abgebildet in TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. I, S. 120. Keine Angabe zum Aufbewahrungsort. *Isis* erscheint zudem am 15.06.1913 in der amerikanischen Ausgabe von Vogue, The Bakst-Paquin Combination, S. 29.
 - 25 *Aglaia. The Journal of the Healthy and Artistic Dress Union* erschien in drei Ausgaben 1893–1894 in London unter der Beteiligung bedeutender Vertreter des *Aesthetic Movement*.
 - 26 *Philomèle* erscheint als Pochoir nach Bakst im Bon-Ton, No. 7, April 1913, Tafel I und als ausgeführtes Modell am 15.06.1913 in der amerikanischen Ausgabe von Vogue, S. 29, »The Bakst-Paquin Combination«. Der heutige Verbleib der Originalzeichnung ist unbekannt. Im Katalog der Berlin Photographic Company, 1913, Kat. Nr. 111, ist die Zeichnung nebst zweier anderer als Eigentum von *Harper's Bazar* bezeichnet.

- 27 *Iolante* erscheint in *Illustrated London News* 1913, S. 699; abgebildet in TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. I, S. 123. Das ausgeführte Modell vorgeführt von Arlette Dorgère in einer Studioaufnahme von Félix.
- 28 Women's Dress of the Future. To Imitate Man's with More Ornament. View of Famous Artist and Designer, in: *Daily News and Leader*, 04.04.1914. Das transkribierte Manuskript in TERKEL/BOWLT 2012, Bd. I, S. 126 ff.
- 29 »Ich gedenke, in dem friedlichen, ruhigen Thema *Daphnis und Chloe* Trost zu suchen«, Bakst an L. P. Gritsenko-Bakst, Juni 1910, zitiert nach: TERKEL/BOWLT (wie Anm. 2), Bd. II, S. 158 f.
- 30 Auszug aus einem Manuskript für ein Interview im April 1913, »Das Alltagskleid schöner gestalten«, in: TERKEL/BOWLT (wie Anm. 2), Bd. I, S. 119.
- 31 Petersburger Zeitung Nr. 296, 17.11.1912.
- 32 The Bakst-Paquin Combination, in: *Vogue* (New York), 15.06.1913, S. 29.
- 33 La Comédie de la Mode, in: *Comœdia Illustré* 1913, S. 726.
- 34 Wie Anm. 33.
- 35 Deauville ist illustriert in MOUREY 1912–1913, Op. cit., S. 167.
- 36 Leon Bakst, a Russian Artist, is To-Day Practically the Dictator of Paris Fashions, in: *Women's Wear Daily*, 18.07.1913, S. 10.
- 37 *Theatre Magazine* XIX (1914), S. 12.
- 38 Der in dieser Zeichnung abgebildete Mantel wird von *Comœdia Illustré Prima-Donna* benannt, entspricht aber der Beschreibung des Ensembles *Nike* in MOUREY, Robes, (wie Anm. 18), S. 166: »fastueux manteau de soie émeraude qui ressemble, avec ses amples draperies et sa riche bordure noire et blanche, au manteau triomphal d'une impératrice d'Asie!«.
- 39 MOUREY, Robes, (wie Anm. 18), S. 167 f.
- 40 SCHOUVALOFF, Alexander: Léon Bakst. *The Theatre Art*, London 1991, S. 169.
- 41 Bakst and Paquin Costumes at the Hippodrome, *Vanity Fair*, April 1914, S. 90.
- 42 Albert de Courville, zitiert in: SCHOUVALOFF, Bakst, (wie Anm. 40), S. 169.
- 43 »Bakst for a time, was associated with Paquin of Paris«, *Women's Wear Daily*, 11.11.1913, S. 3.
- 44 *Women's Wear Daily*, 01.11.1913, S. 16.
- 45 IPHIS: *Éléances*, in: *La Vie Parisienne*, 17.05.1913, S. 358.
- 46 *Women's Wear Daily*, 21.10.1921, S. 10.
- 47 Paul Iribe (1883–1935) entwarf 1911 Modelle für die Vaudeville-Komödie »La Rue de la Paix«, ausgeführt von Paquin. *L'Éventail et la Fourrure chez Paquin* ist ein von von Maison Paquin im Jahr 1911 mit einer Auflage von 300 Exemplaren herausgegebenes großformatiges Kompendium von Pochoir-Graphiken der führenden Modeillustratoren ihrer Zeit: George Barbier (1882–1932), Paul Iribe und Georges Lepape (1887–1971).
- 48 Zur Berichterstattung und Kommerzialisierung in Amerika: DURST, Vdohnovytel', (wie Anm. 10).
- 49 COUTEAU-BÉGARIE, Olivier, *Vente Etoffes–Papier Peints–Costumes et Haute Couture*, 02.12.2013, Los 327, S. 62–65. Im Katalog macht das Auktionshaus die Angabe, ein »manteau du soir« im Metropolitan Museum of Art sei das einzige weitere erhaltene Zeugnis der Bakst-Paquin Kollaboration. Dabei handelt es sich vermutlich um den Theatermantel mit der Inv. Nr. C.I.X.56.2.1, der jedoch nicht nach Bakst gearbeitet ist. Der jüngst erschienene Ausstellungskatalog »Léon Bakst« des Pushkin Museums (2016) übernimmt die Zuschreibung des Kleids aus der Garderobe der Marquise de Ségur, das sich heute in der Sammlung von Janine Ulfane befindet, kommentarlos (S. 270). Zudem wird ein weiteres Modell aus einer Strassburger Privatsammlung angeführt, dessen Zuschreibung zu Bakst, sowie Paquin, rein spekulativ ist (S. 272).
- 50 »De 1900 à 1913, et très rapidement, il passe du théâtre à la rue, de la scène aux maisons de mode, tandis que Worth et Paquin, d'après ses maquettes, exécutent des modèles d'un ›air Bakst‹ très marqué.« LISSIM, Simon: *Un Rénovateur de la Décoration Théâtrale. Léon Bakst*, in: *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 01/1925, S. 110.
- 51 La Comédie de la Mode, in: *Comœdia Illustré*, 1913, S. 621.
- 52 Wie Anm. 51.
- 53 Musée de la Chaussure, Romans, Inv. Nr. 1983.13.113. 1, 2; 1983.13.117. 1, 2; 1983.13.85. 1, 2; 1983.13.82 1, 2; 1983.13.81 1, 2. Der Doppelkopfadler des russischen Kaiserhauses auf den Innensohlen, der Hellstern als Hoflieferanten auszeichnet, belegt, dass alle fünf Paar vor 1917 angefertigt wurden, und nicht nach 1920, wie das Museum datiert. Kappe und Absatzform lassen ohne Weiteres eine Datierung auf den Zeitraum 1913–1915 zu.
- 54 *Vogue*, 15.08.1915, S. 22: »The middle slipper Baskt [sic!] designed; Hellstern copyrighted it.«
- 55 Bakst in einem Brief an I. E. Grabar, 7.04.1913, Paris. Zitiert nach TERKEL/BOWLT, Dusha (wie Anm. 2), Bd. II S. 210.
- 56 GUILLEMOT, Maurice: *Applications et Broderies*, in: *Art et Décoration* 7 (1913), S. 95.
- 57 Besagtes Schreiben ist abgebildet in: TERKEL, Bakst, (wie Anm. 10), S. 42 und wird verwahrt in der Staatlichen Tretyakov Galerie, Bestand 111.
- 58 *Vogue* (Paris), 01.08.1922, S. 24,25; »Costume porté par Mme Ida Rubinstein au Bal du Grand Prix. Exécuté par la Maison Chéruit«, *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, August 1922; Georges Barbier, »Les Noces du Doge et de l'Adriatique«, in: *Femina*, August 1922.

