

Pollock in Vogue – Vogue in Pollock

Amerikanische Kreativität
und französischer Stil in Cecil
Beatons Modefotografien in
Vogue 1951

Änne Söll

Cecil Beatons Fotos, in denen er unterschiedliche Models vor Jackson Pollocks mittlerweile kanonischen Drip Paintings posieren ließ, rangieren in der Literatur zu Pollock bisher zumeist nur als Kuriositäten.¹ Der kunsthistorische Blick auf die in der März-Ausgabe der amerikanischen *Vogue* von 1951 erschienenen Fotografien blieb immer auf die großformatigen Arbeiten Pollocks und deren Einsatz in den Fotografien gerichtet. Mein Vorhaben ist es nun, die Fotografien im Kontext der Zeitschrift zu betrachten. Die amerikanische *Vogue*, die sich in den 1950er Jahren als exklusives Modeblatt für die Oberschicht verstand, wurde 1909 von Condé Nast aufgekauft, der das damals wöchentliche New Yorker Magazin *Vogue* in der Folge als Modezeitschrift etablierte. Er orientierte die Modeberichte im Wesentlichen an der französischen Mode und erschloss diese damit für die US-amerikanische Oberschicht.² Nast übernahm zudem die Zeichner der französischen Zeitschrift »Gazette du Bon Ton«, was zur Folge hatte, dass sich schon seit dem Ersten Weltkrieg auch im Heftdesign eine Verbindung zwischen Paris und New York etablierte.³ Nasts Ziel war es, durch exklusives Design eine exklusive Leserschaft zu gewinnen: »[...] Nast felt it important to revitalise the form and content of *Vogue* in keeping with the prevailing aesthetic values of modernism [...].«⁴ Für diesen »modernen Look« der Zeitschrift war in den 1950ern Art Director Alexander Liberman verantwortlich, der unter anderem durch seine regelmäßigen Beiträge über Künstler zur Präsenz von Kunst in *Vogue* beitrug.⁵ Wie in den Jahrzehnten davor versteht sich die amerikanische *Vogue* in den 1950ern als ein ex-

klusives Modeblatt der Oberschicht, das es sich zur Aufgabe macht, neben den neuesten Modetrends auch gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse aus Kunst und Literatur für seine Leserinnen aufzubereiten. Wenn nun T.J. Clarke über die positive Einstellung von *Vogue* zu Pollocks Arbeiten spricht, weist er explizit auf *Vogues* kommerzielle Funktion hin: »*Vogue* in the 40s and 50s was not to be sniffed at. It sold copies and it was on Pollocks side.«⁶ Clarke interpretiert die Fotografien dann dementsprechend als paradigmatisch für das Schicksal abstrakter Kunst:

»The photographs are nightmarish. They speak to the hold of capitalist culture, the way it outflanks any work against the figurative and makes it an aspect of its own figuration [...]. They show the sort of place reserved within capitalism for painting of Pollocks kind. These are the functions it is called on to perform, the public life it can reasonably anticipate.«⁷

Clarkes Verständnis der *Vogue* als Teil bürgerlicher Konsumkultur soll hier nicht widersprochen werden. Es ist dennoch fruchtbar, die Funktion der *Vogue* für das Selbstverständnis der amerikanischen Elite, die Rolle der Fotografien innerhalb der Zeitschrift und die Funktion abstrakter Kunst innerhalb der Modestrecke genauer zu analysieren. Denn nur so kann, wie ich meine, Clarkes eindimensionale Vorstellung einer Vereinnahmung der Kunst durch die Mode (bzw. durch den »Kapitalismus«) differenzierter betrachtet werden: In welchem Verhältnis stehen die amerikanische Avantgarde und *Vogue*, das tonangebende Modemagazin für die Damen der Ostküsten-Oberschicht? Wel-

che Rolle spielen diese mittlerweile notorischen Fotos innerhalb der Struktur der *Vogue* als Modezeitschrift? Wie werden die Werke der Avantgarde in das System der Zeitschrift integriert, welche Funktion erfüllen sie darin? Wie werden künstlerische Kreativität und Mode hier miteinander in ein Verhältnis gesetzt?

Kunst in Vogue

Das von Cecil Beaton ausgewählte Setting der Galerie ist für das Genre der Modefotografie und innerhalb der *Vogue* nicht neu, Beaton greift vielmehr auf eine, wenn auch nicht extrem ausgeprägte, Tradition der Verbindung von Kunst und Mode zurück. Natürlich wird Bildende Kunst innerhalb der *Vogue* von Anfang an indirekt durch Zeichnungen, im Layout und in der Fotografie rezipiert.⁸ Bei der nun folgenden groben Einteilung geht es mir nun in Hinblick auf die Werke Pollocks um die Rezeption Bildender Kunst als Kunst-Objekt innerhalb der Modefotografie.⁹ Bildende Kunst erscheint in den Fotografien der *Vogue* ab ca. 1930 in unterschiedlichen Kontexten: zum Beispiel innerhalb der Berichterstattung über einen Künstler in seinem Atelier,¹⁰ sie wird in Zusammenhang mit Kunstsammlern und Kunstsammlerinnen gezeigt¹¹ und sie taucht als Einrichtungsgegenstand auf, wie zum Beispiel in einer Ausgabe von 1950, in der ein Gemälde Rothkos als ideale Wanddekoration empfohlen wird.¹² Kunstwerke sind zudem – und zu dieser Kategorie gehören die Fotografien Cecil Beatons – Teil eines Settings für Mode, das heißt die Models posieren im Museum bzw. in einer Galerie, mithin an Orten, an denen

Kunstwerke zu sehen sind.¹³ Die Funktion dieser kulturell aufgewerteten Räume ist es, den Eindruck einer standesgemäßen Beschäftigung der Dame von Welt zu vermitteln. Das Museum und die Galerie fungieren als semi-öffentliche Orte, die besonders für die Aufenthalte von Gesellschaftsdamen geeignet sind, denn sie repräsentieren einen geschützten, kultivierten und kultivierenden Ort. Es geht hier nicht um die Nobilitierung der Mode durch die Kunst, sondern in erster Linie um ein angemessenes Setting für die modische Frau von Welt. Dabei ist es möglich, dass mit einer ästhetischen Wechselwirkung zwischen Mode/Figur und Kunstwerk gearbeitet wird und mit Hilfe von Kontrasten, Wiederholungen etc. ein Dialog zwischen Mode und Kunstwerk entsteht.

