

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung (3)
2. Ertés Biografie (5)
 - 2.1. Biografische und künstlerische Eckdaten (5)
 - 2.2. Die Anfänge (10)
 - 2.3. Erste Arbeiten (11)
 - 2.4. Die 1960er ein Revival (12)
3. Art Nouveau und Art Déco (13)
 - 3.1. Art Nouveau (14)
 - 3.2. Art Déco (17)
 - 3.3. Ertés Einflüsse (21)
 - 3.3.1. Indische und persische Miniaturen (22)
 - 3.3.2. Der Symbolismus (25)
 - 3.4. Illustration, Plakatkunst, Modedesign (26)
 - 3.5. Zeitgenossen Ertés (27)
 - 3.5.1. Aubrey Beardsley (27)
 - 3.5.2. Protagonisten der Illustrations- und Plakatkunst (29)
4. Das Bild der Frau in Ertés Werk (32)
 - 4.1. Zum Begriff Schönheit (32)
 - 4.1.1. Harmonie und Symmetrie bei den Griechen und in der Renaissance (33)
 - 4.1.2. Ästhetik als Kult (34)
 - 4.2. Zusammenhänge zu Ertés Kunst (36)
 - 4.3. Die Erté Frau (37)
 - 4.3.1. Die Silhouette (38)
 - 4.3.2. Das Haar, der Kopfschmuck (39)
 - 4.3.3. Die Augen (40)
5. Ertés Theater- und Filmarbeiten (41)
 - 5.1. Das Ballets Russes (43)
 - 5.2. Die Arbeit bei Paul Poiret (44)
 - 5.3. Entwürfe für die Folies-Bergère (47)

- 5.4. Entwürfe für den Broadway (49)
 - 5.5. Filmarbeiten (50)
 - 6. Das Spätwerk Ertés (52)
 - 6.1. Das Druckgrafische Werk / Ertés Alphabet (52)
 - 6.2. Schmuck (58)
 - 6.3. „Malerische Formen“ / Formes Picturales (62)
 - 6.4. Bronze (64)
 - 7. Zum kommerziellen Aspekt in Ertés Kunst (68)
 - 7.1. Funktionalisierung von Kunst (71)
 - 7.2. Der Kunsthändler (71)
 - 7.3. Der Künstler als Marke (74)
 - 7.4. Die Allianz zwischen Kunst und Kommerz (74)
 - 7.5. Kunst und Gewerbe (76)
 - 8. Zusammenfassung (77)
 - 9. Literaturverzeichnis (84)
 - 10. Bibliografie (87)
 - 11. Abbildungsverzeichnis (88)
-

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Ertés Werk vor dem Hintergrund seines „immerwährend gleichen“ Stils. Ein Stil, dem er über Jahrzehnte praktisch unverändert treu blieb, den er auf alle seine Schaffensperioden und Ausdrucksmedien (Illustration, Mode, Kostüme, Settings, Schmuck, Bronze) übertrug. Erté war ein Künstler, der darin „Markentreue“ bis an die Spitze trieb.

Ertés Stil gilt als eine Art Übergangsstil zwischen Art Nouveau und Art Deco. Erté ist ein Künstler, der sich weigerte die Strömungen seiner Zeit zu reflektieren – über Jahrzehnte hinweg führte er seine „dekorative“ Kunst am selben Bild der seinem Ideal entsprechenden Frau aus. In seinem Schaffen gab es nur einen Bruch (1960-64), die „Malerischen Formen“ (Formes Picturales). Danach ging er wieder zu seinem ursprünglichen Bild zurück – sein Stil veränderte sich praktisch nicht. Erté gilt gerade deshalb in der Kunstgeschichte vielen als suspekt, sich Zeit seines Lebens *einem* (Ab)Bild der Frau verpflichtet zu fühlen, ist für eine derart lange Karriere sehr ungewöhnlich. Vielen gilt er daher einfach als dekorativer Künstler, dies ist auch einer der wesentlichen Gründe dafür, warum sich Kunsthistoriker bisher so wenig mit Erté beschäftigt haben, er vorwiegend im Zusammenhang mit Mode rezipiert wird. Die vorliegende Arbeit ist demnach, auch ein Versuch der Orientierung, ein Versuch Erté trotzdem in seiner künstlerischen Existenz zu „fassen“.

Eine Arbeit zu Erté führt uns zudem zu folgenden Fragestellungen:

- Welche besonderen Stil- und Kompositionsmerkmale sind die schöpferische Hervorbringung Ertés, was macht seine unverwechselbare Handschrift aus?
- Und: Wie kann diese Handschrift definiert werden?
- Der Aspekt der Kommerzialisierung von Kunst.

- Was ist Kunst und was ist bloße Dekoration?

Bei Erté hängt alles mit allem zusammen. So basieren bspw. späte Arbeiten (seine Bronzen) aus den 1980er Jahren zum überwiegenden Teil einfach auf Wiedergaben von Illustrationen aus den 1920er Jahren. Schwerpunkt der Diplomarbeit ist es demnach, diese Zusammenhänge aufzuzeigen, aber auch, wie sehr sich bei Erté alles aus dem Prachtvollen und aus Materialien (Stoffe, Pelze und Edelsteine) speist. Warum er sich damit so sehr dem Vorwurf des „nur dekorativen“ aussetzt. Die vorliegende Arbeit soll also vor allem Ertés unvergleichlichen und unverwechselbaren Stil definieren helfen. Weiters ist im Zusammenhang mit Erté und seinem Stil (der nirgends aneckt, der sich für ihn über Jahrzehnte hinweg als probat erwies) auch auf den Aspekt der Kommerzialisierung von Kunst einzugehen – verdichtet in der Frage: Was ist Kunst und was ist bloße Dekoration?

Erté besetzte ein halbes Jahrhundert das Feld der Modeillustration in einer beinahe exklusiven Weise. Roland Barthes konstatierte zu Erté, dass die Illustration seiner Kleider kein Bewusstsein mehr ausdrückten, sondern sie würden ein Bewusstsein schaffen – *„Der Körper, das ideologische Fundament der Individualität, ist dagegen entwertet, negiert, auf eine Silhouette reduziert.“*¹ Für Barthes lässt sich Ertés Erfolg in den Vereinigten Staaten dadurch erklären, dass gerade Amerika ein Land sei, welches die Kultur der Seele ersetzt hat durch die Kultur der Dinge und der Zeichen.²

Inhaltlich baut sich die Arbeit wie folgt auf:

Im Anschluss an die Einleitung und dem biografischen Teil über Erté (Kapitel 2), folgt mit Kapitel 3 „Art Nouveau und Art Déco“ jenes Kapitel, in welchem Ertés maßgebliche Einflüsse geschildert werden: neben Art Nouveau und Art Déco sind dies indische und persische Miniaturen, sowie der Symbolismus, Illustration und Plakatkunst sowie Zeitgenossen Ertés.

¹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

² Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

Kapitel 4 widmet sich dem Bild der Frau bei Erté, sowie schließlich der „Erté-Frau“. Kapitel 5 ist Ertés Theater- und Filmarbeiten gewidmet, deren Einflüsse stark auf das Paris der 1920er Jahre (mit dem Aufkommen von Tanz und Revuen, sowie dem Ballets Russes) zurückzuführen sind. Eingegangen wird dann im speziellen auf die Entwürfe für die Folies-Bergère, die Entwürfe für den Broadway, sowie auf die ersten Arbeiten in Hollywood. Kapitel 6 widmet sich dem Spätwerk Ertés, dem Druckgrafischen Werk jener Zeit, sowie seinen Schmuck- und Bronzearbeiten. Kapitel 7 schließlich wirft Fragen zum kommerziellen Aspekt in Ertés Werk auf, sowie dem „Kunstmarkt“ und seiner Kommerzialisierung ganz allgemein. Abgeschlossen wird die Arbeit mit einer Zusammenfassung (Kapitel 8), dem Literaturverzeichnis und einer Bibliografie (Kapitel 9 und 10), sowie dem Abbildungsverzeichnis (Kapitel 11).

2. Ertés Biografie

Obwohl er so sehr das Paris der 1920er Jahre verkörpert, lebte Erté eigentlich immer abseits und zurückgezogen. Zwischen 1915 und 1923 lebte er in Monte Carlo, wirklich wichtig und von Interesse waren für ihn zeitlebens seine Unabhängigkeit und seine Arbeit.³

2.1. Biografische und künstlerische Eckdaten (1892-1990)

Im Folgenden ein kurzer Überblick über biografische und künstlerische Eckdaten von Erté (Abb. 1 zeigt ihn 1988 in seinem Pariser Atelier):⁴

³ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 11.

⁴ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970 ; sowie Erté, *Kunst ist mein Leben*, Berlin 1989.

Erté wurde am 23. Jänner 1892 in Petersburg als Romain de Tiroff geboren. Seine Eltern: Vater Pierre de Tiroff (Admiral der Zaristischen Flotte); und seine Mutter Natalia.

Erté beginnt sehr früh mit ersten Malstudien. Er geht 1912 nach Paris und studiert dort an der Académie Julian bei dem Historienmaler Jean-Paul Laurens. Er verlässt nach sieben Monaten die Akademie, er wird Modezeichner.

Bereits 1913 zeichnet er für den berühmten Pariser Couturier Paul Poiret, dieser engagiert ihn als einen von zwei fest angestellten Designern. Erté beginnt mit Kostümentwürfen für das Theater. In diesem Jahr verwendet er zum ersten Mal die Signatur „Erté“.

1914 mit Ausbruch des Krieges in Europa war Ertés prachtvolle Mode wenig gefragt, er schloss Verträge mit dem amerikanischen Markt ab. Paul Poiret schließt wegen des Krieges sein Atelier.

1915 beginnt die langjährige Zusammenarbeit mit der amerikanischen Zeitschrift Harper's Bazar (im Jahr darauf mündet dies sogar in einen zehnjährigen Exklusivvertrag).

1916 erste Entwürfe für Revuen. Auch für Madame Rasminis Théâtre Ba-ta-Clan in Paris.

Ab 1917 entwirft Erté auch Bühnenbilder. In der Regel in Verbindung mit den Kostümen – Erté bemühte sich hierin um die Realisierung eines „Gesamtkunstwerkes“, d.h. dass es ihm darum ging, möglichst alle ästhetisch-künstlerischen Bereiche einer Aufführung zu realisieren.

Erté ist im Folgenden mit Kostümen, Bühnenbildern und Illustration ein sehr gut beschäftigter Künstler.

1919 erste Designs für die Folies-Bergère. Eine Zusammenarbeit, die die nächsten elf Jahre andauern wird.

1920 entwirft Erté Kostüme für Ganna Walska von der Chicago Opera Company (u.a. La Bohème, I Pagliacci, Faust). Kostümentwürfe für den Film „Restless Sex“. Ausstellung in der Knoedler Gallery in New York.

1921 Kostüme für Anna Pawlowa.

1922 Kostüme und Bühnenbilder für George Whites „Scandals“, sowie den „Winter Garden“ in New York. Kostüme für Ganna Walska in „Rigoletto“ an der Pariser Oper.

1923 Kostüme und Bühnenbilder für die Ziegfeld Folies in New York.

1924 Kostüme für „Le Secret du Sphinx“ am Théâtre Sarah-Bernhard in Paris. Illustrationen für „The Sketch“, London.

1925 findet Ertés erste Ausstellung statt (Madison Gallery, New York). Erste Zusammenarbeit mit Metro-Goldwyn-Mayer, Kostüme und Kulissen für den Film „Paris“. Kostüme und Bühnenbilder für George Whites „Scandals“. Die Produktion von „Paris“ verzögert sich, Erté entwirft Kostüme für vier weitere Filme. (Abb. 2 zeigt Erté in seinem Atelier in Hollywood).

1926 Ausstellung in der Pariser Galerie Charpentier. Zweiter Zehnjahresvertrag mit Harper’s Bazar. Kostüme und Bühnenbilder für George Whites „Scandals“ und die Folies-Bergère.

1927 Ausstellung in der Galerie Studio in Brüssel. Kostüme für Lucrezia Bori in u.a. „Pelléas et Mélisande“ an der Metropolitan Opera, New York.

1928 Artikel und Illustrationen in der Encyclopaedia Britannica (14. Auflage, 1929).

1929 Ausstellungen in der Pariser Galerie Charpentier, sowie in der William E. Fox Gallery in New York. Stoffdesign-Kollektion für die Amalgamated Silk Corporation, New York.

1930 zweite Kollektion von Stoffdruckentwürfen für Amalgamated Silk Corporation. Beginn mit Illustrationen für den Londoner „The Sketch“.

Ab 1931 Entwürfe für Schuhe und Reklamezeichnungen für Delman, New York. Reklamezeichnungen für Holeproof Hosiery, New York. Entwürfe für die Chicago Opera Company.

Im Folgenden werden die Aufführungsorte für die Opern, Theater und Revuen, für die Erté die Ausstattung macht, immer größer und prominenter (vorwiegend in Paris, London und New York). Ab 1952 arbeitet er auch wieder für den Film.

Zwischen 1960 und 1964 versucht Erté im Bereich der Skulptur neue Wege zu gehen, die „Malerischen Formen“ (Formes Picturales), bricht diesen jedoch wieder ab – und bleibt fortan seiner bewährten „Ikonografie“ treu.

Ab 1964 beginnt wieder eine sehr rege Ausstellungstätigkeit, Erté entwirft nur noch selten Kostüme und Bühnenbilder. Er stellt seine zwanzig Skulpturen der Serie „Malerische Formen“ in der Galerie Ror Volmar in Paris aus.

1967 Ausstellung in der Grosvenor Gallery, New York – diese Ausstellung wird vollständig vom Metropolitan Museum erworben. Ausstellung in der

Grosvenor Gallery, London (Ertés Alphabet) – zahlreiche Stücke werden vom Victoria und Albert Museum erworben.

In den folgenden Jahren finden Ausstellungen in großen und wichtigen Museen und Galerien in Amerika und Europa statt.

1968 Erté widmet sich den Lithografien. Erste Serie: Les Chiffres.

1969 Lithografie-Serie Les Pierres Précieuses.

1970 Lithografie-Serie Les Quatre Saisons.

1978 Präsentation der Alphabet-Serigraphien bei Rizzoli in New York. Buchausgabe der Lithografien Ertés, sowie eine Edition über die Fashion Paper Dolls, Dover Publications New York.

1979 Umfassende Ausstellung zu Ertés Kunst in Rom.

1980 Schmuckstücke nach Ertés Entwürfen werden in San Franzisko vorgestellt. Er stellt in der Französischen Kulturmission die Werke seiner Bronzeskulpturen aus.

Erté widmet sich ab den 1980er Jahren dem Entwurf und der Fertigung von Skulpturen, seinen berühmten Bronzen, in denen er seine zeitlebens verwendeten Formen und Zeichen einfließen lässt.

Erté stirbt am 21. April 1990 in Paris.

In seinen Erinnerung schreibt er was ihn das ganze Leben lang bewegt und glücklich gemacht habe waren die Liebe, Theater und Tanz, Phantasie, Tiere und Mode.⁵

⁵ Vgl. Erté, *Kunst ist mein Leben*, Berlin 1989, S. 228.