- 59 »Dans ce brocart vert et or, Chéruit drape une beauté blonde; ample et plus long derrière que devant, il a des plis superbes et fut bien interprété par le couturier qui prit pour la circonstance un des plus beaux parmi les brocarts dessinés par le maître Bakst. C'est du singe noir qu'il'enveloppe au cou. Pas de manches.« Vogue (Paris), 01.12.1921, S. 6.
- 60 St. Petersburg, Staatliches Theater- und Musikmuseum, Inv. Nr. 23272/43. OR 25627, Aquarell, Stift, Silberfarbe, 44 x 24 cm.
- 61 Zum Phänomen des Wiederholens, Kopierens und Zitierens in Baksts Werk: SHUMANOVA, Irina: »A la Léon Bakst«. Kopii, Povtory, Varianty, Imitacii..., in: Léon Bakst, Ausst. Kat. Pushk»in Museum, Moskau 2016, S. 336–342.
- 62 SPENCER, Bakst, (wie Anm. 13) S. 186.

Bildnachweis

- Abb. 1: Reproduktion nach Comœdia Illustré, 05.04.1913
- Abb. 2: The Israel Museum Jerusalem, Inv. Nr. W50.03.2186, Reproduktion nach Kat. Moskau 2016, S. 257, Kat. Nr. 314.
- Abb. 3: © Alexandre Vassiliev Foundation.
- Abb. 4: Reproduktion nach Harper's Bazar, Oktober 1913.
- Abb. 5: Comœdia Illustré, 1913, S. 717.
- Abb. 6: Reproduktion nach: HAMILTON, Clayton: The Greatest of the Three Arts of Russia, in: Vogue (New York), 01.04.1916, S. 116.
- Abb. 7: © Alexandre Vassiliev Foundation.
- Abb. 8: Reproduktion nach: Vogue (New York), 15.08.1915, S. 22.
- Abb. 9: Musée International de la Chaussure, Romans, Inv. Nr. 1983.13.113.
- Abb. 10: Reproduktion nach: Vogue (Paris), 01.12.1921, S. 6.
- Abb. 11: Reproduktion nach: Du. Die Zeitschrift der Kultur 38, Heft 4, 1978, S. 47.
- Abb. 12: Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.