Vogue, März 1951

Zum Zeitpunkt des Erscheinens der Beatonschen Fotografien versteht sich *Vogue* als mehr als nur ein Modeheft. Klar an eine amerikanisch wohlhabende, weibliche Leserschaft der Ost-Küste gerichtet, wird die »Lady of Leisure« neben den neuesten, an Paris orientierten Modetrends mit den wichtigsten kulturellen Informationen diesseits und jenseits des Atlantiks versorgt. Jackson Pollocks Gemälde finden Eintritt in die gehobene Welt der kultivierten Diners, feschen Nachmittagsverabredungen und Kostümbälle, die sich stark am »old-world« Charme europäischen Stils orientieren. Richtungweisend sind hier nicht nur die Pariser Mode und französisches Einrichtungsdesign, sondern europäischer Stil ganz allgemein, was jedoch nicht bedeutet, dass amerikanisches Design aus dem Blickfeld gerät. So beginnt in den Jahren von 1938 bis Ende der 1950er durch die jährliche Herausgabe des Februar-Heftes zum Thema »Americana« eine Suche nach einer eigenen, ur-amerikanischen ästhetischen Identität.¹⁴ Die sich daran anschließenden März-Ausgaben widmen sich der neuen Pariser Mode, wobei auch hier immer ein weiterer Schwerpunkt auf den amerikanischen Modeentwicklungen liegt, der jedoch der Pariser Berichterstattung klar untergeordnet ist. Dementsprechend ver-

hält es sich auch bei der Ausgabe vom März 1951. Thema ist »American Fashions: New Soft Look«, gefolgt von »First Paris News« mit einem weiteren Schwerpunkt auf der neuen Schuhmode. Gefolgt wird Blumenfelds Deckblatt von einer großen Sektion Werbung, dem sich der redaktionelle Teil anschließt; eine Aufteilung, die sich bis heute in den anglo-amerikanischen Modezeitschriften gehalten hat.¹⁵

In der Strukturierung des redaktionellen Teils macht sich die Vorherrschaft der französischen Mode erneut bemerkbar. Erst nachdem die Leserin einen Blick in die neuen Entwürfe der Pariser Modeschöpfer mit Hilfe des »Paris Reports« erhalten hat, konzentriert sich das Heft auf die amerikanische Interpretation dieser Entwicklungen. »The New Soft Look« beginnt mit einem anonymen Leitartikel, illustriert mit einer Fotografie von Irvin Penn, die mit der ungewöhnlichen Positionierung des Modells, der Fokussierung der Texturen und des Materials, sowie der Betonung der grafischen Effekte die innovativste Fotografie des Heftes darstellt. Im Gegensatz zu Penns Fotografien nehmen Beatons Arbeiten keine Sonderstellung innerhalb der Gestaltung des Heftes ein. So schließen sich die Fotografien mit Jackson Pollocks Gemälden im Hintergrund übergangslos an mehrere Seiten schwarz-weiß gezeichnete Modevorschläge und zwei Doppelseiten mit Auswahl an Tag- und Abendgarderobe an. Im Kontrast zu den Fotografien Irving Penns, die der Strecke Beatons folgen, wirken Beatons Frauenkörper recht klein, von den Pollockschen Bildern gerahmt und durch ihre extreme Posierung fixiert. Penns Frauen erscheinen hingegen den Bildrahmen zu sprengen, aus ihm heraus, bzw. herein zu treten und ergeben ein dynamisches Bild, so dass Beatons Inszenierungen – negativ formuliert – steif, künstlich und spröde wirken. Positiv gewendet konnte Beaton diesen Effekt für seine Porträts von Gesellschaftsdamen einsetzen, von denen in dieser Ausgabe der *Vogue* mehrere, unter anderem eins der zukünftigen Jacqueline Kennedy und der Duchess of Windsor, innerhalb des Gesellschaftsteils zu sehen sind.¹⁶ Beatons Modefotografie entsprach zwar ei-

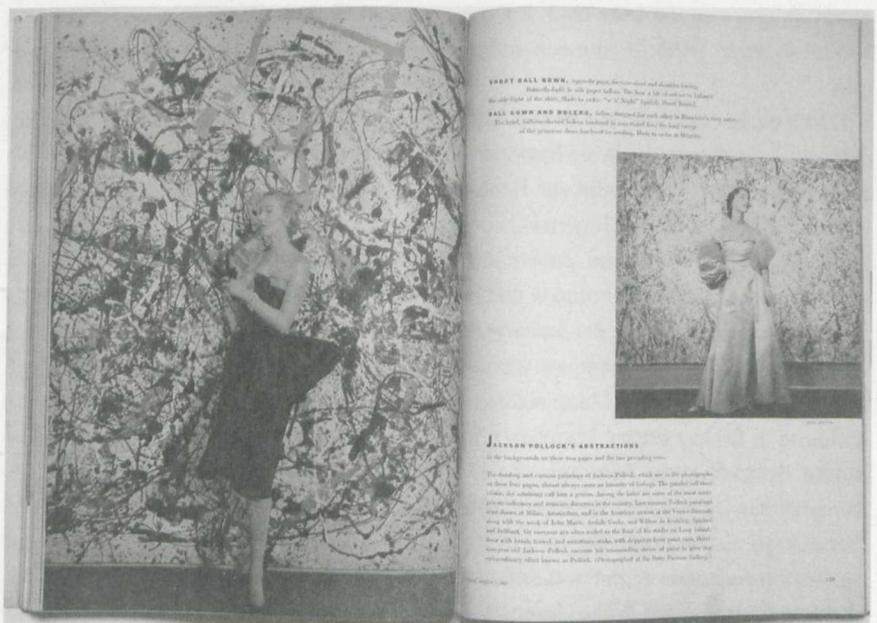
ner neuen »grandiosen Eleganz der Haute-Couture eines Dior, Balmain, Fath und Balenciaga«¹⁷, er konnte sich jedoch in *Vogue* nicht gegen Fotografen wie Penn durchsetzen: »Beaton's formulae, however elegant, were starting to look somewhat predictable and in 1955 his contractual links with *Vogues* were terminated.«¹⁸