2.2. Die Anfänge

Erté beginnt sehr früh mit seiner künstlerischen Tätigkeit. Er geht im Alter von 20 Jahren 1912 nach Paris, um dort an der renommierten Académie Julian zu studieren. Zudem arbeitet er bereits an der russischen Modezeitschrift *Damsky Mir* („Die Welt der kleinen Damen“) mit.

Erté ist in seiner Kindheit sehr stark musisch gefördert worden, er begann früh zu zeichnen und die gesamte Familie nahm am künstlerischen Leben Sankt Petersburgs regen Anteil. Er fühlte sich vom Ballett angezogen und nahm auch Ballettstunden – Erté selbst wird später immer wieder Analogien zwischen seiner Liebe zum Tanz und der Bewegung in seinen Bildern herstellen und darauf hinweisen. Es soll sogar eine Zeit gegeben haben, in der er ernsthaft darüber nachdachte, vielleicht den Tanz anstatt die Malerei zu wählen.⁶

Überhaupt war Sankt Petersburg zu jener Zeit elegantes Zentrum der bildenden Kunst und des Theaters, Sankt Petersburg galt auch als eine Stadt mit sehr französischem Flair.⁷ Und Paris war im Gegenzug von den russischen Künsten angezogen, das Ballett, die Oper und bildenden Künste; das Gastspiel des russischen Balletts 1909 hatte einen enormen Einfluss auf Mode und Dekor jeglicher Art, sowie das Theater. Es war jene Zeit, in der die ersten Futurismus Ausstellungen gezeigt wurden, Picassos und Braques Kubismus, zudem waren Dadaismus und Surrealismus am Beginn ihrer Entwicklungen – all dies übte auf Erté Einfluss aus.⁸

Erté bewarb sich 1913 bei Paul Poiret, der damals ein sehr berühmter Modeschöpfer war, mit einem großen Hang zur Theatralität, er war *der*

⁶ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 17.

⁷ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 15-21.

⁸ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 22f.

Designer der Stunde. Paul Poiret war sofort begeistert von Ertés Zeichnungen, Erté begann umgehend bei ihm zu arbeiten.

2.3. Erste Arbeiten

Die ersten Arbeiten Ertés betreffen vorwiegend Illustrationen. 1915 beginnt die Zusammenarbeit mit Harper's Bazar, ein Jahr später unterzeichnet Erté den ersten Zehnjahresvertrag. Er zeichnet regelmäßig jeden Monat Titelbilder und zahlreiche Mode- und Dekorationszeichnungen, hin und wieder schreibt er auch Artikel. Erté war von Mode sehr begeistert, Mode dürfe keine Uniform sein, sondern ein Stil, es gelte die Individualität zu erhalten und nicht jeder Modeströmung zu folgen, zudem müsse Harmonie zwischen männlicher und weiblicher Mode herrschen.⁹

Nach der Trennung von Paul Poiret (er schloss sein Modehaus sofort nach der Kriegserklärung) war Erté hauptsächlich mit Modeillustrationen für Modemagazine beschäftigt. Zudem schloss er als Modedesigner Verträge mit dem amerikanischen Markt. Erté bewarb sich erfolgreich bei Harper's Bazar – die Jännerausgabe von 1915 ziert sein erstes Titelbild (Abb. 3), zudem enthält es erste Modezeichnungen. Zur selben Zeit arbeiteten für Harper's Bazar so renommierte Zeichner wie Bakst, Drian, Dulac, Brunellschi und Georges Barbier.¹⁰ Nachdem auch die Vogue auf Erté aufmerksam geworden war und ihn zur Mitarbeit einlud, einigte er sich mit Harper's Bazar auf einen Exklusivvertrag und bestimmt fortan das Erscheinungsbild des Magazins entscheidend mit.

Ertés Zeichnungen reproduzieren nicht wie üblich Modelle von Modeschöpfern, sondern er war es, der mit seinen Entwürfen die Couturiers der ganzen Welt anregte.¹¹ „*Ich bin nie mit der Mode gegangen – ich habe*

⁹ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 112-128.

¹⁰ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 29.

¹¹ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 152.

sie immer erschaffen.“¹² Auch bei den Titelbildern zu Harper’s Bazar hatte Erté völlige Freiheit. Als er nicht mehr nur Kleider zeichnen wollte, begann Erté für Harper’s Bazar auch Illustrationen zu Novellen zu zeichnen.

Ab 1924 war eine Veränderung seines Stils zu bemerken.¹³ Die vormals orientalistisch inspirierten Arbeiten wichen einer weniger aufwändigen Optik, in der er jedoch einfache und pure visuelle Ideen effektiv „komponierte“. Die Covers waren inspiriert vom Kubismus und geometrischen Formen (Abb. 4). Für die Encyclopaedia Britannica (14. Auflage, 1929) verfasste Erté Artikel und fertigte Illustrationen. Er entwarf Schmuck, Schuhe und Accessoires. Illustrationen von ihm erschienen im französischen Magazin *Art et Industrie*, *L’Illustration*, *Fémina*, *La Gaulois Artistique*, *Plaisir de France*; sowie in den englischen *The Sketch* und *Illustrated London News*.¹⁴

2.4. Die 1960-er ein Revival

Die 1960er Jahre brachten für Erté ein Revival, er stößt mit seinen Arbeiten erneut auf großes Interesse. Ausstellungen finden in renommierten Galerien und Museen statt. Die 1960er greifen Art Déco Elemente wieder auf; die Werbung lässt futuristische, kubistische und surrealistische Elemente einfließen. – Und wie Spencer betont, Erté lebte noch, war als Vertreter dieser Zeit noch präsent.¹⁵

¹² R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 154.

¹³ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 74.

¹⁴ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 76.

¹⁵ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 13.

3. Art Nouveau und Art Déco

Art Nouveau und Art Déco sind jene formalen Konzeptionen, nach denen Erté seine Arbeiten ausgerichtet hat. Je nach Herkunftsland führte *Art Nouveau* unterschiedliche Namen (Jugendstil, Modern Style, Modernismo, Stile Liberty). Die Weltausstellung in Paris 1900 bot Art Nouveau ein großes Forum, war zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. Es war dies eine Bewegung, die insbesondere auf den Gebieten des Dekorativen, der Kleinkunst und des Designs wirksam war, also insbesondere das Ornament und die Dekoration „feiert“. *„Man könnte auch von einer narzißtischen Schönheit sprechen: So wie Narziß sich im Wasser spiegelte und das eigene Bild nach außen projizierte, projiziert sich im Art Nouveau die innere Schönheit auf das äußere Objekt und bemächtigt sich seiner, indem sie es in ihre Linie einhüllt.“*¹⁶

Die formalen Elemente von Art Nouveau werden von 1910 an durch *Art Déco* weiterentwickelt.

Im Art Nouveau wird die Linienführung, die Ertés Stil kennzeichnet deutlicher sichtbar. Der weibliche Körper lässt sich dem Konzept des Art Nouveau entsprechend in weichen Linien darstellen – eine Stilisierung der Gestalten. Es sind vor allem junge, schlanke Frauengestalten, die Gegenstand dieser Kunst sind. Die Frau im Art Nouveau gilt als sinnlich und erotisch emanzipiert, sie lehnt das Korsett ab, und entwickelt eine große Liebe zur dekorativen Kosmetik.¹⁷ *„Von der Schönheit des Buchschmucks und der Programmzettel geht der Art Nouveau sehr rasch zur Schönheit der Körper über.“*¹⁸ Dennoch ist Art Nouveau immer auch ein funktionalistischer Stil, der die Errungenschaften seiner Epoche aufgreift.

¹⁶ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 369.

¹⁷ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 369-371.

¹⁸ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 371.

3.1. Art Nouveau

Art Nouveau trat um die Jahrhundertwende in verschiedenen Ausprägungen in den meisten Ländern Europas auf. Als Zentren galten Brüssel, Paris, Nancy, Barcelona, Darmstadt, München, Glasgow und Wien. Art Nouveau ist eine Stilrichtung, die sich in vielen Sparten ausdrückte – insbesondere die angewandten Künste, wie Architektur, Malerei, Bildhauerei, Buchkunst und im Kunstgewerbe.

Als Vorläufer des Art Nouveau sind die Präraffaeliten zu nennen, eine Malergruppe in England. Insbesondere die Bilder von John Everett Millais (1829-1896) sind hier zu nennen. Sein Bildnis der toten, im Wasser treibenden Ophelia (Abb. 5) von 1852, bildet einige der Themen des Art Nouveau (die Pflanzenwelt, das fließende Wasser, das fließende Haar) bereits ab. Weiters sind die Arbeiten von Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), „Malerpoet“ (Abb. 6 und 7), sowie Edward Burne-Jones (1833-1898) zu nennen. Interessant im Zusammenhang mit Erté und seiner Darstellung von Frauen ist Champigneulles Beschreibung der Frauengestalten der Präraffaeliten, es handle sich hierbei um *„wirklichkeitsfremden, mystischen Ästhetizismus der Präraffaeliten, deren Kompositionen von blutleeren, in steriler Schönheit erstarrter, in keiner Epoche beheimateter Weiblichkeit.“*¹⁹ Burne-Jones' Bilder (Abb. 8 und 9) zeigen bereits eine Art von Symbiose zwischen den floralen Elementen (die Struktur der Baumstämme, Wurzeln, Blattwerk) mit den Kleidern der Dargestellten.

„Das ausgehende neunzehnte Jahrhundert brachte der Welt zwei Neuigkeiten: das Kino und den Jugendstil. Beide lassen sich in Beziehung setzen, denn sie hatten verwandte Voraussetzungen und vergleichbare Ziele, auch die Sehnsüchte lagen nahe beieinander. Das bewegte Bild und der

¹⁹ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 42.

*bewegte Stil sind in der einen oder anderen Weise Ausgeburten des industriellen Zeitalters, entweder unmittelbar als Erfindung oder rückwirkend in dem Bemühen um Veredelung. Gemeinsam verfügen sie über ein stummes, wenngleich gestenreiches Mitteilungsbedürfnis.*²⁰ Wie die Bezeichnung „Art Nouveau“ schon veranschaulicht (und zwar viel besser als die Bezeichnung „Jugendstil“ dies tut), geht es um die Begriffe „Neu“, „Neuheit“, „Neuerung“ und „Erneuerung“. Transferiert werden diese Begriffe letztlich in Motive der Jugend, des Frühlings, Flora und Licht, sowie organische Ornamente.²¹ Eine Übersteigerung in Gestik und Komposition. Die farbige und üppige Schönheit, der dekorative Reichtum des Art Nouveau sind bestimmend. Der Name „Jugendstil“ wurde von der deutschen Zeitschrift *Jugend* abgeleitet, die sich mit den Vertretern des Stils und deren Werken befasste. Wie Eco betont, war der Jugendstil zu Anfang nicht frei von *„einem gewissen antibürgerlichen Geschmack, hinter dem eher der Wille zum Anstoßerregen – épater les bourgeois – als der zum Umsturz der bestehenden Ordnung steht“*.²² Letztlich war es aber eine Stilrichtung, die Exklusivität betonte und sich an die adeligen und bürgerlichen Schichten richtete.

Ausgegangen ist Art Nouveau vom Buchschmuck – es war aber letztlich eine Stilepoche, die, obwohl sie nur so kurz andauerte, große Auswirkungen in verschiedensten gesellschaftliche Lebensbereiche hatte.

Die wichtigsten Kennzeichen sind die lineare, oft asymmetrische Ornamentik, deren Ursprung auf floral-vegetabile oder geometrische Elemente zurückgeht, ein gleitender, schwingender Linienfluss. *„Sie alle stellen den Versuch dar, etwas im Grunde nicht Faßbares dennoch auf der Fläche oder im Raum zu fixieren.“*²³ Hinzu kommen Verfremdungseffekte und Stilisierung. In der Architektur überwiegen weich schwingende, florale

²⁰ K.-J. Sembach, *Jugendstil*, Köln 1999, S. 8.

²¹ Vgl. D. Sternberger, *Über Jugendstil*, Frankfurt 1977.

²² U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 371.

²³ K.-J. Sembach, *Jugendstil*, Köln 1999, S. 10.

asymmetrische Formen und klare stereometrisch kubisch durchgebildete Körper. Hohe Giebel und Türmchen, die stark der Romantik verhaftet sind und deren Ornamente eine flächige, gekurvte rhythmische Form aufweisen, stehen im Gegensatz zu Quadern, Rhomben, klaren Linien und stilisierten, geschwungenen Elementen aus dem Rokoko.²⁴ Es herrscht eine große Fülle an Ausdrucksformen. Ein signifikantes Beispiel hierfür sind die Eingangsbereiche zu den Metrostationen in Paris (Abb. 10). Champigneulle konstatiert, dass die Formen des Art Nouveau dennoch nicht einfach nur Selbstzweck wären, sondern vielmehr *„Interpretationen des Pflanzlichen, des Schlinggewächses, des Blütenstengels, der Vergänglichkeit und der Geschmeidigkeit des Vegetabilen, der Mobilität des Wäßrig-Fließenden, der Fragilität alles Natürlichen, die der Künstler in die feste Materie seines Werkstoffes umsetzt.“*²⁵ Die Vertreter von Art Nouveau forderten eine Erneuerung der Kunst als Gegengewicht zum Historismus. Man wollte eine neue Lebensweise durch neue Materialien und neue Techniken ausdrücken. Die Künstler strebten eine Einheit von Kunst und Leben an. Viele von ihnen waren gleichzeitig Maler, Architekten, Graphiker und im Kunstgewerbe tätig. Das angestrebte Gesamtkunstwerk wurde insbesondere in der Innenarchitektur verwirklicht. Es war also keineswegs eine Besonderheit, als Künstler in mehreren Sparten tätig zu sein, es war vielmehr so, dass man mit den eigenen Ideen möglichst viele Elemente des Lebens bereicherte, ganz im Sinne des Dekorativen. Erté erfuhr also seine entscheidende künstlerische Prägung in genau dieser Zeit, in genau diesem Umfeld.

Die Frau wird im Verein mit der Pflanze im Art Nouveau zur Protagonistin – *„Den floralen Kompositionen mit den wiegenden Rhythmen ihrer kurvigen schwellenden Formen, ihrer züngelnden Linien, sind eine schwüle Sinnlichkeit, eine sanfte Grazie eigen, die unwillkürlich an die Frau gemahnen.“*²⁶ Es ist ein Typus von Frau, der eine Art von Schwerelosigkeit

²⁴ Vgl. E. Koller-Glück, *Unbekannter Jugendstil in Wien*, Wien 1983, S. 9.

²⁵ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 100.

²⁶ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 92.

impliziert. Ein Künstler jener Zeit, der all diese Aspekte zu vereinen wusste, war Gustav Klimt (1862-1918), auch bei ihm sind noch Anklänge des Symbolismus zu konstatieren. In seinen Arbeiten ist die Frau eingeschlossen in einer Fülle von Ornamentik, in relativ starren flächigen Kompositionen (Abb. 11 und 12).