Gerade an *Vogue* kann man ablesen, wie die französische Kultur in all ihren Facetten (Einrichtung, Malerei, Mode) die ästhetischen Welten der amerikanischen Eliten Anfang der 1950er Jahre weiterhin dominierte. Frankreich war in der Mode erneut tonangebend. Nach dem kurzen Aufblühen der New Yorker Designer während des Zweiten Weltkrieges regierten die unterschiedlichen Linien des »New Look« Christian Diors seit 1947 so gut wie unangefochten die amerikanische sowie den Rest der europäischen Modeindustrie.¹⁹ Modischer Chic war wieder, wie überall in der westlichen Welt, gleichgesetzt mit französischem Chic. Gerade die US-amerikanische Oberschicht (zusammen mit einigen Filmstars) brachte die ersten Kundinnen hervor, die sich in den Nachkriegsjahren die extrem teuren Originalentwürfe Diors leisten konnten. Neben Pariser Haute-Couture boten jedoch einige New Yorker Modehäuser schon in den 1930er Jahren sehr erfolgreich eigene Modelinien an; eine Praxis, die in den Jahren 1942 bis 1944 durch die Okkupation von Paris und mit der staatlichen Förderung »amerikanischen Designs« noch weiter ausgebaut wurde und sich dadurch etablieren konnte.²⁰ Zum Zeitpunkt der Besetzung von Frankreich wurden erstmalig auch die Namen amerikanischer Designer als Zugpferde eingesetzt. Dieses Vorgehen scheint sich jedoch innerhalb der *Vogue* nicht bis in die 1950er Jahre durchgesetzt zu haben, denn in den Modestrecken zum »American Soft Look« wird nur selten der Designername genannt; meistens hingegen, wie in der Strecke Beatons, der Name der Modehäuser angegeben. Das langfristige Ziel war es jedoch, amerikanische Designer als eine Mischung aus Star und Künstler nach französischem Vorbild zu etablieren²¹ und damit auch amerikanisches Design zumindest als gleichwertig darzu-

stellen.²² Die »lang andauernde und gegenseitige Liebesaffäre« zwischen den USA und Paris, wie es Sandra Buckland nennt, in der »die amerikanische Modeindustrie vom Pariser Design abhängig war und gleichzeitig Paris sich an den amerikanischen Herstellern und Einzelhandel orientierte, da sie eine der größten Einkommensquellen der Couture Industrie darstellten«, veränderte sich.²³ Französische Designer waren zwar in den 1950er Jahren erneut weltführend, die USA hatten jedoch durch den Zweiten Weltkrieg ihr eigenes nationales Bewusstsein für ein Kreativpotential in der Mode entwickelt.

Irene und Sophie

Wie die Untertitel zu den Fotos ankündigen, sind die Stars der Fotografien nicht die großen Drip Paintings Jackson Pollocks, sondern die Models Irene und Sophie (Abb. 1/2). Die Kleider, die sie vorführen, orientieren sich zwar im Design am Pariser Vorbild des New Look von Christian Dior, sind aber exklusive Entwürfe New Yorker Modehäuser, die die wohlhabende Kundin bei Saks Fifth Avenue im Salon »Moderne«, Lord & Taylor, Henri Bendel oder Milgrim kaufen konnte. Im ersten Foto posiert Irene im hellblauen Kleid passender Weise vor Jackson Pollocks ebenso mit hellblauen Spritzern übersät »Lavender Mist« von 1950. Ihr Körper erscheint offensichtlich in Pose gesetzt und der Bühnencharakter der Aufnahmen, ein Stilelement Beatons, der auch als Bühnen- und Kostümdesigner arbeitete, tritt deutlich hervor.²⁴ Irene präsentiert die Leichtigkeit und Fülle ihres Rocks mit einem koketten Blick in die Ferne; der Fächer betont ihre weibliche Künstlichkeit oder künstliche Weiblichkeit. Ihr gegenüber steht Sophie vor den ebenso farblich passenden »Number 27« und »Number 28«, ebenfalls 1950 entstanden. Sie umhüllt sich mit einer rosa-farbenen Tüllstola und blickt gen Kamera.²⁵ Die teilweise wandfüllenden Gemälde geben den Hintergrund ab, wobei durch Boden, Wand und Bodenleiste der Galerieraum klar zu erkennen ist. Von schräg oben fällt Licht auf die Modelle herunter, so dass sich ihr Schatten in



1/2 Amerikanische Vogue, März 1951, Fotografie: Cecil Beaton [© Condé Nast Publications Inc.]

Richtung Betrachterin wirft und der Bereich der Gemälde direkt hinter den Frauen heller wirkt und verschwimmt. Der Fokus des Fotos liegt auf der Frauenfigur, die Farbspritzer der Gemälde amalgamieren dagegen zu einer weichen, unscharfen Oberfläche, wodurch die Frauen noch stärker in den Vordergrund treten. Sie werden jedoch nicht vollständig vom Hintergrund abgegrenzt: Irenes leicht durchsichtiger Seidenrock lässt die Leinwand durchschimmern, ihre Federboa am Rock ähnelt der weichgezeichneten Leinwandoberfläche; Sophies Tüllstola verwischt ihre Umrisse, so dass durch die Materialität der Kleidung ihre Körperlichkeit par-

tiell mit der bewegten Oberfläche der Bilder verschmilzt. Auf der zweiten Doppelseite nimmt das am häufigsten reproduzierte Farbfoto dieser Serie die gesamte linke Seite ein. Die Frau steht vor Pollocks »Autumn Rhythm: Number 30« (1950), hält ihre schwarzen Handschuhe – die Bewegungen der Spritzer nachahmend – gespreizt vor die Leinwand und schaut, ein Bein vor das andere gestellt, in die Ferne. Wie in den vorangegangenen Fotos nimmt die Farbe ihres Kleides die Farbe einzelner Farbklexe der Leinwand auf. Die Dynamik des schrägen Rocks und die ausladende Form der rosa Schleife wiederholen die Bewegungen des Farbauftrags.

Auf eine weitere Lichtquelle hinter dem Model wird hier verzichtet, und so wirkt ihre Silhouette diesmal klarer umrissen als noch in den Fotos zuvor. Zudem erscheinen Pollocks Farbspritzer nur in diesem Bild gestochen scharf. Im Vergleich zu den vorherigen Fotos sind Model und Leinwand enger aneinander gerückt. Dieser Kniff und der Wegfall der Lichtquelle fördert die Illusion, ihr Körper sei Teil des Bildes. Das dunkle, fast einfarbige Kleid lässt sie jedoch flächig, ja wie ausgeschnitten erscheinen, so dass die weibliche Figur einerseits vor, andererseits als im Bild wahrgenommen wird. Dieser Effekt wird durch die Reihung innerhalb der Serie noch betont: Nachdem Pollocks Gemälde in den ersten beiden Fotos in den Hintergrund gerückt erscheinen, kommen uns hier die Leinwand und das Model in ihrer Schärfe förmlich entgegen.

Durch die Betrachtung dieser drei Fotografien wird deutlich, dass die Beziehung zwischen Model und Malerei von Beaton weder auf einen krassen Gegensatz noch rein auf ein harmonisches Zusammenspiel angelegt wurde. Während in den ersten beiden Fotografien die Leinwände wie weiche Gobelins inszeniert werden und so mit der luftigen Materialität der Kleidung in Dialog treten, korrelieren im dritten Beispiel harte Konturen und die Dynamik des Designs mit dem bewegten Farbauftrag. Es wird von Beaton mit der Beziehung zwischen Kunst und Kleidung gespielt; Distanz und Nähe, Integration und Abgrenzung thematisiert, ohne dass die Mode ihren zentralen Stellenwert innerhalb der Inszenierung einbüßt.

Als abschließende Fotografie der Serie wird zwischen dem Text auf der rechten Seite noch eine kleine schwarz-weiß Fotografie gezeigt, die sich in der Inszenierung von Model und Leinwand den ersten beiden anschließt. Auch hier posiert das Model vor »Lavender Mist«, diesmal jedoch in einem Satinkleid und Pelzjäckchen, dessen Fellbesatz wie in den ersten beiden Fotografien der Serie die Körperkonturen mit der Oberfläche des Bildes verzahnt. Unter dem Foto bekommt die Leserin dann im wahrsten Sinne des Wortes einige Hintergrundinformationen:

»The dazzling and curious paintings of Jackson Pollock, which are in the photo-

graphs on these four pages, almost always cause an intensity of feelings. The puzzled call them idiotic, the admiring call him a genius. Among the latter are some of the most astute private collectors and museum directors in the country. Last summer Pollocks paintings were shown in Milan, Amsterdam and in the American section of the Venice Biennale along with the work of John Marin, Arshile Gorky, and Willem de Kooning. Spirited and brilliant, his canvases are often nailed to the floor of his studio in Long Island; there with brush, trowel and sometimes sticks, with drippings from paint cans, thirty-nine-year old Jackson Pollock encrusts his interwinding skeins of paint to give that extraordinary effect known as Pollock.«²⁶

Pollocks Kunst war also trotz eines schon 1948 in *Life* erschienen Artikels mit dem Titel »Is he the greatest living painter in the United States?« für die Leserinnen von *Vogue* noch erklärungsbedürftig. Im Text von *Vogue* wird der Konflikt um die Legitimierung der Malerei des Abstrakten Expressionismus zwar angerissen, es wird jedoch auch deutlich gemacht, dass »schlaue Sammler und Museumsdirektoren« Pollock für ein Genie halten. Damit ist klar, welche Seite *Vogue* hier einnimmt. Mit Hilfe von Text und Bild wird suggeriert, dass die Konsumentin von *Vogue* sich fast risikolos im Kontext Pollock/Abstrakter Expressionismus bewegen kann. Der »Glamour-Faktor« entsteht hier aus der durch den Text aufgerufenen Kontroverse, des skandalös Künstlerischen, Bohemienhaften, das jedoch durch die Pose der Models in Schach gehalten wird.

Als »brillant« beschrieben werden diese Gemälde durch die Erwähnung von Pollocks Arbeitsweise, die mittlerweile über die Fotos von Hans Namuth in kleinen Publikationen und über den in *Life* erschienenen Artikel öffentlich gemacht wurde, noch weiter dynamisiert. Damit wird die Person Pollocks, seine virile Gestik und mythisch überhöhte Künstlerpersönlichkeit, indirekt mit aufgerufen; eine Rhetorik, die sich zur gleichen Zeit in der Sprache der Kritiker durchsetzte.²⁷ Wie Marcia Brennan ausführt, diente die Darstellung Pollocks mit seinen Bildern bzw. bei der Arbeit an diesen, teilweise im Beisein seiner Frau Lee Krasner, dazu, »[to transform] Pollock's disembodied ab-

stract paintings into embodied cultural presence.«²⁸ Dementsprechend sieht Brennan die Positionierung der Models vor den Bildern als eine tiefgreifende Verunsicherung männlicher Kreativität:

»Instead of the feminine serving as a supportive, receptive, and often invisible matrix that enabled masculine creative self-production, the Beaton photographs reversed these gendered propositions, thereby relegating the drip paintings to a subsidiary role as backdrop for the fashionable presence of the female models. As a result, the metaphorical masculinity became displaced by the literal presence of the *Vogue* fashion models. Viewed in these terms the *Vogue* photo layout is especially significant because it demonstrates the fragility of the boundaries that sustained conventional period conceptions of masculinity in abstract expressionist artworks. When the feminine no longer played a supporting role in facilitating masculine creative production, but instead became the privileged center of the representation, the idealized reading of the drip paintings as *metaphorical masculine bodies* itself became compromised.«²⁹