Illustration und graphische Techniken, sowie die Lithografie, sind dann auch favorisierte Ausdrucksmittel des Jugendstils. Die relativ einfache Handhabung der Technik der Lithografie (bspw. im Unterschied zu Kupferstich und Holzschnitt) ist geradezu ideal für den „schwungvollen“ mit „leichter Hand“ geführten Charakter dieser Illustrationen.²⁷ Zudem konnten mit Hilfe der Lithografie auch Arbeiten in Farbe in größerer Auflage produziert werden, auch dies kam den Bedingungen und Möglichkeiten der Illustration entgegen. Von hier war es nicht weit, auch der Plakatkunst einen neuen Stellenwert einzuräumen, dieses wird bevorzugtes Ausdrucksmittel von Künstlern wie bspw. Henri de Toulouse-Lautrec.

Die Abkehr vom Jugendstil erfolgte bereits knapp nach der Jahrhundertwende. Nach 1905 war der Stil, abgesehen von kommerziellen Zwecken, in kaum einem europäischen Land mehr anzutreffen. Die Stilrichtung Art Nouveau wandelte sich, sie ging unter anderem im Expressionismus auf.

3.2. Art Déco

Art Déco ist eine Bewegung, die die formalen Konzeptionen des Art Nouveau weiterentwickelt. Dekorative Kunst (also das Kunsthandwerk) erlebte in der Zwischenkriegszeit, der Zeit des Art Déco seinen Höhepunkt.

²⁷ Vgl. L. Schmidt, *Jugendstil*, Ramerding 1982, S. 6.

Der Erste Weltkrieg ging zu Ende, der dadurch erzwungene Stillstand wich in ganz Europa großen Umwälzungen.

War Art Nouveau noch von Abstraktion, Verzerrung und formalen Vereinfachungen gekennzeichnet, entwickelte Art Déco diese Ansätze hin auf einen ausgeprägten Funktionalismus (der Unterordnung der Form unter die Funktion) – es ist dies vor allem auch eine Anreicherung mit Einflüssen aus Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus.²⁸ Das Innendekor eines Esszimmers (Abb. 13), sowie Bucheinbände (Abb. 14) zeigen anschaulich die geometrische Formensprache des Art Déco, die geprägt ist von Geraden und Winkeln, sowie Rundungen – *„Bei der Winkelanordnung geht es um Variationsmöglichkeiten des rechten Winkels. Als ruhige, in sich geschlossene Form ist er im Quadrat oder Rechteck zu finden. Im stumpfen oder spitzen Winkel ist das aufstrebende unruhige Moment der Bewegung zu erkennen. (...) Die Rundung lässt sich als Kreis, Oval- oder Viertelbogen, Wellenband oder Spirale ausdrücken.“*²⁹ Häufig wird die Kombination von weicher und harter Formensprache verwendet. Der Pflanzenorganismus, der Art Nouveau so sehr geprägt hat, wird im Art Déco gebrochen und in eine gewisse Strenge verfremdet, zudem entmaterialisiert. Auch die Tierwelt veränderte sich: Fabelwesen, Libellen und Schmetterlinge wichen Katzen, Tiger, Pferd und Schlange – Tiere, die in ihren Bewegungen (elegant und schnell) die Dynamik der Zeit versinnbildlichten.³⁰ Duncan identifizierte Einflüsse der „Egyptian mania“, organische Formen eines Hector Guimard, der Art Nouveau eines Victor Horta, der botanische Symbolismus von Emile Gallé, sowie die analytische Geometrie der Kubisten.³¹ Und Lehnert konstatiert: *„Die Entwicklung der Kombinationsfähigkeit des Entwerfenden beruht in erster Linie auf der Erkenntnis des gesetzmäßigen Gestaltens.*

²⁸ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 371.

²⁹ C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 49.

³⁰ Vgl. C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 49f.

³¹ Vgl. A. Duncan, *American Art Deco*, New York 1986, S. 7

*Proportionen, Symmetrie, Reihung, Teilung, Füllung, Rhythmus, Kontrast, Belebung usw. sind die Grammatik des Ornamentierens.*³²

Berents listet eine Reihe von Leitmotiven auf.³³

C-Schwung: Als äußerst vielfältig einsetzbare Grundform kommt er sowohl in vegetabilen, geometrischen und figürlichen Mustern und Ornamenten vor.

Schwalben- und Bogenmotive: Dieses baut auf dem C-Schwung auf.

Agaven-Motiv: Auch hier kommt das additive Prinzip zum Tragen, insbesondere bei vegetabilen Motiven (Rankenbildung) wird es häufig verwendet.

Zick-Zack-Motiv: Die gebrochene, ansich rhythmische Linie ist eines der Leitmotive des Art Déco, es wird „pur“ als Verzierung eingesetzt, oder bestimmt Verlauf und Richtung anderer Motive.

Stufen: Auch die Stufen kommen selten alleine vor, sondern in der Regel in Kombination mit anderen Motiven.

Winkel-Zirkelschlag-Motiv: Dieses Leitmotiv entspringt den Prinzipien Kontrast und Gegensatz – d.h. die zwei gegensätzlichen Leitmotive C-Schwung und Stufenlinie werden zu einem neuen Leitmotiv vereint.

*„Der Art Déco-Stil absolviert genauso wie das moderne Ornament eine Gratwanderung zwischen Tradition und Innovation und bringt in sich eine sehr große Variationsbreite hervor.“*³⁴

Im Art Déco gilt es funktionale Schönheit zu erreichen – *„eine gesuchte Synthese zwischen Qualität und Massenproduktion.“*³⁵ Florales aus der Zeit des Art Nouveau war fortan nur noch geduldet, wenn es sich „geometrisch stilisiert“ präsentierte.³⁶ Im Art Déco tritt demnach das dekorative Element, das im Art Nouveau so bestimmend ist, wieder in den Hintergrund. Eco

³² E. Lehnert, *Das neue Ornament*, Prag 1931, S. 15.

³³ Vgl. Berents, C. *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt 1998, S. 36-43.

³⁴ Berents, C. *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt 1998, S. 172.

³⁵ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 372.

³⁶ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 275.

zufolge partizipiert der Art Déco hierin an einem Gefühl, das sich durch das gesamte europäische Design des 20. Jahrhunderts zieht – *„Züge dieser funktionalistischen Schönheit sind die Anerkennung der Materialien Metall und Glas sowie die Verschärfung der geometrischen Linearität und der Elemente der Rationalität.“*³⁷

Wie Weber betont, handelt es sich bei Art Déco, im Unterschied zu Art Nouveau, nicht um eine einheitliche Gestaltung mit unterschiedlichen Facetten, sondern vielmehr sind es zwei Jahrzehnte, die sich aus unterschiedlichsten Bereichen des Lebens herleiten.³⁸ Art Déco gilt als Stil der Zwischenkriegszeit. Das Zentrum des Art Déco war Paris. Zum Inbegriff der Femme fatale jener Zeit wurde die polnische Malerin Tamara de Lempicka (1898-1980). Sowohl ihr Leben als auch ihre Kunst bilden den exzentrischen Lebensstil jener Zeit beispielhaft ab (Abb. 15) – *„Die statuarische Idealschönheit der Antike wurde abgelöst durch den jugendlich schlanken, sportlichen und in seiner Nacktheit offensiven Körper eines – bei aller Idealisierung – lebendigen Wesens.“*³⁹ Ertés Frauenkörper ist hierin Art Nouveau viel ähnlicher als Art Déco, der Körper der Frau im Art Déco hat einen viel sportlicheren und muskulöseren Charakter.

Künstlerische Strömungen und Zusammenschlüsse von Künstlergruppen jener Zeit, sind vor allem die „Wiener Werkstätte“, „Werkbund“, „Bauhaus“, sowie die holländische „De Stijl“-Bewegung. Immer wieder wird als *das* Ereignis, das Art Déco initiierte das Auftreten von Serge Diaghilews „Ballets Russes“ genannt. Es setzte insbesondere in Paris eine Bewegung ein, die dazu führte dass die verschiedensten Künstler sich im gesellschaftlichen Brennpunkt „Theater“ trafen und dort zusammenarbeiteten – so gewann die moderne Kunst rasch Einfluss auf den Geschmack

³⁷ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 372.

³⁸ Vgl. C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 34.

³⁹ C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 23.

tonangebender Salons.⁴⁰ Etablierte Künstler wie Picasso, Braque, Matisse, Max Ernst, Miro, Satie, Milhaud, aber auch Jean Cocteau arbeiteten mit dem „Ballets Russes“ zusammen.

Arwas konstatiert, dass es letztlich die großen französischen Modeschöpfer waren, die Art Déco propagierten.⁴¹

3.3. Ertés Einflüsse

Erté selbst sagt, dass der primäre Einfluss aus persischen und indischen Miniaturen stammt; an zweiter Stelle waren für ihn die grafische Technik und die griechische Vasenmalerei bestimmend.⁴² Einen wie immer wieder behauptet wird, starken Einfluss von Beardsleys Werk weist Erté von sich: *„Das ist ein Irrtum, denn ich lernte Beardsleys Werk erst gegen 1914 in Paris kennen, als die charakteristischen Grundlagen meiner Kunst schon deutlich feststanden.“*⁴³

Generell ist es eine Zeit, die fasziniert ist von fremdländischen Kulturen. Zu nennen ist hier bspw. Ägypten, das durch die Entdeckung des Felsengrabes von König Tutanchamun (1922) ein weltweites Ägypten-Revival auslöste. *„Der Reliefstil ägyptischer Bildhauereien mit seinen flächigen Figuren und ihren maskenhaften Gesichtern wie auch die einfachen Kuben, Pyramiden und Obelisken der Architektur wurden vom zweidimensional orientierten Art Déco hemmungslos adaptiert.“*⁴⁴ Der Orient und Indien beeinflussten vor allem den Tanz, Kostüm- und Bühnendekorationen (Ballets Russes). Persische Miniaturen und Kostüme, die von geometrischen Stoffmustern dominiert waren, sowie deren Farbigkeit (die dezente Farbgebung der

⁴⁰ Vgl. P. Maenz, *Art Deco. Formen zwischen zwei Kriegen*, Köln 2003, S. 39.

⁴¹ Vgl. V. Arwas, *Art Deco*, New York 1980, S. 18-20.

⁴² Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 100.

⁴³ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 102.

⁴⁴ C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 44.

Jahrhundertwende wurde durch leuchtende Töne abgelöst) wurden als absolute Neuerung angesehen.⁴⁵ „Die Dekorationsstile des Islam hatten im Orient durch den erzwungenen Verzicht auf figürliche Darstellungen lineargeometrische Formen entwickelt, die nun ihren Niederschlag in der Architektur und im Kunstwerk fanden.“⁴⁶ Auch China und Japan bieten Inspiration für Art Déco.

3.3.1. Indische und persische Miniaturen

Erté betonte, wie sehr er von den indischen und persischen Miniaturen beeinflusst war. – „Noch als Junge hatte ich in der Bibliothek meines Vaters ein Buch mit farbigen Reproduktionen von persischen und indischen Miniaturen gefunden. Dort habe ich diese Augen, die mich entzückten, gesehen.“⁴⁷ Neben den Augen, die die Darstellung der Gesichter klar dominieren (Abb. 16), dürfte Erté aber auch andere Elemente seiner Ästhetik darin gefunden haben, wie die grundsätzlich silhouettenhafte Figur, Ornamentik und flächige Farbgebung. Gradmann weist insbesondere auf die Buntheit (Grün, Purpur, Karmesin, Violett, Rosa und Gelb) der indischen Miniaturen hin (Abb. 17), Elfenbein und große graue und braune Flächen mildern einerseits die Farbigkeit, andererseits „schließen sie zusammen, was auseinanderzufallen droht, geben dem Ganzen eine neue Ordnung und Harmonie. Häufig sind dann auch zarte, nuancenreiche Farbstimmungen anzutreffen, die voller Poesie den Rhythmus der Figuren begleiten oder bestimmen.“⁴⁸ Immer wieder wird in der Bildkomposition auch mit Ornamenten, Rahmen, sowie geometrischer Ordnung gearbeitet (Abb. 18).

⁴⁵ Vgl. C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 45f.

⁴⁶ C. Weber, *Art Deco Schmuck*, München 2000, S. 47.

⁴⁷ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 100.

⁴⁸ E. Gradmann, *Indische Miniaturen*, Bern 1949, S. 7.

Die persischen Miniaturen beziehen sich meist auf die persische Mythologie und Dichtung. Sie zeichnen sich durch klare geometrische Formen und kraftvolle Farben aus. Ihre wichtigste Funktion war die der Illustration, sie dienten als künstlerische Ergänzung zur Poesie. Die Bedeutung der persischen Miniaturen war in ihrer Zeit enorm – die persische Literatur entsprechend umfangreich, so dass viele Miniaturschulen gegründet wurden, von denen jede ihren eigenen Stil hatte, sie trugen wesentlich zur Entwicklung der Malerei im islamischen Kulturraum bei. Sie ist tief in der Geschichte und Kultur des Iran verwurzelt.

*„Zeitlich und örtlich entstammt sie dem Zwischenbereich der gewaltigsten Kulturleistungen Eurasiens und sie ist diesen Bedingungen mehr unterworfen als den Einflüssen ihrer weltanschaulichen Umgebung, dem Islam. Sie steht zwischen den Ausstrahlungen Ostasiens und zweier Wellen, die zuerst die hellenistische Antike aus dem Mittelmeerkreis, dann die seefahrenden Mächte aus Westeuropa vom Abendland her entsandten.“*⁴⁹ Sie ist also von ihrem Einflussbereich und ihren Impulsen aus Ost und West als Ganzes genommen von großer Einzigartigkeit.

Die persische Miniaturmalerei ist ihrer Entstehung nach immer eine exklusive Kunst gewesen. Sie war weder volkstümlich noch war sie einem größeren Kreis Interessierter zugänglich.⁵⁰ Ein Detailreichtum und eine bis in alle Einzelheiten große Kostümtreue zeichnet diese Malerei zudem aus. Die Gestik ist formelhaft. Interessant in Zusammenhang mit Erté ist der Umstand, dass es eine „Malerei der Isolierung“ ist. Diese Isolierung *„äußert sich in der Vereinzlung der menschlichen Figuren sowohl vor der raumlosen Fläche des Einzelblattes als auch innerhalb der Szene, da diesen jeder Versuch einer Raumillusion fehlt.“*⁵¹ Es gibt auch bei Erté kein Zusammenspiel von Figuren in seinen Illustrationen oder gar ein

⁴⁹ K. Holter, *Persische Miniaturmalerei*, Wien 1951, S. 5.

⁵⁰ Vgl. K. Holter, *Persische Miniaturmalerei*, Wien 1951, S. 9.

⁵¹ K. Holter, *Persische Miniaturmalerei*, Wien 1951, S. 30.

Gruppenbild – letztlich ist es immer *eine* Frau, diese ist isoliert, ikonografisch, entpersönlicht und typisiert.

Ähnlich inspirierend für Erté dürfte die Ausführung der Miniaturen gewesen sein. So wie Ertés Kunst, die auch gerne als „naiv“ bezeichnet wird, wenngleich sie sich in ihrer Ausführung sehr verfeinert gibt, konstatiert Holter zu den persischen Miniaturen: *„Wir stehen vor den persischen Miniaturen als Erzeugnisse einer naiven und doch zugleich verfeinerten Kunst. (...) Bei aller Begrenztheit ist diese Kunst keineswegs einfach oder primitiv, sondern in allen Äußerungen spannungsreich, meist ausgesprochen polar.“*⁵² Diese sind mit einem großen Gespür für die unterschiedlichsten Materialien (Pelzbesätze, Samt und Seide, Goldstellen) ausgeführt. Sie sind von prachtvoller Farbigkeit. Die Miniaturen sind in der Regel von Texten gerahmt. Die arabischen Schriftzeichen entfalten für den Betrachter (besonders jenen die diese Schrift nicht lesen können) einen ornamentalen Charakter (Abb. 19 und 20). In der persischen Buchmalerei waren immer Maler und Kalligrafen am Werk, solche Handschriften konnten natürlich nur für *„Mäzene hergestellt worden sein, deren Verständnis für Kunst und Literatur gepaart war mit Reichtum und Macht.“*⁵³ Kalligrafie war eine der angesehensten Künste in der islamischen Welt.

Die Figuren der indischen Miniaturen haben den Charakter des Schwebenden, verkörpern Anmut und Verhaltenseinheit. Gradmann sieht in der Gestaltungsweise auch Berührungen zur hochgotischen Kunst des Westens, das flächenhaft Schwebende der Figuren, die Schichtengliederung des Bildaufbaus.⁵⁴ Auch die indischen Miniaturen sind ungeheuer reich und genau im Detail – *„und die allgemeine Reinheit, die Kühnheit ihrer Ausführung ist unvergleichlich.“*⁵⁵

⁵² K. Holter, *Persische Miniaturmalerei*, Wien 1951, S. 35.

⁵³ S. C. Welch, *Persische Buchmalerei*, München 1976, S. 9.

⁵⁴ Vgl. E. Gradmann, *Indische Miniaturen*, Bern 1949, S. 7-9.

⁵⁵ Hickmann, R. *Indische Albumblätter*, Leipzig 1979, S. 36.

3.3.2. Der Symbolismus

Der Symbolismus ist ein Stil, der einerseits in den Arbeiten Ertés wiederzufinden ist, andererseits ist es eine stilistische Epoche, die zeitgleich mit Art Nouveau und Art Déco auftritt. Die Epoche des Symbolismus (etwa von 1890-1920) erstreckt sich über mehrere Kunstsparten. Champigneulle weist darauf hin, dass Art Nouveau zwar keine „Tochter“ des Symbolismus sei, „so war sie doch auf ihn eingestimmt“.⁵⁶ An anderer Stelle merkt er zu Art Nouveau an: „Etwas mythisches haftet ihm an, das ihn als jüngeren Verwandten der englischen Präraffaeliten ausweist und gewisse Beziehungen zum Symbolismus erkennen läßt.“⁵⁷

Es ist ein stilistisches Repertoire, das mit dem Reiz des Doppeldeutigen arbeitet, die physische Schönheit feiert – und unbewusste Phantasien und Wünsche widerzuspiegeln versucht.⁵⁸ Man hing dem Ideal des Ästhetizismus an. Die Kunst als Mittlerin zwischen den verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit. In den Motiven suchte man Anregungen in der antiken Mythologie und biblischen Allegorien. Weiters kreiste man vor allem um Themen von Krankheit, Tod, Sünde, Leidenschaft – also generell um aufgewühlte seelische Dispositionen. Herausragende Vertreter der Malerei des Symbolismus sind: Arnold Böcklin (1827-1901), Gustave Moreau (1826-1898), sowie Edvard Munch (1863-1944).

Erté hatte wohl wenig Interesse an derart leidenschaftlichen Ausdrucksweisen und aufgewühlten seelischen Befindlichkeiten. Generell ist in seiner Kunst abseits des Ästhetischen wenig an emotionaler Beteiligung oder gar Ideologie auszumachen. Dennoch: man findet Parallelen in der Gestaltung der Frau (dem üppigen Haaren, der organischen Linieführung).

⁵⁶ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 9.

⁵⁷ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 27.

⁵⁸ Vgl. P. Jullian, *Der Symbolismus*, London 1978, S. 11.

3.4. Illustration, Plakatkunst, Modedesign

Bei Art Nouveau und Art Déco haben wir es mit zwei Stilepochen zu tun, die sich enorm rasch auf vielen möglichen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes ausbreiteten. „Seine eigentliche Verwirklichung fand der Jugendstil im Dekorativen.“⁵⁹ Champigneulle konstatiert ferner, dass es die grafischen Künste sind, durch die die Kunst jener Zeit die Massen erobert. Die Technik der Stunde waren also die der Druckgrafik. Hinzu kamen mit dem Aufschwung der Farblithografie um 1890 eine Fülle an neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Wie Arwas konstatiert, legte Erté großen Wert auf die Ausführung seiner Illustrationen: „He was more careful in finishing his designs as drawings than many of his contemporaries, and if working drawings were to be used he would make a pristine finished example of the design. As a result, there is a far greater body of work by Erté than by any other of his contemporary illustrators, though in recent years most of it has gone into museums and major collections.“⁶⁰

Die Plakatgrafik bemächtigt sich des Stils. Das Plakat richtet sich an alle. Es ist jene Zeit, in der die Werbegrafik beginnt, in der Kundmachungen via Plakat und Aushänge ihren Siegeszug antreten. – „Aus der Koinzidenz gleichzeitiger Geburt wird eine Allianz: die ‚Neue Kunst‘ stellt sich in den Dienst der Werbegraphik, geht ins Volk, mit dem Mandat, die Massen zu gewinnen.“⁶¹ Die formalen Konzeptionen des Art Nouveau (plakative Flächen, schattierungslose Farben) und die Intentionen von Werbung ergänzten sich in geradezu idealer Weise. Insbesondere durch Künstler aus Frankreich wurde das Plakat auch in den Rang eines Kunstwerks erhoben.

⁵⁹ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 14.

⁶⁰ V. Arwas, *Art Deco*, New York 1980, S. 207.

⁶¹ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 241.

3.5. Zeitgenossen Ertés

3.5.1. Aubrey Beardsley

Aubrey Beardsley (1872-1898) (Abb. 21). Auch wenn Erté betonte, Aubrey Beardsley habe ihn gar nicht wesentlich beeinflussen können, da er seine Arbeiten erst 1914 kennen lernte,⁶² zu einem Zeitpunkt also, an dem die Charakteristika seiner Arbeit bereits feststanden, so ist Beardsley dennoch als wichtiger Zeitgenosse zu nennen. Er hatte enormen Einfluss auf seine Zeit, abseits seines künstlerischen Schaffens nicht zuletzt wegen des Raffinements und der Dekadenz seiner Lebensführung. Für Meier-Graefe ist Beardsley die „konzentrierte Erkenntnis“ seiner Zeit: *„Von den hundert bedeutenden Künstlern, die in so und so viel Jahren geboren werden, sind zwei oder so und so viel unentbehrlich, nicht weil sie die Seele hin und her bewegen, sondern die Zeit, weil sie symbolische Stücke von uns selbst sind (...) mit einem Wort Erkenntnis.“*⁶³

Beardsley war Illustrator, Dichter, Grafiker und Karikaturist. Er ist der Protagonist des englischen Art Nouveau. Seine Arbeiten sind von solcher Schärfe, seine Intention oft von Ironie getränkt und von Sarkasmus durchzogen, so dass die Grenze zur Karikatur häufig schwer zu ziehen ist.⁶⁴ Wittlich spricht gar davon, dass Beardsley sich geradezu „schicksalhaft“ von der Negation angezogen fühlte.⁶⁵ Champigneulle konstatiert, dass die Rezeption seiner Arbeiten bedeutet, *„in die Geheimnisse seiner aggressiven, sarkastischen, morbiden Kunst einzudringen.“*⁶⁶ Die Illustration „Wagnerianer“ (Abb.22) ist hierfür ein anschauliches Beispiel. Die dargestellten Gesichter, man könnte beinahe sagen Fratzen, der

⁶² Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 102.

⁶³ H. Spielmann, *Aubrey Beardsley*, Hamburg 1976, S. 8.

⁶⁴ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 199-202.

⁶⁵ Vgl. P. Wittlich, *Zeichnungen aus der Epoche des Jugendstils*, Prag 1974, S. 41.

⁶⁶ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 202.

„Wagnerianer“ karikieren eine Gruppe von Menschen die einer Wagner-Oper beiwohnen.

Große Bekanntheit hat seine Illustration zu Oscar Wildes *Salome* (1893) erlangt (Abb. 23 und 24). Er lies sich hierfür von japanischen Holzschnitten inspirieren. *„Beardsley ist eine geniale graphische Begabung, die sich nur zweidimensional entfaltet. Die räumliche Darstellung, die dritte Dimension, entsprechen nicht seinem Konzept.“*⁶⁷ Er verzichtet gänzlich auf Schattierungen und damit einhergehende Plastizität – die gesamte Bildfläche wird so als grafisches Muster aufgefasst, Figur und Hintergrund bilden ein Ganzheit, eine etwaige Hierarchie zwischen ihnen ist dadurch nicht mehr vorhanden.⁶⁸ *„Man könnte sagen, daß Beardsley die Fläche als totales Kraftfeld empfand, auf dem zwei durch Schwarz und Weiß ausgedrückte Elemente aufeinanderstoßen, deren Treffen in dem festeren Zustand von Symbolen und Attributen kristallisiert.“*⁶⁹

Beardsleys Arbeiten sind ausgesprochen kühn in ihrer Komposition. Seine überwiegend in schwarz-weiß gehaltenen Arbeiten verkörpern die Quintessenz des Fin de siècle, mit Einflüssen des Symbolismus. Ganz selten nur verwendet er Farbe, wobei er sich dann auch nur auf zwei, drei zarte Töne beschränkt, die ohne Schattierung aufgetragen werden.⁷⁰ Generell genügt ihm jedoch das Schwarz-Weiß, indem er Linien und Flächen „orchestriert“, gestaltet er eine riesige Anzahl unvergleichlicher grafischer Muster.⁷¹

Beardsley sammelte japanische Holzschnitte und schätzte vor allem deren offene Erotik.⁷² Seine Arbeiten galten als skandalös, vielen gar als anstößig. Anklänge und Einflüsse japanischer Holzschnitte und Drucke (Abb. 25), als auch der griechischen Vasenkunst (Abb. 26) sind unübersehbar. Insbesondere

⁶⁷ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 198.

⁶⁸ Vgl. P. Wittlich, *Zeichnungen aus der Epoche des Jugendstils*, Prag 1974, S. 43f.

⁶⁹ P. Wittlich, *Zeichnungen aus der Epoche des Jugendstils*, Prag 1974, S. 44.

⁷⁰ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 198f.

⁷¹ Vgl. P. Wittlich, *Zeichnungen aus der Epoche des Jugendstils*, Prag 1974, S. 43.

⁷² Vgl. H. Spielmann, *Aubrey Beardsley*, Hamburg 1976, S. 7.

in den Illustrationen zu Aristophanes *Lysistrata* vermischt Beardsley Erotik, Drastik und Humor bis hin zur Karikatur auf vorzügliche Weise (Abb. 27-29).

Obwohl er nur 25 Jahre alt wurde und seine (öffentlich stark wahrgenommene) Schaffensperiode auf gut fünf Jahre zu beziffern ist, sprach man vor seinem Tod von einer „Beardsley Period“.⁷³ Er galt mit seinem Arbeiten als die treibende Kraft hinter damals wesentlichen Zeitschriften wie „The Yellow Book“ (Abb. 30 und 31), dessen künstlerischer Leiter er im Alter von 22 wurde. Als er nach nur einem Jahr gekündigt wird, veröffentlichte er im „The Savoy“ (Abb. 32). Für Julius Meier-Graefe war Beardsley *„the most startling figure of what he termed, with just a slight Nietzschean echo, the generation of ‘Superboys’ of the 1890s.“*⁷⁴ Sein Roman „Under the Hill“, der an die Legende von Tannhäuser anschließt (Beardsley verehrte Wagner), blieb Fragment. Seiner tödlichen Krankheit (Tuberkulose) war er sich stets bewusst – mit ein Grund für sein fieberhaftes Arbeiten, aus dem in so kurzer Zeit ein derart reiches Oeuvre entstand.

3.5.2. Protagonisten der Illustrations- und Plakatkunst

Der Franzose Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), gilt zwar als Vertreter des Spätimpressionismus, sein Spätwerk (und hier insbesondere seine Plakate) hat jedoch ganz deutliche Züge des Art Nouveau: Schlangenlinien, kaum modellierte Farben (Abb. 33). Nach seinen frühen, noch impressionistischen Arbeiten *„wird die Handschrift klar, sicher, kraftvoll, breite Flächen werden mit einigen wenigen kontrastierenden Farben bedacht, die Form wird Arabeske, das Plakat von der Hand Lautreccs ein*

⁷³ Vgl. S. Calloway, *Aubrey Beardsley*, London 1998, S. 10.

⁷⁴ S. Calloway, *Aubrey Beardsley*, London 1998, S. 11.

*Meisterwerk des Art Nouveau.*⁷⁵ In seinen Arbeiten ist die Flächenwirkung japanischer Holzschnitte wirksam. Ab 1891 schuf er die Plakate für das Moulin Rouge, sie sind Plakatkunst auf höchstem Niveau.

Jules Chérets (1836-1930) Plakate sind vor allem wegen ihrer effektvollen Farblithografien zu nennen. Er gilt vielen als der „Vater des modernen Plakates“.⁷⁶ Seine jungen Frauen sind von einer tänzerischen Leichtigkeit die ihresgleichen sucht, seine Farbpalette ist sehr farbig, jedoch in zartem Kolorit (Abb. 34). Auch bei ihm ist die Farbe ohne Tiefe, also relativ flächig, sie wirkt aber durch den Strich der Zeichnung weniger abgezirkelt, letztlich doch weniger flächig. – *„Jeglicher Artikel, für den er wirbt, selbst wenig Poetisches wie Zigarettenpapier und Lampenöl, wird für ihn zum Sujet eines lebenssprühenden, charmanten Bildes, das dem ureigenen leitmotivischen Thema des Künstlers gewidmet ist: der Frau.“*⁷⁷ Die Eleganz seiner Darstellungen, die nie auch nur in Ansätzen in die damals so beliebte Karikatur abdriftet, zeichnet ihn aus.⁷⁸

Alfons Maria Mucha (1860-1939) wird nach einem Plakatentwurf für ein Stück in dem Sarah Bernhardt die Hauptrolle spielt, deren „Leibplakateur“, sie ist von seiner Kunst restlos begeistert.⁷⁹ Neben Grafiken und Plakaten entwarf Mucha auch Schmuck, Bühnenkostüme und Ausstattungen. Muchas Plakate waren in gedämpften dezenten Farbtönen gehalten, typisch für ihn war die Palette rostbraun, hellgrün und violett – die sich zum Gesamteindruck „weißer Plakate“ fügte.⁸⁰ Kennzeichnend für ihn waren also weniger die Farbgebung, sondern die Betonung des Zeichnerischen, also vielmehr die Möglichkeiten des Ausdrucks durch Linien und Ornamentik (Abb. 35). Reade identifizierte im Werk Muchas den Buchstaben „Q“ als

⁷⁵ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 90.