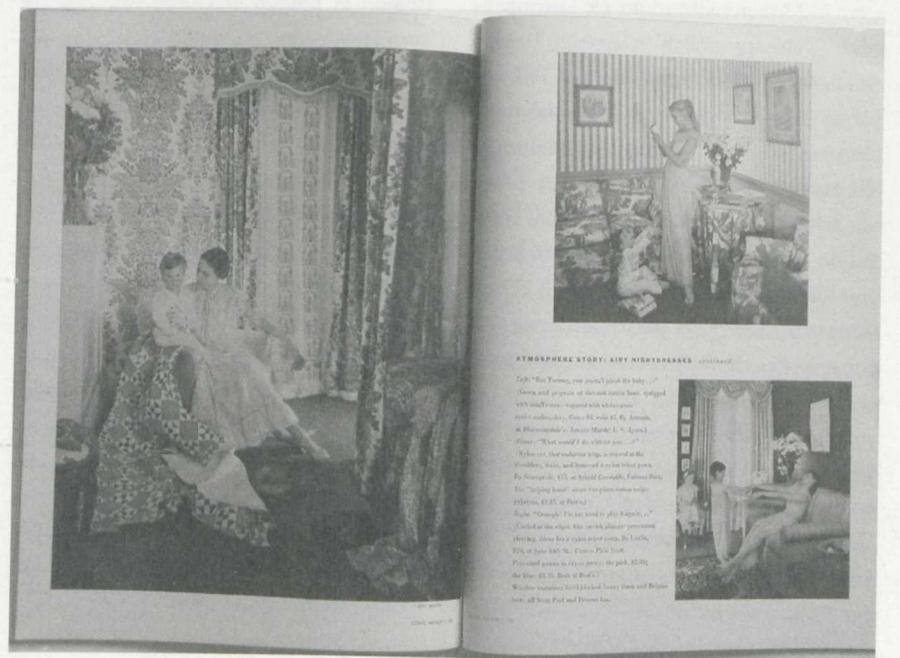
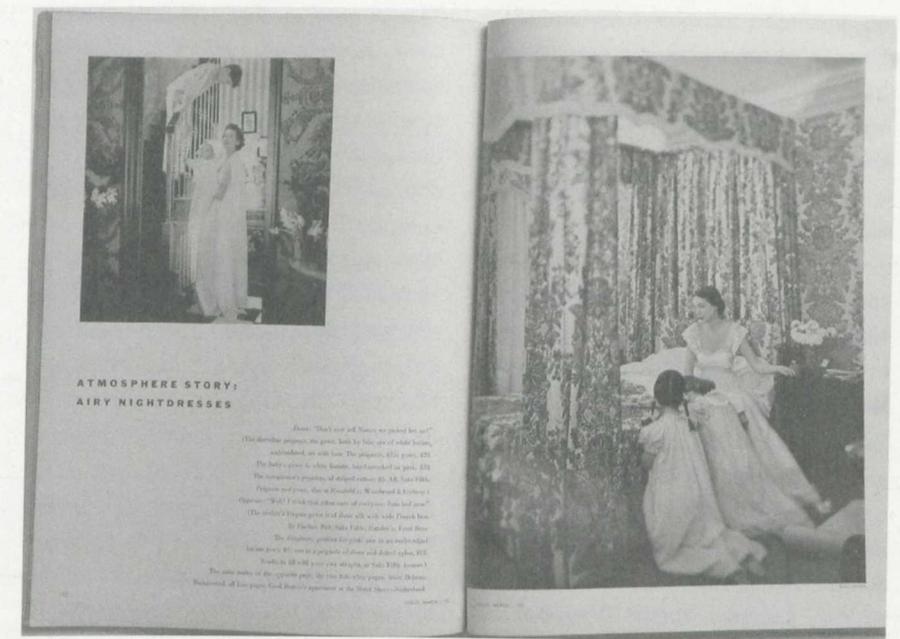
Auch T.J. Clarke betont die Ambivalenzen, die sich durch die Verbindung von Model und Leinwand ergeben: »I suppose the paintings stand, on one level, for Art and Modernity and the obvious message is that Irene and Sophies dresses, for all their formality, »go well« with both. But of course they also stand for Nature and Desire; for rawness and wildness, »intensity of feeling« as the caption writer put it, already tamed by artifice and hung on the wall. Likewise the models and ball gowns: they are the body made over by Fashion into a form where Desire is stated only to be stayed and contained. The photographs, in other words, have a certain ideological density and play on real ambiguities in Pollocks work, they do not simply use it as wallpaper.«³⁰

Wie funktioniert nun das Wechselspiel zwischen Model und Leinwand? Obwohl, wie Brennan richtig anmerkt, Pollocks männlich-dynamische Schaffensgesten durch die steifen Posen der weiblichen Models teilweise ausgeblendet und so gefährlich konterkariert werden, gehen Leinwand und Model im Kontext dieser Ausga-

be von *Vogue* – wie ich meine – eine viel mehr komplementäre Verbindung ein. Pollocks Leinwände werden nicht nur, wie noch Regine Prange feststellt, als Tapete bzw. dekorative Kulisse³¹ missverstanden, sondern fungieren, wie Clarke ausführte, zum einen den Modellen ähnlich als in Form gebrachtes und damit gezähmtes Begehren nach Wildheit und Exzess. Der effemierende Effekt, den Brennan erkennt, kann jedoch auch umschlagen. Die Bilder werden durch die offensichtlich in Form gebrachte Weiblichkeit zwar einerseits domestiziert und damit zur Dekoration, andererseits tritt in Kontrast mit den weiblich-künstlichen Körpern und mit Hilfe des Textes die direkte, natürlich-männliche Schaffenskraft umso deutlicher hervor. Es ist zwar richtig, dass die Frauen zum »Zentrum der Repräsentation« werden, als authentische Quelle der Kreativität bleibt Pollock jedoch weiterhin präsent.³²