⁷⁶ Vgl. L. Schmidt, *Jugendstil*, Ramerding 1982, S. 9.

⁷⁷ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 250.

⁷⁸ Vgl. L. Schmidt, *Jugendstil*, Ramerding 1982, S. 9.

⁷⁹ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 255.

⁸⁰ Vgl. L. Schmidt, *Jugendstil*, Ramerding 1982, S. 16.

bestimmende Form für die Komposition seiner Bilder.⁸¹ Das heißt, dass es sich häufig um die Komposition des Kreises handelt, in den die Frau dann bspw. sitzend (Abb. 36) eingefügt wird, oder dass der Kreis ihren Kopf umrahmt. – „Im Grunde genommen überwindet Mucha durch diese Art der Komposition den alten Dualismus in der künstlerischen Problematik der Beziehung zwischen Figur und Ornament, bei dem das Bild in eine statische ornamentale Umrahmung und figurative Füllung zerfiel.“⁸²

Wichtige englische Plakatkünstler waren neben Beardsley, der exemplarisch bleibt, Dudley Hardy, William Nicholson, David Hallen und Hyland Ellys.⁸³

George Barbier (1882-1932) war Zeitgenosse Ertés und zur selben Zeit wie er in Paris tätig. Er war einer *der* bedeutenden französischen Illustratoren. (Abb. 37 und 38). Wie Erté entwarf auch er Kostüme für Hollywood-Filme (u.a. Rudolph Valentinos Film *Monsieur Beaucaire*), die Folies Bergère und das Casino Paris. Vor allem fertigte Barbier jedoch viele Buchillustrationen. Seine Illustrationen erschienen in *La Gazette du Bon Ton*, *Journal des Dames*, sowie *Modes*, *Fémina*, *Vogue*, *Comoedia Illustré*.⁸⁴

Georges Lepape (1887-1971). Auch er vielbeschäftigter Illustrator zu Ertés Zeit in Paris. Für die *Vogue* gestaltet Lepape vor allem eine Unzahl an Titelbildern (Abb. 39 und 40). Zudem illustrierte er ein Modebuch für Paul Iribe, für Paul Poiret entwarf er u.a. auch Stoffmuster, zudem war er einer der wesentlichen Illustratoren von *La Gazette du Bon Ton*.⁸⁵ Eine Illustration zu einem Abendkleid von Paul Poiret (Abb. 41), wie es typisch für ihn war: Durchaus praktisch nämlich zweiteilig, ein schwarzer Satinrock zu einer Seidentülltunika mit Perlen und Pailletten bestickt, sowie von Fuchspelz eingefasst – allerdings kein Korsett. Signifikant für sein Schaffen ist das

⁸¹ Vgl. B. Reade, *Art Nouveau and Alphonse Mucha*, London 1963, S. 18.

⁸² L. Schmidt, *Jugendstil*, Ramerding 1982, S. 18.

⁸³ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 262.

⁸⁴ Vgl. V. Arwas, *Art Deco*, New York 1980, S. 294.

⁸⁵ Vgl. V. Arwas, *Art Deco*, New York 1980, S. 302.

Modebuch, das er 1911 für Poiret illustrierte (Abb. 42 und 43), das Album „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“. Den Titel ziert die Kordel, ein Ikon für Poirets damalige Entwürfe.

4. Das Bild der Frau in Ertés Werk

Ertés künstlerische Arbeiten sind gekennzeichnet dadurch, dass er sich Zeit seines Lebens in seinem Werk mit nur einem Bild der Frau befasst hat – unabhängig von gesellschaftlichen Zeitströmungen oder den unterschiedlichen Moden. Unabhängig auch von jeweils aktuellen Schönheitsidealen. Barthes bezeichnet die von Erté geschaffene Frau „*die als Frau verkleidete Frau*.“⁸⁶ Auf die Erté häufig gestellte Frage, wer den die schönste Frau sei, antwortete er Lina Cavalieri. Das wichtigste sei jedoch Charme, den er folgendermaßen definierte: „*Für mich ist er eine psychische Eigenschaft, die sich im körperlich Äußeren und im Verhalten eines Wesens ausdrückt*.“⁸⁷

4.1. Zum Begriff Schönheit

Ertés Arbeiten sind so offensichtlich einem bestimmten Begriff der „Schönheit“ verpflichtet, dass im Folgenden ein Überblick zu einigen Aspekten dieses Begriffes vor und während Ertés Zeit gegeben wird. Ich beziehe mich hierbei vor allem auf die umfassende Darstellung von Umberto Eco's Publikation – *Die Geschichte der Schönheit*.

⁸⁶ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

⁸⁷ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 92.

4.1.1. Harmonie und Symmetrie bei den Griechen und in der Renaissance

Für die Griechen war Schönheit mit Harmonie und Symmetrie verbunden. Heraklit meinte, dass der menschliche Körper sich in einem Gleichgewicht der Gegensätze befinden müsse, um in Harmonie zu sein. Die Forderung nach Symmetrie war in der griechischen Kunst immer gegenwärtig.

Eine Statue aus dem 6. Jh. v. Chr. verdeutlicht dies anschaulich (Abb. 44). Diese Statue zeigt ein junges in sich versunkenes Mädchen, den Blick leicht gesenkt, ein angedeutetes Lächeln auf den Lippen, in einer damals als vollkommen angesehenen Symmetrie und Proportion. Alle körperlichen Merkmale sind symmetrisch angeordnet. *„Die Pythagoräer hätten erklärt, dieses Mädchen sei schön, weil es durch das richtige Gleichgewicht der Säfte eine angenehme Farbe habe und weil seine Glieder im richtigen und harmonischen Verhältnis stünden, dem gleichen, das die Entfernung zwischen den Planeten bestimme.“*⁸⁸

Man ging in der Folge aber noch weiter, in dem man einen Kanon der Proportionen entwickelte. Ein Regelwerk, das auf einer Statue von Polyklet aus dem 5. Jh. v. Chr. (Abb. 45) fußt. Hierin müssen sich alle geometrischen Proportionen zueinander verhalten (A verhält sich zu B wie B zu C).⁸⁹ Es ist Vitruv, der in der Folge Formeln wie, das Gesicht müsse ein Zehntel der Gesamtgröße sein, der Kopf hingegen ein Achtel etc. (Abb.46) entwirft. Die Bildhauer wandten diese gestalterischen Regeln jedoch nicht einfach im mathematischen Sinne an, sondern waren sich der Notwendigkeit bewusst, in ihre Überlegungen und Kompositionen den Betrachter und die Perspektive des Betrachters miteinzubeziehen – Platon weißt hierauf im *Sophist* explizit

⁸⁸ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 72.

⁸⁹ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 73.

hin.⁹⁰ „Vitruv unterscheidet dann zwischen der Proportion als technischer Anwendung des Prinzips der Symmetrie und der Eurhythmie.“⁹¹

Die Ägypter hingegen arbeiteten mit Gitternetzen aus kleinen gleichförmigen Quadraten – war eine Figur bspw. achtzehn Einheiten groß, war der Fuß automatisch drei Einheiten lang und der Arm fünf.⁹²

Im Mittelalter schließlich treten die Anliegen mathematischer Berechnung und Proportion des menschlichen Körpers in den Hintergrund. Es ist ein Zeitalter, das von Mystik geprägt ist, und das den Körper zu Gunsten spiritueller Schönheit in den Hintergrund drängt. Die Proportionsfiguren von Dürer (Abb. 47) und Leonardo da Vinci (Abb. 48) verdeutlichen, wie bedeutend für diese Künstler bereits ein Wissen um weiterentwickelte mathematische Überlegungen war. Die Idealvorstellung der Renaissance-Künstler entspricht jener des Kanons von Polyklet.⁹³

4.1.2. Ästhetik als Kult

Ertés Betonung des Ästhetischen in seiner Kunst, hat seine Vorläufer, die als Grundlage für das Verständnis seiner Arbeit notwendig sind – diese Epochen werden im Folgenden kurz erläutert.

Mit Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts greift in Europa eine Ästhetik Raum, die sich unter der Devise *l'art pour l'art* als Idee durchsetzt – die Schönheit als ein erstrangig zu verwirklichender Wert.⁹⁴ In jener Version, in der sich die Kunst von der Moral und praktischen Erfordernissen trennt, sie sich mit der Sehnsucht nach Perioden des Verfalls vermischt, wird

⁹⁰ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 74.

⁹¹ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 74.

⁹² Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 74.

⁹³ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 80.

⁹⁴ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 329f.

ihr kulturelles Klima als die *Dekadenz* bezeichnet.⁹⁵ Eco spricht davon, dass es sich hierbei um eine Epoche handelt, die eine gewisse verächtliche Ungeduld gegenüber der Natur hegt, die Schönheit und Kunst zu einem unzertrennlichen Paar verschmelzen will. Er zitiert in diesem Zusammenhang Whistler, „Die Natur hat gewöhnlich unrecht“, sowie Wilder „Je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger kümmert uns die Natur“.⁹⁶

In jener Zeit kommt auch der *Dandyismus* auf. Von England geht die Bewegung auf Frankreich (kaum jedoch Italien) über, zu ihm zählen sich bevorzugt „Männer von Welt“, Dichter und Romanschriftsteller, Künstler. Bedeutende Theoretiker sind Charles Baudelaire und Jules Barbey d'Aurevilly. Bekennender Dandy war auch der Schriftsteller Oscar Wilde.

In ihnen manifestiert sich die Liebe zur Schönheit und zum Außergewöhnlichen sowohl in der Kleidung als auch in deren Lebensstil. In ihrer Haltung wollen sie „*erhabendes Beispiel für aristokratische Langeweile und Verachtung für das gemeine Gefühl*“⁹⁷ signalisieren. Das eigene öffentliche Leben als Kunst, um es „*zu einem triumphalen Exempel von Schönheit zu machen*“.⁹⁸

In der *französischen Dekadenz* ist eine Hinwendung zum Katholizismus und religiösen Ritualen festzustellen. Dieser dekadenten Religiosität geht es allerdings vorwiegend um den optischen und rituellen Schauwert: „*Die dekadente Religiosität begreift vom religiösen Phänomen nur die möglichst zweideutigen rituellen Aspekte, und von der mystischen Tradition liefert sie eine Version von morbider Sinnlichkeit.*“⁹⁹ Gleichzeitig ist man für die Aspekte des Satanismus, übernatürliche Erscheinungen und okkulte Traditionen empfänglich. In dieser Entfesselung der Sinne finden sich dann

⁹⁵ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 330-332.

⁹⁶ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 340.

⁹⁷ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 333.

⁹⁸ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 334.

⁹⁹ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 336.

Elemente von Sadismus, Masochismus, eine Vorliebe für das Schreckliche, Nekrophilie etc. – insgesamt eine gewisse Ästhetik des Bösen.¹⁰⁰

Die Themen der *dekadenten Sensibilität* sind einer Idee der Schönheit verpflichtet, die aus einer Umgestaltung der Naturkräfte resultiert – es ist gleichsam auch eine Wiederentdeckung der Renaissance.

Einzig das Sujet der Blume wird als natürliches Objekt akzeptiert und ist in der Folge im Italienischen sogar namensgebend für den Art Nouveau (*stile floreale*). Um mit Eco zu schließen: „*Die Dekadenz ist von der Blume besessen: Doch sehr schnell merkt man, daß das, was an der Blume anzieht, die Pseudo-Künstlichkeit einer natürlichen Goldschmiedekunst ist, die Fähigkeit zur Stilisierung, zur Verwandlung in ein Ornament, eine Gemme oder Arabeske, das Gefühl der Fragilität und Zerfall, das die Pflanzenwelt erfüllt, der schnelle Übergang, der sich hier zwischen Leben und Tod vollzieht.*“¹⁰¹

Als bedeutendste künstlerische Bewegung der Dekadenz gilt der *Symbolismus*. Es ist die Zeit, in der die Fotografie aufkommt und sich so neue Zusammenhänge zur Wirklichkeit aufbauen. „*Die Suche nach der Schönheit verlässt den Himmel und veranlasst den Künstler dazu, ins Innerste der Materie einzutauchen.*“¹⁰²

4.2. Zusammenhänge zu Ertés Kunst

Erté schuf, um bei der Diktion von Barthes zu bleiben „*die als Frau verkleidete Frau*“.¹⁰³ Erté erschuf eine Gattung Frau und bewegte sich als Künstler zeitlebens in einer vollkommen homogenen Welt. Ertés Darstellungen sind immer vom selben Typus, in den unzähligen Frauen die er

¹⁰⁰ Vgl. U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 336f.

¹⁰¹ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 342.

¹⁰² U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 359.

¹⁰³ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

darstellte gibt es keinerlei Variation in Bezug auf den weiblichen Körper. Man muss eigentlich annehmen, der Körper der Frau oder das was den Körper einer Frau ausmacht, war Erté völlig egal. Es ist das Modell einer Frau, das *„keine in der Natur oder im Verstand begründete Idee, keine nach langer philosophischer Reflexion oder nach einem schöpferischen Drama entdecktes und aufs Bild gebrachtes Geheimnis, sondern nur eine Marke.“*¹⁰⁴ Und so lange die Marke erfolgreich ist, müsse sie auch nicht adaptiert werden, Ertés Frau ist nur eine Chiffre, eine Zeichen – *„Erté gebührt die Ehre als Zeichensetzer, als Sprachschöpfer wie Logothet, den Platon einem Gott verglich.“*¹⁰⁵

Dass bei Erté die Frau im Mittelpunkt seines Schaffens steht, weist ihn neuerlich als ein Kind seiner Zeit aus. In der Epoche um 1900 ist das „Ewig Weibliche“ Gegenstand der Kunst. Wobei das Weibliche in diesem Fall beinah in die Karikatur einer idealen Frau abdriften kann – lächeln, Eleganz, abseits aller Natürlichkeit, Attitüde, bis hin zur Affektiertheit.¹⁰⁶

4.3. Die Erté-Frau

Wie das Schönheitsideal Ertés aussieht, haben wir mittlerweile kennen gelernt. Er war ein Meister darin, sich diesem Ideal vollkommen hinzugeben, keinerlei Konzessionen an Realität oder gesellschaftliche Entwicklung zu machen – *„in meinem Unterbewusstsein hat sich ein Bild gestaltet, das ich hätte verkörpern wollen, wenn ich als Frau geboren wäre.“*¹⁰⁷ Die Erté-Frau, die als ausgeklügelt elegant beschrieben wird, gab es zumindest in den Jahren 1925-1930. Neben Charme und körperlicher Schönheit müsse diese

¹⁰⁴ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 20.

¹⁰⁵ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 20.

¹⁰⁶ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 250-253.