Paris – New York: »Can America Design?«³³

Schon drei Jahre vor dem Erscheinen dieser Fotografien verkündet Clement Greenberg in *Partisan Review*: »American Abstract Painting has in the last several years shown here and there a capacity for fresh content that does not seem to be matched either in France or Great Britain.«³⁴ Folgt man den Darlegungen Serge Guilbauds in seiner Untersuchung »How New York stole the Idea of Modern Art«, so wurde es für die USA im Zuge des Kalten Krieges zur Notwendigkeit als eine von Europa unabhängige Kulturrotation zu gelten. Um ihrer Rolle als Weltmacht gerecht zu werden, musste auch die kulturelle Vormachtstellung gesichert sein. In Hinblick auf die Malerei bedeutete dies wiederum, dass die internationale Dominanz französischer Künstler der Pariser Schule in Frage gestellt wurde. Für diese Zwecke eignete sich niemand besser als Jackson Pollock, denn so Guilbaut: »Compared with the decadence of Paris, Pollock's sincerity became a symbol of regeneration, just as David's had once, by its simplicity and coarseness, seemed to personify the rising bourgeoisie against the corrupt monarchy. Pollock with his brutality, revealed the



3/4 Amerikanische *Vogue*, März 1951, Fotografie: Cecil Beaton [© Condé Nast Publications Inc.]

truth and cast artifice aside.«³⁵ Pollocks Kunst wurde dementsprechend einerseits als essentiell »amerikanisch«, andererseits als »international«, d.h. universell dargestellt. Französische Malerei konnte mit den neuen amerikanischen gewaltigen Standards wie »Kraft, Spontaneität, Unendlichkeit, Größe« nicht mithalten. »French ›taste‹ and ›finish‹ gave way to American ›force‹ and ›violence‹ as universal cultural values.«³⁶ Allerdings waren nur wenige Amerikaner von dieser Argumentation sofort überzeugt, was sich zum Beispiel in kontroversen Artikeln und Debatten besonders in Magazinen wie *Li-*

fe und *Time Magazine* niederschlug.³⁷ Der 1949 in *Life Magazine* erschienene Artikel zu Pollocks Malerei etablierte, wie Bradford Collins ausführte, jedoch seinen Celebrity-Status, auch wenn Pollocks Malerei dort nicht uneingeschränkt positiv dargestellt wurde.³⁸

Zum Zeitpunkt des Erscheinens der Fotografien Beatons im Jahr 1951 war also schon abzusehen, dass sich der Abstrakte Expressionismus etablieren und gut mit der Ideologie des neuen liberalen Amerika verbinden würde: »In his extremism and violence Pollock represented the

man possessed, the rebel, transformed for the sake of the cause into nothing less than the liberal warrior of the Cold War.«³⁹ Trotz interner Debatten und anfänglicher Ablehnung entwickelte sich der Abstrakte Expressionismus zu einem essentiell »amerikanischen« Stil, so dass sich Pollocks Einzelausstellung in der Betty Parson Gallery im November und Dezember 1950 für die Präsentation amerikanischer Mode geradezu anbot. Ein Jahr zuvor, im November 1949, wurde Pollocks Ausstellung – ebenfalls bei Betty Parson – zu einem High-Society-Event, bei dem »uptown collectors and socialites« wie zum Beispiel Alexey Brodovitch von *Harper's Bazaar*, Happy and Valentine Macy, die reichen Sammler Burton Tremaine und Roy Neuberger anwesend waren.⁴⁰ Es kann demnach nicht mehr als »exotisch« oder widersprüchlich gegolten haben, die Galerie 1950 mit samt der Pollock'schen Bilder als Setting für Abendmode einzusetzen, wenn »the rich and famous« der New Yorker Gesellschaft sich schon ein Jahr zuvor dort die Klinke in die Hand gaben. Aus Sicht der *Vogue* bilden Kunst und Kleidung in diesem Fall somit keinen Gegensatz, vielmehr potenzieren sie sich gegenseitig, denn die avancierteste amerikanische bzw. New Yorker Mode erscheint vor der avanciertesten New Yorker Kunst. Anders ausgedrückt: Pollocks spezifisch amerikanische Kreativität, seine individuelle Performance im Bild, die durch den Text aufgerufen wird, wird mit der Kreativität amerikanischen Modedesigns, verkörpert von Irene and Sophie, in Entsprechung gebracht.

Vergleicht man Beatons zweite Modestrecke in diesem Heft mit der hier zentralen, wird das Thema einer spezifisch amerikanischen Kreativität versus eines vorherrschenden europäischen Stils noch deutlicher (Abb. 3/4). Auch hier setzt Beaton eine Art des »All-Over« ein, in das die Modelle buchstäblich eingebettet werden. Diesmal geht es jedoch nicht um Abendgarderobe und den öffentlichen Raum einer Galerie, sondern um Nachthemden und den dazu passenden privaten Raum, das Schlafzimmer, dessen Ornamentalität jedoch nicht abstrakter Kunst, sondern schwarz-weiß bedruckter Ausstattungsstoffe zu verdanken ist.

Beaton arbeitet hier mit unterschiedlichen Ornamenten und kontrastiert das »primitivere«, abstrakte und gleichzeitig amerikanische Muster eines Quilts mit dem »kultivierter« und teilweise floralen und damit gegenständlicher wirkenden europäischen Mustern von Vorhang und Wandtapete, wobei letztere, über die gesamten Fotografien verteilt, klar dominieren. Noch dazu ist der Quilt unterhalb des Kindes drapiert, wodurch das »Primitive«, aber auch Ursprüngliche, gleichzeitig Unterentwickelte und dadurch Minderwertige des Musters im Vergleich noch unterstrichen wird. Im Vergleich der beiden Modestrecken wirken die Drip Paintings Pollocks noch weit dekorativer als auf den ersten Blick. Mit Hilfe von unterschiedlichen Formen von Abstraktion inszeniert Beaton in beiden Strecken das prekäre Verhältnis einer aufkeimenden, sich als »ursprünglich-direkt« verstehenden amerikanischen Avantgarde zur Dominanz europäischen Stils, wobei Beaton Letzterem in beiden Fällen durch die Bilddramaturgie klar den Vorzug geben möchte. Dabei sind die Geschlechterrollen wiederum klar verteilt. Vor dem Hintergrund authentischer, männlich-amerikanischer Kreativität repräsentiert die Frau das nationale Bewusstsein einer erstarkten Modeindustrie, die sich gegen französische Gestaltungsmacht durchzusetzen sucht. Die Frau steht mit ihrem in Form gebrachten Körper wie schon so oft in allegorischer Funktion für die Werte und Ziele der nationalen Identitätsfindung ein.⁴¹

Die amerikanische Avantgarde fungiert für *Vogue* in diesem Fall als identitätstiftende Folie amerikanisch-ästhetischer Selbstfindung. Der Einsatz von Pollocks Drip Paintings in *Vogue* soll der gesellschaftlichen Elite New Yorks einerseits das Gefühl vermitteln, dass sich auf künstlerischem Gebiet eine ihrem eigenen Status angemessene Entwicklung vollzieht, die durch »amerikanische« Werte der französischen Avantgarde gegenüber ebenbürtig auftreten kann: »French ›taste‹ and ›finish‹ gave way to American ›force‹ and ›violence‹ as universal cultural values.«⁴² Andererseits wird dieses Ziel durch die ambivalente Inszenierung Beatons zugleich unterwandert, denn durch das Spiel mit subtilen Effekten innerhalb der Strecke wird das Ver-

hältnis zwischen amerikanischer Stärke und französischer Raffinesse auf die Probe gestellt. Innerhalb der Serie macht die dritte Fotografie des Modells im schwarzen Abendkleid dies besonders durch das veränderte Verhältnis von Model und Leinwand deutlich. Pollocks Arbeit fungiert hier nicht mehr als »Hintergrund«, sondern als ästhetische Umgebung, die mit dem Model als repräsentativem Teil der amerikanischen Elite eine sich bestärkende, ästhetisch-produktive und identitätsfördernde Verbindung eingeht. Wenn nun zehn Jahre später *Vogue* 1961 in der März-Ausgabe eine Tabelle unter dem Titel »Vogues Eye View of French-American Swaps, Import/Export« veröffentlicht und in der Rubrik »Kunst« für Frankreich die Ausstellung »The splendid century. A splendid Exhibition of Art – from 1600 to 1750 – lent by french museums and collectors, at the Metropolitan Museum of Art« aufgeführt wird, in der amerikanischen Rubrik hingegen »The abstractionists: Sam Francis, Ellsworth Kelly etc. Sculpture found junk« erscheinen, wird im Gegensatz zu Beatons ambivalenter Haltung deutlich, dass in den Augen von *Vogue* die Vereinigten Staaten im Wettkampf der zeitgenössischen Avantgarden das Rennen gemacht haben. Frankreich ist Vergangenheit, Amerika hat Zukunft.

Für Anregungen und Hilfe danke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung »Erblätterte Identitäten«, Antje Krause-Wahl, Susanne Holschbach und Antonia Ulrich und Richard Grasshoff.

- 1 Siehe z. B. Ellen Landaus Verwendung der Fotografien als Illustration für Pollocks steigende Popularität am Anfang des elften Kapitels (»The Dying Light«) ihrer Pollockmonographie: Ellen Landau, *Jackson Pollock*, New York 1989, S. 237; oder Regine Pranges Erwähnung zur Hängung von Pollocks Arbeiten allgemein in *Jackson Pollock, Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 20–21.
- 2 *Vogue* wurde 1892 von Arthur Turnure in New York gegründet und war ursprünglich als wöchentliches Gesellschaftsblatt konzipiert. 1916 folgte die englische Ausgabe der *Vogue*, 1920 die französische und 1950 die italienische Ausgabe. Die New Yorker Ausgabe ist bis heute prägend für alle anderen Ausgaben der *Vogue*.
- 3 Daniela Kaminek, *Rezeption der Bildenden Kunst in der Modezeitschrift Vogue in der Zwischenkriegszeit*, Wien 1997, S. 3–6, unveröffentlichte Diplomarbeit.
- 4 Paul Jobling, *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography since 1980*, London 1999, S. 20.
- 5 Siehe dazu Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar Artist*, Chica-