¹⁰⁷ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 104.

Frau unerhörte Eleganz besitzen – Erté bezeichnet Schönheit, Charme und Eleganz als die „Drei Grazien“ der Frau.¹⁰⁸

Folgende „äußerliche“ Aspekte der Erté-Frau sind noch zu erläutern: die Silhouette, das Haar, der Kopfschmuck, sowie die Augen.

4.3.1. Die Silhouette

Die Silhouette von Ertés Frauen ist streng und elegant, und obwohl sie ganz offensichtlich nackte Haut zeigt, wirkt sie ungeheuer keusch. Er benützt sehr alte erotisch aufgeladene Elemente wie den nackten Fuß. Dieser ist klein, reizend, und zierlich, brav und gleichzeitig raffiniert. Als eine Art Dreh- und Angelpunkt der Silhouette könnte man das Kreuz betrachten, Erté betont dieses in all seinen Bewegungsmöglichkeiten, insbesondere in seinem Alphabet (siehe Kapitel 6.1.) und den Bronzen (siehe Kapitel 6.3.). Barthes zählt als weitere Besonderheit noch die Haltung von Finger und Hand auf, die unglaublich gespreizt und geziert wirkt (Abb. 49), die über ein gewisses eingeschränktes Repertoire nicht hinausgeht, zur Präsentation der Kleider jedoch hervorragende Dienste tut. Barthes spricht all diesen Merkmalen einen Fetischcharakter zu. Der eigentliche Fetisch sei für ihn aber die Silhouette insgesamt. Darin sei es Erté gelungen, die Spezialität seines Werkes festzumachen, ein Körperort, „*der in keiner klassischen Aufstellung von Fetischorganen figuriert, ein ambiguer Ort, ein Grenzfetisch, ein Symbol wider Willen.*“¹⁰⁹ Interessant ist hierbei, dass Fetisch seiner Definition nach eigentlich ein Stück, ein Teil ist – es hier aber die Gesamtform, der Körper in seiner Gesamtheit ist. Er ist es, der bei Erté im Mittelpunkt steht.

Die Silhouette ist als Umriss zu betrachten, den es zu füllen gilt – womit auch immer, dies liegt im Auge des Betrachters und ist ein weiteres Kennzeichen von Fetisch. Sie hat eine Stellvertreterfunktion.

¹⁰⁸ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 108.

¹⁰⁹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 26.

Die Silhouette als Stellvertreterfunktion ist für den Betrachter der Modezeichnung und der Illustration eine durchaus anzustrebende Eigenschaft. Die Silhouette Ertés *„macht die Kleidung sinnlich wahrnehmbar und einen Körper signifikant. Der Körper ist da (durch die Silhouette gezeichnet), damit die Kleidung existiert.“*¹¹⁰ Die Körper von Ertés Frauen sind Zeichen, sie verweisen auf die eben beschriebene Beziehung zwischen Körper und Kleidung. Der weibliche Körper ist solcherart nicht einfach bekleidet, sondern die Kleidung ist zum Körper erweitert, Ertés Frauenkörper haben nicht die Funktion die Kleidung zu füllen. Entstanden ist eine unauflösliche Mischung aus Körper und Kleidung – *„eine durch ihren Putz völlig vergesellschaftete Frau, ein in den Umrissen der Frau unweigerlich körperlich gewordenes Kostüm.“*¹¹¹

4.3.2. Das Haar, der Kopfschmuck

Auffällig ist, dass Erté, obwohl die Haarmode seiner bevorzugten Epoche kurzes Haar resp. der enganliegende Bubikopf ist, durchaus gerne mit Haaren und Kopfschmuck experimentiert. Einerseits ist dies auf Grund seiner Arbeit als Kostümbildner für Revuen wohl Bestandteil seines Auftrages, andererseits lassen sich Barthes zufolge auch andere Zusammenhänge denken.

Erté gestaltet die Haare entweder als einfache grafische Signatur des Kopfes, oder falls er die Haare in ihrer ganzen Pracht darstellen möchte verwandelt er sie in etwas anderes – zu Federn, Perlen, Schleppe; sie werden zur Kette, zum Armreif, zu Säulen, Helmbüsche, vielfach geschlungene Diademe etc.¹¹² Erté arbeitet auch hier in einer völlig gekünstelten Weise, man hat als

¹¹⁰ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 28.

¹¹¹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 30.

¹¹² Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 32-36.

Betrachter nie das Empfinden hier handle es sich um Haare oder Frisuren, deshalb ist hier in der Interpretation auch die herkömmliche Haar-Symbolik fehl am Platz. Barthes verweist auf die Möglichkeit sie vielmehr als zusätzliche Glieder zu betrachten, die dazu bestimmt seien, einen neuen Körper zu bilden, die menschliche Figur zu erweitern – *„Der Kopfputz als wichtigstes Accessoire (...) ist das eigentliche Versuchsobjekt, an dem der Künstler seine Verwandlung des weiblichen Körpers vornimmt, das er braucht wie ein Alchimist: ein neuer Stoff, weder Körper noch Kleid, und der doch sowohl zum einen wie zum anderen gehört.“*¹¹³

4.3.3. Die Augen

Wie bereits erwähnt galt Lina Cavalieri Erté als die schönste Frau, sie stellte für ihn den Idealtypus weiblicher Schönheit dar. Ganz besonders fasziniert war er von ihren Augen und Augenbrauen. Erté beschrieb sie als sich gegen die Schläfen hin senkend – eine Art „Hindinnen-Augen“ von denen er schon als Kind fasziniert war. *„Noch als Junge hatte ich in der Bibliothek meines Vaters ein Buch mit farbigen Reproduktionen von persischen und indischen Miniaturen gefunden. Dort habe ich diese Augen die mich entzückten, gesehen.“*¹¹⁴

Erté betont in diesem Zusammenhang, wie sehr er von den indischen und persischen Miniaturen beeinflusst war, er bezeichnet sie sogar als den bestimmenden Einfluss.

¹¹³ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 36.

¹¹⁴ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 100.

5. Ertés Theater- und Filmarbeiten

Die 1920er Jahre waren auch jene Zeit, in der der Tanz als künstlerische Ausdrucksform aufkam. Die Menschen in den Metropolen waren verrückt danach, auch abseits der Theaterbühnen. Man ging daran, Gesamtkunstwerke zu schaffen, in denen Tanz, Musik, Kostüme und Bühnenbilder gleichwertig nebeneinander stehen sollten. Ertés Kontakte zum Theater ergaben sich durch die Arbeit bei Paul Poiret, aber auch eine der Pioniere der French Music-Hall, Madame Rasimi wurde bald auf ihn aufmerksam und bot ihm eine Zusammenarbeit an.

*„There can be no doubt that his deepest ambition was to design for the stage. From the moment he reached Paris he spent any spare money on visiting the theatre, the Ballets Russes, the opera, the music-hall.“*¹¹⁵ Erté war begeisterter Besucher von Ballett, Oper und Music-Hall. Die französischen Illustratoren Paul Iribe und Erté waren eine der ersten Kostümdesigner die für das amerikanische Kino (Hollywood) arbeiteten.¹¹⁶ Erté war ein Meister darin, Bühnenbilder und Kostüme zu designen, in denen er östliche Farben mit byzantinischen Formenreichtum mischte. Die Kostümentwürfe für die einzelnen Revuen und Stücke waren oft enorm einflussreich auf die je aktuelle Mode, sie bestimmten oft das Saisonbild.

Erté beginnt 1916 mit ersten Entwürfen für Revuen.¹¹⁷ Revuebilder entstanden für die „Folies-Bergère“ von Paris, Theaterkostüme für Opernsängerinnen wie Lucrezia Bori (Metropolitan Opera, New York), Ganna Walska (Chicago Opera Company), Maria Kuznetsoff (Pariser Oper). Einer seiner ersten Entwürfe war für Mata Hari (Abb. 50).

Spencer konstatiert, dass selbst wenn man die Originale studiert, man kaum eine Vorstellung davon bekommen kann, wie opulent und effektiv ihre Materialisierung letztlich auf der Bühne war – Spencer zitiert eine

¹¹⁵ C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 77.

¹¹⁶ Vgl. S. Lussier, *Art Deco Fashion*, London 2003, S. 89.

¹¹⁷ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 11.

Beschreibung von Georges Barbier aus dem Jahr 1929, die uns helfen soll dies zumindest zu ahnen: *„I appreciate him above all when on the stage of the music-hall he brings out of the earth a net-work of diamonds throbbing on nude bodies, when he unfurls curtains embroidered with fantastic birds, or when again he raises curtains woven with ostrich feathers and heavy with fur, or harems afire, or on Eastern cities built of snow, of nacre or metal. It is no easy task wrench the blasé spectator from his seat in the stalls or to carry him away on the magic carpet to a world of splendour to the accompaniment of stormy music that rises to the head like a strong beverage. The velvet curtain rises slowly, one might even say reluctantly, on the large golden staircase down which descend beautiful snowy women. Their bodies, almost immaterial, are so perfect that all carnal desire is absent before these virginal forms, covered with the pollen of cosmetics, so fragile beneath their towering crowns, and headdresses and accompanied by a cortege of winding sheeny robes resembling dragons held in leash.“*¹¹⁸

Erwähnenswert sind die Kostüme ganz zu Beginn für „La Fête de St. Cyr“ aus dem Jahr 1915 (Abb. 51). Ertés Entwürfe waren nie einfach nur fancy, sondern immer elegant und charmant. Seine Liebe zum Tanz ist legendär, schon als kleiner Junge durfte er Ballettstunden nehmen. – *„Diese Liebe zum Tanz hat sich als Bewegung fast in allen meinen Bildern ausgedrückt, auch in meinen abstrakten, zum Beispiel in den ‚Formes Picturales‘.“*¹¹⁹

Erté war fasziniert von Kostümbällen. Er selbst trug zu diesen Anlässen diese eigens für sich kreierte Kostüme (Abb. 52).

¹¹⁸ C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 87.

¹¹⁹ R. Barthes, *Erté (Romain de Tirtoff)*, Parma 1980, S. 84.

5.1. Das Ballets Russes

Anfang des 20. Jahrhunderts gilt das Ballets Russes als eines der bedeutendsten Ballettensembles. Gegründet wurde es vom russischen Impresario Sergei Djagilew, er wollte hiermit die russische Kunst in Europa bekannt machen. Ihm ging es in seinen Arbeiten nur um die Schönheit der Künste, aktuelle (gar politische) Zeitbezüge fehlen. Hierin besteht eine große Ähnlichkeit zu Ertés Arbeiten. 1929, nach Djagilews Tod, wurde die Ballettkompanie aufgelöst. Das Ballets Russes war zu seiner Zeit insgesamt ein Phänomen, das Modetrends initiierte, und großen ästhetischen Einfluss hatte. *„He brought with him a tone of savagery, Oriental refinement, extraordinary design and color, as well as moods, music, and dancing, that had never before been seen or heard in Western Europe. The influence of Diaghilev, that magician of the theater, changed the culture of our century, and the page was turned forever on La Belle Epoque.“*¹²⁰

Das am 19. Mai 1909 erstmals in Paris (im Théâtre du Châtelet) auftretende Ballets Russes war auf Grund seiner aufwändigen Ausstattung eine Sensation, die eine Welle der Orientmode lostrat. Bis ins Jahr 1929 wurden die Auftritte des „Ballets Russes“ fast jährlich wiederholt. In Zeitungsberichten wird der Euphorie nach dem Motto „Die Russen sind wieder da“ wie folgt Ausdruck verliehen: *„Und noch sind wir ihrer nicht überdrüssig. Vielleicht, weil sie die Vernunft so außer Kraft setzen (...) Nichts ist unserer Überlieferung fremder als diese wilden Ausbrüche, diese frenetischen, kraftvollen Tänze, diese instinktive Unbefangenheit, dieses Ausmaß an Phantasie. Der Aufeinanderprall der Gegensätze ist so heftig, daß man sich über das Wohlwollen wundern sollte, welches diesen Leuten bei uns zuteil wird, würden wir nur den Maßstäben unserer eigenen Tradition folgen. Wahr ist einfach, daß die Russen uns bezaubern, weil sie uns verwirren. Sie sind das junge, in einer alten Stadt empfangene Volk, die*

¹²⁰ D. Vreeland, *Serge Diaghilev*, London 1979, S. 1.

*schöne Fremde, die einbricht ins Familienleben.*¹²¹ Die Ausstattung für die Inszenierungen „Cleopatre“ (Abb. 53), „Scheherazade“ (Abb. 54 und 55), „Les Orientales“ (Abb. 56) oder „L’Oiseau de Feu“ stammte vom russisch-französischen Maler und Bühnenbildner Léon Bakst. *„Leon Bakst entfacht ein Feuerwerk neuartiger, flammender Farben in Bühnenbildern und Kostümen.“*¹²²

Serge Diaghilev sah sein Theater als „The Concept of total Theater“.¹²³

Das Paris der Nachkriegsjahre war ein tanzwütiges Paris. Bälle wurden wieder organisiert, man wollte sich betäuben, der Prunk der Vorkriegszeit sei jedoch nicht mehr zu erreichen gewesen, die Lust an der Blendung ist einer heiteren ins Burleske driftenden Stimmung gewichen.¹²⁴ Es war dann erneut Paul Poiret, durch den sich für Erté die ersten Möglichkeiten ergaben, für das Theater zu arbeiten. Weiters waren Madame Rasimi, sowie Max Weldy zwei wichtige Förderer.

5.2. Die Arbeit bei Paul Poiret

Paris selbst war in den 1920ern *die* Metropole der Mode, Modezeitschriften (Styl, Vogue, Harpers Bazar) boomten. Der Stil des französischen Modeschöpfers Paul Poiret (1879-1944) weist enge Verbindungen zu Art Nouveau und Art Déco auf. Seine Entwürfe waren bis zum Ende des Ersten Weltkrieges tonangebend. Seine frühen Entwürfe waren deshalb so revolutionär, weil sie die Frau vom Korsett befreiten. Es waren die französischen Modeschöpfer, und unter ihnen war Paul Poiret führend, die

¹²¹ C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 32.

¹²² C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 32.

¹²³ Vgl. R. Buckle, *Diaghilev*, London 1979.

¹²⁴ Vgl. C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 97-104.

Art Déco propagierten.¹²⁵ Abb. 57 zeigt ihn in seiner üblichen Arbeitsjacke bei der Anprobe mit einem Mannequin.