- go 1996, insbesondere das erste Kapitel, S. 27f.
- 6 T.J. Clarke, Jackson Pollock's Abstraction, in: Serge Guilbaut (Hrsg.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*, Cambridge, MA 1990, S. 172–243, hier: S. 173. Dieser Aufsatz erschien in bearbeiteter Form ein weiteres Mal als Teil von T.J. Clarks Buch, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven 2001.
- 7 Clarke, (Anm. 6), S. 222.
- 8 Zu diesem Thema fehlen bisher einschlägige Forschungen. Eine Ausnahme macht die Diplomarbeit von Kaminek, (Anm. 3).
- 9 Diese Kategorisierungen sind Ergebnis meiner eigenen, stichprobenartigen Durchsicht mehrerer Jahrgänge der amerikanischen *Vogue* ab 1915. Zu diesem Thema siehe auch Antje Krause-Wahls Aufsatz in diesem Band.
- 10 Beispielsweise wurde in der amerikanischen *Vogue*, Jan. 1955, S. 146–151 eine Strecke über Giacommetti von Alexander Liberman veröffentlicht. Zur Rolle dieser Fotografien für die Etablierung des Bildes eines »modernen« Künstlers und seiner Rezeption in der amerikanischen Öffentlichkeit siehe Jones, (Anm. 5).
- 11 Eine Strecke über die Phillips Collection wurde z. B. in der amerikanischen *Vogue*, Feb. 1955, S. 138–141 veröffentlicht.
- 12 Im dazu gehörigen Text liest es sich dann folgendermaßen: »Rothkos luminous canvas, that not only dominates the wall, [...] but animates the whole room with a glowing sense of space and light and liberated shapes«. Amerikanische *Vogue*, April 1950, Seitenzahl war nicht mehr zu ermitteln.
- 13 Ein weiteres Beispiel dazu findet sich in der amerikanischen *Vogue*, Jan. 1935, S. 28–29. Hier zeigen Models Tageskleidung für die Dame in einer Skulpturenausstellung der Brummer Gallery.
- 14 Zur ersten »Amerikanischen Ausgabe« von 1938 siehe Sandra Stansbery Buckland, Promoting American Designers, 1940–44: Building Our Own House, in: Linda Welter, Patricia Cunningham (Hrsg.), *Twentieth-Century American Fashion*, Oxford 2005, S. 99–122, hier: S. 105. In diesen »Americana«-Ausgaben werden neben amerikanischer Mode, die zum Beispiel in und vor neuen amerikanischen Automodellen (Feb. 1952) präsentiert wird, auch der Beitrag amerikanischer Frauen zum Koreakrieg thematisiert (Feb. 1951).
- 15 Auffallend ist, dass sich die Fotos und Zeichnungen im Werbeteil z.B. in der Haltung der Models nicht wesentlich von denen des redaktionellen Teiles unterscheiden.
- 16 Beatons Porträts wechseln sich im Societyteil des Heftes mit Berichten aus dem kulturellen Leben der Ostküste ab. Darunter sind ein Abdruck der Rede William Faulkners anlässlich seiner Nobelpreisverleihung, Artikel zum Thema des Alterwerdens oder zur Erziehung von Kindern, ein Bericht zum neuen Theaterstück Arthur Koestlers »Darkness at Noon« und die Klatschspalte, die auch Hinweise auf Ausstellungen enthält.
- 17 Philip Garner, An Instinct for Style. The Fashion Photography of Cecil Beaton, in: David Mellor (Hrsg.), *Cecil Beaton*, Barbican Art Gallery, London 1986, S. 69–79, hier: S. 76.
- 18 Ebd., S. 77.
- 19 Nigel Cawthorne, *The New Look, The Dior Revolution*, London 1996, S. 106–133 und Valerie Steele, *Fifty Years of Fashion, The New Look to Now*, New Haven 1997, S. 18–19.
- 20 Dazu allgemein Buckland, (Anm. 14).
- 21 »French couturiers were celebrities who created artistic, custom models for their wealthy clients. Most american designers worked anonymously, interpreting Paris designs for ready to wear manufacturers who targeted middle-income consumers. French couturiers luxuriated in an atmosphere of artistic freedom provided by the economic backing of French textile mills. American designers creativity was hobbled by the need to generate sales.« Buckland, (Anm. 14), S. 100.
- 22 Ebd., S. 116.
- 23 Ebd., S. 100, (meine Übersetzung).
- 24 Zu Beatons Arbeit für das Theater siehe: Ian Jeffrey and David Mellor, *The Tyranny of the Eye. The theatrical imagination of Cecil Beaton*, in: *Cecil Beaton*, David Mellor (Hrsg.), Barbican Art Gallery, London 1986, S. 101–109.
- 25 Eine weitere Version dieser Aufnahme ist in Mellor, (Anm. 17), S. 206, publiziert. Der Kopf des Models ist noch weiter nach hinten gedreht, der Rock nicht ganz so offen gehalten wie in der in *Vogue* publizierten Fassung. Dies lässt vermuten, dass es noch eine Reihe weiterer unpublizierter Aufnahmen der Serie geben könnte.
- 26 Amerikanische *Vogue*, März 1951, S. 159.
- 27 Siehe dazu Marcia Brennan, *Matisse, the New York School and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, MA 2004, S. 88–89.
- 28 Brennan, (Anm. 27), S. 77.
- 29 Ebd., S. 106f.
- 30 Clarke, (Anm. 6), S. 237, Fußnote 86.
- 31 Prange, (Anm. 1), S. 21.
- 32 Einen weiteren Kommentar zum Verhältnis von Pose, Kreativität und künstlerischer Geste liefert Cecil Beaton in einem 1951 entstandenen Selbstporträt (Abbildung in Philippe Garner, David Mellor (Hrsg.), *Cecil Beaton. Photographien 1920–1970*, München 1994, S. 57). Ein einzelner Farbklecks wird mit der Kamera wie ein »schwarzer Blitz« auf gleiche Höhe gesetzt, die schwungvollen Linien einer »Krakelei« schmiegen sich wie Flügel an den Rücken des Fotografen. Beaton zitiert Pollocks Arbeitsweise, isoliert die Geste und kontextualisiert sie mit einem ironischen Unterton innerhalb des Fotografenstudios für die eigene Selbstdarstellung. Künstlerische Kreativität gleich in welcher Disziplin ist Anfang der 1950er Jahre somit nur in Relation zur männlich-malerisch abstrakten Geste zu denken. Die Selbstdarstellung mit Farbklecks war für Beaton jedoch nicht neu: Schon 1937 stellt er sich mit einer Ansammlung von Farbklecks dar, die jedoch mehr an kindliche Spiele und Rohrschachteltests erinnern [Abbildung in: Mellor, (Anm. 17), S. 51].
- 33 Diese Frage stellte die Redaktion der *Vogue* in einer Anzeige im September 1940 in der *New York Times*, in der sie ankündigte, zum ersten Mal von den New Yorker Modeschauen berichten zu wollen. Zitiert nach Buckland, (Anm. 14), S. 111.
- 34 Zitiert nach Serge Guilbaut, *How New York stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983, S. 169.
- 35 Ebd., S. 170.
- 36 Ebd., S. 177.
- 37 Bradford Collins, *Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948–1951: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise*, in: *Art Bulletin*, Nr. 73, Juni 1991, S. 283–308.
- 38 So überrascht es nicht, dass Pollocks neuesten, mittlerweile wieder gegenständlichen Drip Paintings in einem zweiseitigen Feature inklusive Hans Namuths Künstlerporträt und Text von Clement Greenberg 1952 in *Harper's Bazaar* erscheinen.
- 39 Guilbaut, (Anm. 34), S. 202.
- 40 Collins, (Anm. 37), S. 300. Auch die Eröffnungssequenz des Spielfilms »Pollock« (Regie: Ed Harris, Sony Pictures 2000) bezieht sich auf diese Vernissage im Jahre 1949, wenn Ed Harris als Pollock innerhalb einer Menschenmenge vor einigen großen Drip Paintings gezeigt wird. Dazu auch Doris Berger, *Liaisons dangereuses im Künstlerbiografiefilm »Pollock«*, in: *kritische berichte*, 3/2004, S. 64–73.
- 41 Vgl. zu diesem Thema Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Modern*, Köln 1996, auch: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln 1994.
- 42 Guilbaut (Anm. 34), S. 177.