Es war auch bei Poiret das Ballets Russes, von dessen orientalischen und fließenden Gewändern er sich stark inspirieren ließ. Seine Entwürfe finden aber auch abseits von Paris großen Anklang – letztlich in allen Metropolen jener Zeit, in London, New York, Berlin und Petersburg.¹²⁶ Es war vor allem auch eine veränderte Farbpalette die Poiret in die Mode einbrachte, die so faszinierte. Er selber äußerte sich dazu in der Weise, dass es ein Verdienst war, *„in diesen Schafstall einige derbe Wölfe eingebracht zu haben, die Rot, die Grün, die Violetts, die Königsblau, die alles übrige zum Klingen brachten. (...) Es gab orange- und zitronenfarbenen Chinacrepp, an den sie nie zu denken gewagt hätten. Hingegen wurden die morbiden Malvetöne verbannt. Die Reihe der Pastelltöne kam einer neuen Morgenröte gleich. Ich beeinflusste eine ganze Reihe von Farbentwerfern, indem ich alle Töne von der Spitze her anging: ausgelaugten Nuancen gab ich ihre Lebhaftigkeit zurück.“*¹²⁷ Seine Entwürfe sind großzügig und sinnenfroh und entbehren nie einer gewissen „Tollheit“.¹²⁸

Poiret war jedoch auch ein großer Förderer, er arbeitete mit den begabtesten Illustratoren, Maler und Designern – Paul Iribe, George Lepape, Erté, Mariano Fortuny, Vlaminck, André Derain und Raoul Dufy.¹²⁹

„Die Mode braucht einen Tyrannen“ war Poiret überzeugt.¹³⁰ Er gilt zwar als jener, der die Frau vom Korsett „befreit“ hat, hat aber ebenso den berühmtesten „Humpelrock“ (Abb. 58) erfunden. Ein Rock, der zum Saum hin so schmal zuläuft, dass die Trägerin nur Trippelschritte machen kann –

¹²⁵ Vgl. V. Arwas, *Art Deco*, New York 180, S. 18-20.

¹²⁶ C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 38.

¹²⁷ C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 38.

¹²⁸ Vgl. C. Lepape & T. Defert, *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign*, Frankfurt 1984, S. 39.

¹²⁹ Vgl. C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 24.

¹³⁰ Vgl. C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 23.

Poiret findet das amüsant: „*Ich habe ihren Oberkörper befreit, aber fessele ihre Beine.*“¹³¹ Typisch für ihn sind die Lampenschirmtunika, die über einen schmalen langen Rock getragen werden (Abb. 59, eine Illustration von George Lepape). Alle seine Entwürfe folgten immer nur rein ästhetischen Kriterien (ganz genauso wie Erté), keinen wie immer gearteten gesellschaftspolitischen Ideen – „*Einfach lächerlich findet er die Zweiteilung des weiblichen Körpers in eine wogende Büste vorne und ein ausladendes Derrière hinten.*“¹³² Diese „Zweiteilung“ war zudem der Phantasie und Kreativität seiner Entwürfe hinderlich. 1913 beschreibt er in der *Vogue* an Hand seiner eigenen Frau die Idealfrau für seine Kleider – „*Schlank, dunkel, jung, ungeschnürt und unberührt von Schminke und Puder.*“¹³³ Weitere Neuerungen sind, dass er die schwarzen Strümpfe „abschafft“ und sie durch hautfarbene Seide ersetzt, zudem lösen seine kräftigen Farben und klaren Muster die verwaschenen Pastelltöne und kraftlosen Blumengirlanden ab.¹³⁴

Die Grenzen zwischen Kleidung und Kostümierung beginnen immer mehr zu verschwinden. Als Poiret 1911 zur „1002. Nacht“ einlädt, wird dies zu einem der legendärsten Kostümfeste des Jahrhunderts. Zunehmend beginnt er, seine ästhetischen Konzeptionen auf andere Bereiche auszuweiten: Parfüm, Möbel, Inneneinrichtung, Stoffe, Accessoires etc.

Seeling betont, Poiret „*ist kein Visionär, er lebt ganz und gar in seiner Zeit, und die liegt vor dem Ersten Weltkrieg, als das Leben noch in Ordnung scheint.*“¹³⁵ Berühmte Frauen große Anhänger seiner Entwürfe. So ließ sich etwa die amerikanische Kunstmäzenin Peggy Guggenheim von Man Ray fotografieren – in einer Robe von Poiret, Goldlamé bestickt mit farbigen Perlen (Abb. 60).

¹³¹ C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 28.

¹³² C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 24.

¹³³ C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 27.

¹³⁴ Vgl. C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 27.

¹³⁵ C. Seeling, *Mode. Das Jahrhundert der Designer*, Köln 1999, S. 32.

Edgar Brandts (1880-1960) Metallarbeiten sind wunderschöne Beispiele des Art Déco. Er entwarf die Eingangstür zu Poirets Pariser Modehaus (Abb. 61).

5.3. Entwürfe für die Folies-Bergère

Ab 1919 entwirft Erté für die renommierte Folies-Bergère, die erste Music-Hall in Paris (gegründet 1869). Erté konzipierte zwei Szenen, eine vom Venedig des 18. Jahrhunderts inspirierte Szenerie (Abb. 62); und für das Ballett „Fonds de la Mer“, Kostüme die einen Tintenfisch (Abb. 63), Goldfisch, Hummer, ein ganzes Sammelsurium an Meerestieren interpretiert.¹³⁶ Die Zusammenarbeit dauert noch bis 1930 an.

Die prächtigen Entwürfe für die Folies-Bergère gehören mit zu den besten Arbeiten Ertés. Es sind darunter auch Arbeiten zu finden, die Reminiszenzen an die Malerei von Klimt und Schiele sind.¹³⁷ Genauso ließ sich Erté in seinen Entwürfen von orientalischen Themen inspirieren, er historisch umfassend gebildet. Im Folgenden einige wesentliche Produktionen Ertés für die Folies-Bergère:

„Conte Hindou“ (1922)

Hierfür entwarf Erté die Kostüme und das Dekor. Für Spencer handelt es sich hierbei unübersehbar um die oben erwähnten Reminiszenzen an Klimt und Schiele. Insbesondere in den Stoffmusterungen (Abb. 64 und 65, 66). Erstaunlich an dieser Produktion war, dass Erté eine Serie von Bühnenvorhängen konzipierte, die aus lebenden Körpern bestanden (Abb. 64 und 65). Der Vorhang wird hierbei von je fünf (linke und rechte Hälfte des Vorhangs) schwarzen Sklaven bewegt, von denen, eigentlich hinter dem Vorhang stehend, nur Kopf, Schulter, ein Arm und ein Bein durch den

¹³⁶ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 80.

¹³⁷ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 83.

Vorhang ragen. Dieser ist in brilliantem Rot gehalten, wobei die sichtbaren Körperteile durch Stickereien in Blau und Silber betont sind.

Eine Idee die Erté später auch in anderen Produktionen weiterführt (bspw. bei einem Vorhang für das African Ballet, 1924). Der Vorhang wird zu einem geradezu idealen Ausdrucksmedium für Erte – bietet dieser doch einerseits eine riesige Fläche, andererseits auch die Möglichkeit zur Bewegung.

„The Rivers“ (1923)

Für diese Produktion der Folies-Bergère, entwarf Erté Kostüme, die die einzelnen Flüsse darstellen sollten. „Die Quelle des Amazonas“ (Abb. 67), „Die Quelle des Rheins“ (Abb. 68). Sowie „The Guadalquivir costume“ (Abb. 69) in leuchtenden Orange- und Rottönen. Spencer schildert, wie es teilweise notwendig war, dass drei unsichtbare Assistenten auf der Bühne dem eigentlichen Akteur helfen mussten, die Kostüme so zu tragen, dass sie die Bewegung von Wasser simulieren.¹³⁸

„Parfums“ (1927)

Hierzu zählen Arbeiten (Abb. 70), in denen Ertés lebende Skulpturen Teil einer architektonischen Struktur sind (ähnlich wie schon bei den living curtains).

“Aladin” (1929)

Die Abbildung (Abb. 20 zeigt) zeigt eine Szene des Bühnenbildes, die die Opulenz die Ertés Entwürfen zugrunde liegt, deutlich wiedergibt. Kräftige Farben, viel Gold, Sterne und Mond, organisiert in einem Dreieck unter dessen Spitze die Hauptfiguren thronen. Die Produktion war groß und aufwändig, Erté entwarf mehr als 150 Kostüme und Dekors. Die Hochzeitskostüme (Abb. 72) mit ihrem prachtvollen Kopfschmuck, der beinah ein Drittel der Körpergröße ausmacht. Dieser ist ein sinnfälliges Beispiel dafür, wie sehr für Erté Haare, Haar- und Kopfschmuck dazu

¹³⁸ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 86.

verwendet werden eine Silhouette zu vervollkommen. Folgende Abbildungen zeigen „Die tausendjährigen Eier“ (Abb.73), sowie „Der Geist aus der Lampe“ (Abb. 74).

5.4. Entwürfe für den Broadway

Auch der Broadway wurde auf Erté aufmerksam. Zu seinen tollsten Shows zählt das Musical „Manhattan Mary“ aus dem Jahr 1927 am Majestic Theatre.¹³⁹

„Manhattan Mary“ (1927)

Wie die Entwürfe für Tageskleidung (Abb. 75 und 76) zeigen, sind sie von starken Art Déco Elemente geprägt, vor allem in ihren grafischen Musterungen, die beinah als eine Art Emblem angebracht sind. Die Farben sind jedoch in weitgehend sanften Tönen gehalten: grau, rosa, helle Blautöne – also die Farbpalette des Art Nouveau. Es kommen jedoch auch eine Reihe anderer, viel phantastischerer Kostüme vor (Abb. 77 und 78). Erté kann in dieser Produktion in Material und Farbe schwelgen. Die Kostüme sind in kräftigem Blau- und Grüntönen gehalten. Viel Gold und Schwarze, Federverzierungen.

Der Vorhang (Abb. 79) ist zur Gänze in Schwarz und Gold (nur die Gesichter sind in Weiß) gehalten. Er zeigt drei völlig identische Frauengruppen, die jeweils aus zwei einander zugewandten Frauenköpfen bestehen, deren Körper vollständig von einer langen welligen Haarpracht (eine mit schwarzem Haar, eine mit goldenem) verdeckt ist. Gerahmt wird der Vorhang oben und unten von einem Band mit Fächermotiv. Ein weiterer Vorhang (Abb. 80) ist zur Gänze in Schwarz und Gold, sowie Weiß und Rot, gehalten. Er setzt sich zur Gänze aus grafischen Elementen zusammen. Der Erste Vorhang des Abends jedoch basiert auf der Sky Line von Manhattan (Abb. 81); ein anderer

¹³⁹ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 87.

Vorhang dieser Produktion besteht zur Gänze aus Schlangenhaut (Abb. 82). Die Szenerie ist opulent der „Dachgarten“ (Abb. 83) in der für Erté typischen Mischung aus Art Nouveau- und Art Déco Elementen.

„Vegetable Ballet (1926)

Das Vegetable Ballet ist eine Produktion, die Gemüse zu Kostümen stilisiert. Ausgesprochen phantasievolle Beispiele sind der „Sellerie“ (Abb. 84) und die „Karotte“ (Abb. 85).

5.5. Filmarbeiten

Zunehmend folgten auch Arbeiten für den Film. Bereits 1924 bot ihm Metro-Goldwyn-Meyer einen Vertrag für Hollywood an. Erté orientierte sich bei seinen Entwürfen an der griechischen Mythologie, ägyptischen Götterbildern, indischer Ikonografie, zudem grundsätzlich an allen Arten von Exotika.¹⁴⁰ *„The detail of the robes is astonishing in inventiveness, precision, erotic suggestion and playfull humour. They are not merely designs for dresses; the figures are performers in movement or repose, full of energy, grace or statuesque dignity; without doubt among the finest costume designs of the century.“*¹⁴¹ Erté arbeitet in der Folge vor allem viel mit Robert Z. Leonard zusammen.

Einige der wesentlichen Produktionen sind:

„Restless Sex“ (1920)

Die Kostüme haben starken ägyptischen Einfluss (Abb. 86, 87 und 88).

„Paris“ (1925)

¹⁴⁰ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1979, S. 130.

¹⁴¹ C. Spencer, *Erté*, London 1979, S. 130.

Der Film handelt von einem französischen Modeschöpfer. Insbesondere Ertés Entwürfe für das Interieur dieses Filmes waren aufsehenerregend: das Setting für ein orientalisches Ballett (Abb. 89), sowie ein Esszimmer (Abb.90). Im Esszimmer sind sowohl die Stühle als auch die Tische an der Wand mit Leopardenfell drapiert. Entwürfe zu einem Boudoir (Abb. 91) und einem Nachtclub (Abb. 92) zeigen die auf Geometrie und Symmetrie aufgebauten Entwürfe.

Wenngleich es dem Stück anfangs an Skript und Handlung fehlte, so kreierte Erté jedoch eine Serie von Settings, die in einen szenischen Zusammenhang gestellt werden konnten.¹⁴² Erté zufolge ist Paris in diesem Film aber zu einer Karikatur verkommen, die Stadt der Kunst „*became simply the capital of fashion and the kingdom of violence. I could not take part in such a betrayal and it was for this reason that I asked for my contract, which had another four month to run, to be cancelled.*“¹⁴³

„Ben Hur“ (1925)

Carmel Myers spielt die Figur der Iras, die Abbildungen (Abb. 93) zeigen den Entwurf Ertés, sowie die Schauspielerin im bereits fertigen Kostüm an der Seite Ertés.

„La Bohème“ (1925)

Die weiblichen Hauptrollen wurden von zwei berühmten Schauspielern verkörpert – Lilian Gish (Mimi, Abb. 94) und Renée Adorée (Musette, Abb. 95). Erté überwarf sich zwar mit Lilian Gish, dennoch wurde ein Großteil seiner Kostüme verwendet. Erté beklagte sich darüber, dass Lilian Gishs eigene Ideen nicht mit den seinen kompatibel wären, so wollte sie Erté zufolge alle Kostüme aus reiner Seide, auch die die sie als armes Mädchen darstellen. Ein Streit, der hier nur deshalb erwähnenswert ist, weil er in

¹⁴² Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 136.

¹⁴³ C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 138.

Biografien der Beteiligten immer wieder als ein Grund dafür angegeben wird, warum Erté Hollywood relativ schnell wieder verlassen hat.¹⁴⁴

6. Das Spätwerk Ertés

Obwohl man hier vom Spätwerk Ertés spricht, ist es formal ohne Unterschied zu seinen früheren Arbeiten. Das heißt, nach wie vor sind die Elemente des Art Nouveau und Art Déco bestimmend. Ebenso die damit verbundene Ideologie, des „Schmückens“, der Schönheit etc. *„Wenn sich Schmuck und Juwelierkunst ohne Zögern mit dem Art Nouveau verbündeten, so deshalb, weil ihre Techniken in der Lage sind, jegliche Phantasie zu materialisieren und sich jeder neuen Formensprache anzupassen.“*¹⁴⁵ Schmuck- und Juwelierkunst sind demnach ebenso ideale Ausdrucksformen des Art Nouveau.

Ertés Inspirationsquellen waren nicht die Einflüsse der damals aktuellen Kunstströmungen. Er ließ sich nicht von der Außenwelt beeinflussen.

So sind, bis auf ganz wenige Ausnahmen, alle seine Bronzen auf frühere Illustrationen und Titelblätter zurückzuführen, oder bilden einfach Entwürfe seines Druckgrafischen Werkes (bspw. die Buchstaben- und Zahlenserie) ab. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Schmuckkreationen. Erté vervielfältigt Bewährtes in unterschiedlichen Materialien, in einer Art von Serie. – Sein gesamtes Spätwerk ist eigentlich ein „Aufguss“ früherer Arbeiten.

6.1. Das Druckgrafische Werk / Ertés Alphabet

Ab 1967 widmet sich Erté verstärkt der Lithografie. Eines der berühmtesten druckgrafischen Werke Ertés ist sein Alphabet (1927-1967), es gehört zu

¹⁴⁴ Vgl. C. Spencer, *Erté*, London 1970, S. 137f.

¹⁴⁵ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 229.

seinen populärsten Arbeiten. Im Folgenden wird auf dieses Werk näher eingegangen, da es so viele Merkmale von Ertés Kunst in idealer Weise in sich vereint.

Erté beginnt mit den Entwürfen bereits 1927. Es sind dies Wesen und Objekte die Frauen darstellen, die (größtenteils) mit Hilfe von Frisuren und Schleiern sich zu Buchstaben formieren. Diese Großbuchstaben sind mit wenigen Ausnahmen aus einer oder zwei Frauen gebildet. Die Frau verleiht dem Buchstaben ihren Körper. Sie gründet durch das Zeichen eine Art Schriftkunst. Schon im Mittelalter war die Kunst der Unzialen von großer Bedeutung, in welcher der Gegensatz des Figurativen und des Abstrakten überwunden wurde.

Lady Beaumont of Whitley ist die Besitzerin dieses Alphabets, die Originale waren in Gouache- und Temperafarben ausgeführt, sie wurden ab 1967 druckgrafisch vervielfältigt. Interessant ist die Analogie Frau und Buchstabe auch deshalb, weil, wie diese Arbeit noch zeigen wird, der Frauenkörper in Ertés Werk zum Zeichen und Symbol wird. Erté hat die Initialen seines Namens (Romain de Tirtoff) genommen und daraus seinen Künstlernamen „Erté“ geformt hat.

Rogath und Halpern-Rogath konstatieren, dass die Neuerung, schwarzes Papier einzuführen für Erté ganz entscheidend war – *„Das Schwarz als Eigenfarbe des Papiers schuf einen sehr viel dichteren Grund, als ein entsprechender Farbauftrag es je vermocht hätte. Es war, als erzeugte die Papierfarbe visuell ein Vakuum von einer Tiefe, vor der sich die bedruckten Flächen um so kontrastreicher abhoben.“*¹⁴⁶ Für Erté war die Farbe Schwarz immer schon von großer Bedeutung, Siebdruck war jedoch eine Technik, die die großen schwarzen Flächen auch leicht einer Beschädigung aussetzte. Erté arbeitete beständig daran, seine technischen Möglichkeiten zu erweitern, um so seinen ästhetischen Vorstellungen möglichst nahe zu kommen. So versuchte er *„den herkömmlichen technischen Rahmen des*

¹⁴⁶ D. Rogath & L. Halpern-Rogath, *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 7.

*Siebdruckverfahrens zu erweitern und zusätzlich Arbeitsgänge einzuführen. Dazu gehörten der Reliefdruck und die Heißprägung, beides Methoden, die bis zu ihrer äußersten Grenze, ja über sie hinaus getrieben wurden.*¹⁴⁷

Ertés Alphabet ist frei von jeglicher Bedeutung, „*da es im Dienst des Buchstabens und nicht in dem der Rede steht*“.¹⁴⁸ Genauso verhält es sich auch mit den Frauen (im engeren Sinne deren Silhouette), als graphische Produktion verstanden, macht sie aus dem menschlichen Körper einen potentiellen Buchstaben.¹⁴⁹ Erté reformierte die Idee der Mode, indem er uns vermittelt, dass die Mode nicht am Körper interessiert sei, sondern von „*der Inskription des Körpers in einen systematischen Raum von Zeichen*“.¹⁵⁰ Die Präsentation des Alphabets 1967 am Beginn einer feministischen Bewegung, zeigt Erté (wieder einmal) völlig losgelöst von aktuellen gesellschaftlichen Strömungen, er macht die Frau in seinem Schaffen endgültig zum Symbol. „*Das Wesen eines Signifikanten ist, ein Anlaß zu sein (...) und der Ort dieses signifikanten Anlasses ist bei Erté nicht die Frau (sie wird zu nichts, höchstens zu ihrem eigenen Kopfputz, sie ist einfache Chiffre der mythischen Weiblichkeit), sondern der Buchstabe.*“¹⁵¹

Ertés Alphabet kann man in einer Tradition der Schriftkunst sehen. Einerseits der Buchstabe und sein lautlicher Ursprung in der gesprochenen Sprache, und andererseits der Buchstabe unabhängig von seinem lautlichen Ursprung als Kreuzungspunkt von Symbolen und Ausgangspunkt von Metaphern. Letzteres ist Gegenstand der Kalligraphie, und hat in der Psychoanalyse ein entsprechendes Denkgebäude gefunden. Assoziationen und Phantasie finden ihr Betätigungsfeld. Die Tradition reicht aber bis ins Mittelalter (die Unzialen) zurück, wengleich Erté es keinesfalls als eine

¹⁴⁷ D. Rogath & L. Halpern-Rogath, *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 7.

¹⁴⁸ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

¹⁴⁹ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 39.

¹⁵⁰ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 40.

¹⁵¹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 40.

Reminiszenz an diese aufgefasst wissen wollte. Der Buchstabe besitze Claudel zufolge ein schematisches Wesen, eine skripturale Persönlichkeit.¹⁵² Erté macht aus jedem seiner Buchstaben ein Ideogramm (ein Schriftzeichen, das einen ganzen Begriff darstellt). Der Buchstabe ist seinem Wesen nach analytisch, er wird zur Rede, zum Logos und zur Ratio, zum unendlichen Symbol.¹⁵³ Das Alphabet, der Buchstabe der wieder allein für sich steht und „Träger“ werden kann.

Barthes zufolge müsste die Schriftkunst die größte Kunst sein. Wir könnten in ihr den nichtigen Gegensatz zwischen Figurativem und Abstraktem überwinden – *„den der Buchstabe bedeutet etwas und zugleich nichts, er amt nicht nach und symbolisiert doch, hebt gleichzeitig das Alibi des Realismus und das des Ästhetizismus auf.“*¹⁵⁴ Der Buchstabe ist idealer „Träger“ für jegliche Ambition des Künstlers. Erté hat dies erkannt. Oder wie Barthes es ausdrückt: *„Die Frau macht das Zeichen, und das Zeichen macht Zeichen: eine Art Schriftkunst ist gegründet, in der das Zeichen sich immer wieder aufs Neue befreien kann.“*¹⁵⁵

Ertés Buchstabenserie spiegelt zudem die Möglichkeiten der Symbolfähigkeit von Formen wider. Erté sucht jedoch die Distanz zur gängigen Buchstabenmythologie. Und: In Ertés Werk fließt niemals Blut. Auch wenn Erté in seiner Buchstabenserie manchmal auf den Laut eingeht, so ist es doch in erster Linie eine Symbolik der Linien. Erté selbst zählte die Buchstabenserie zu seinen bevorzugten Objekten und fand sich damit offenbar ganz im Einklang mit dem Publikum – *„Mir scheint, das ‚ABC‘ ist die populärste aller meiner Arbeiten, was im Hinblick auf die Bedeutung, die das Thema in meinem Leben gewonnen hat, berechtigt sein mag, denn damit*

¹⁵² Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 56.

¹⁵³ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 56f.

¹⁵⁴ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 48.

¹⁵⁵ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 54.

*verbindet sich die Art meiner Auffassung vom menschlichen Körper in Bewegung.*¹⁵⁶

Jeder der einzelnen Buchstaben wird vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt und scheint in einem luftleeren Raum zu schweben. Die Silhouette der Figur ist zumeist im Mittelpunkt der Bildfläche.

Allgemein ist zu den Buchstaben/Frauen zu sagen: Die Frau muss nicht irgendwelche Verrenkungen vollführen, um die Form eines Buchstabens einzunehmen, vielmehr tut sie das mit Hilfe von Gewändern, Kopfschmuck, Schmuck und Haaren. Im Detail sind dies dann Flügel, Schwänze, Helmbüsche, Federn, Schärpen, aufwändige Frisuren. Barthes bezeichnet diese Gebilde als „Mutanten“ (die die Mutation der Frau zum Buchstaben bewirken), und als Mischung aus Frau und Putz.¹⁵⁷ Sie haben neben ihrer bildnerischen Funktion auch eine beschwörende Funktion (bspw. im Buchstaben „T“). Es gibt in Ertés Alphabet kaum waagrechte Linien, und wenn doch, dann nur dort wo dies unumgänglich ist (bspw. „E“ und „F“ aus Flügeln und Vögeln gebildet). Schrägen (Schleier beim „N“, zurückgebeugter Körper beim „Z“) kommen bisweilen auch vor.

Die Buchstaben mit Waagrechten und Schräge, sowie der Senkrechten, haben etwas Hartes. Als Ertés kongeniale Linie ist aber die Kurve zu betrachten – sie ist ihm Emblem des Lebens.¹⁵⁸ *„Als kultureller (eben nicht mehr ‚natürlicher‘) Wert ist die Frau wie eine Kurve: Mit der Archeform des S.“*¹⁵⁹

Im Folgenden ein paar signifikante Beispiele und ihre wesentlichen Gestaltungsmerkmale:

D: (Abb. 96) Hierin wird die Göttin Diane versinnbildlicht, die Nächtliche, die musikalische Mondgöttin aber auch die Jägerin. Erté versinnbildlicht dies alles in der Gestaltung eines Buchstabens.

¹⁵⁶ Erté, *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 15.

¹⁵⁷ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 58.

¹⁵⁸ Vgl. R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 62f.

¹⁵⁹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 63.

F: (Abb. 97) Die Frau hält auf jeder Hand einen prächtigen Vogel und streckt die Arme auf verschiedener Höhe vor sich aus.

I: (Abb. 98) Die Frau ist enthauptet, der Kopf (i-Punkt) ist vom Rumpf getrennt.

L: (Abb. 99) Eine Frau, die einen liegenden Panther an der Leine hält, eine Panther-Frau, Mythos sinnlicher Hörigkeit.

M: (Abb. 100) Es ist der einzige Buchstabe in Ertés Alphabet, der nicht wesentlich mit der Frau (nur in einem Schattenriss ist sie zu erkennen) oder ihrem Stellvertreter dem Engel zu tun hat. Dieser Buchstabe wird aus rotgelben Flammen gebildet. In den romanischen Sprachen ist das „M“ der Buchstabe der Liebe und des Todes (*amour und mort*), *„und dieser volkstümliche Buchstabe des Kummers flammt allein unter so vielen Buchstabenfrauen wie die tödliche Abwesenheit dieses Körpers, aus dem Erté das schönste Objekt gemacht hat, das man sich vorstellen kann: eine Schrift.“*¹⁶⁰

O: (Abb. 101) Zwei Akrobaten in Mund-Form (ähnlich wie bei der „Null“, Abb. 102, bei der ein Mund eine Zigarette hält und der Rauch die Form bildet).

T: (Abb. 103) Dieser Buchstabe gilt als unheilvolles Zeichen (Galgen, Kreuz etc.). In Ertés Version wird daraus eine Frühlingsnymphe: nackt, blumentumrankt, über ihrem Kopf hält sie einen leichten Schleier mit beiden Armen ausgebreitet. Eine einladende Geste.

Erté selbst äußert sich zu seinem Alphabet wie folgt: *„In den 26 Bildern, die zu meinem Alphabet gehören, habe ich die enge Verbindung meiner Liebe zum menschlichen Körper in der Tanzbewegung mit den graphischen Arabesken der Schriftzeichen angestrebt.“*¹⁶¹ Erté, dem ein fröhliches und naives Wesen nachgesagt wird, entzieht sein Alphabet scheinbar jeder tieferen Interpretationsmöglichkeit.

¹⁶⁰ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 75.

¹⁶¹ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 86.

Erté hat zudem eine Zahlenreihe entwickelt, auf die hier kurz mit zwei Beispielen eingegangen wird. Grundsätzlich handelt es sich in dieser Serie um das selbe Kompositionsschema wie bei seinem Alphabet.

1: (Abb. 104) Eine aufrecht in einem Glas stehende Frau.

2: (Abb. 105) Eine kniende Frau mit langem Federbusch.

Erté äußerte sich zu seinen Druckgrafiken, insbesondere zu den technischen Details, mit großer Begeisterung, er fand die neuen Möglichkeiten (bspw. der Umgang mit Farbe) äußerst inspirierend. – *„Sehr spät erst habe ich mich mit der Druckgraphik zu beschäftigen begonnen. Heute bin ich überzeugt davon, daß die Kunst der vervielfältigenden Graphik, einschließlich der Lithographie und des Siebdrucks, meinem Wesen zutiefst entspricht, handelt es sich doch auch um die Ausdrucksform, mit der ich in die große internationale Kunstszene zurückgekehrt bin.“*¹⁶² Erté maß dieser Technik also auch für seine Karriere große Bedeutung zu.

6.2. Schmuck

Schmuck stellt sich in den Dienst der Schönheit. Die Intention beim Kreieren von Schmuckstücken ist es, ein Motiv zu entwickeln und seine perfekte Interpretation durch das Material zu finden.¹⁶³ Erté hat sich immer wieder mit dem Gedanken beschäftigt Schmuck zu entwerfen, die Möglichkeit einer „Art to wear“ faszinierte ihn.

In Ertés Arbeiten verbinden sich orientalische Elemente mit jenen des Art Nouveau und Art Déco, florale Motive mit streng geometrischen Formen. Immer wieder tauchen Motive aus seinen früheren Werken auf. Erté, auch

¹⁶² Erté, *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 13.

¹⁶³ Vgl. B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 229.

wenn er sich in seiner Arbeit beständig zu wiederholen schien, arbeitete unermüdlich an Details, Einzelheiten, Formgebung, stellte höchste Ansprüche an Materialien und Ausführung. Ertés Entwürfe, ihr kostbarer Reichtum, verlangten oft nach den ungewöhnlichsten Steinen – *„Ständig waren wir auf der Suche nach Bezugsquellen, welche die Erfüllung auch der anspruchsvollsten Ideen versprachen. Jedes Material mußte mit Ertés Angaben genau übereinstimmen und war aus allen Weltteilen herbeizuschaffen: Smaragde und blaue Topas aus Brasilien, Rubine aus Thailand und Burma, Korallen aus Japan.“*¹⁶⁴ Er war auf der Suche nach Goldschmieden, die in der Lage waren, seine Schmuckstücke entsprechend zu fertigen. Schließlich entschloss er sich zur Zusammenarbeit mit der Circle Fine Art Corporation.¹⁶⁵ Zum Teil wurden seine Arbeiten als limitierte Editionen hergestellt. Handwerkliche Perfektion war Erté oberste Priorität. Seine Vorlagenblätter enthielten stets genaueste Anweisungen. Viele seiner Schmuckstücke gibt es in mehreren Varianten, sie wurden stets verbessert, oder er ließ sich immer wieder neu inspirieren (bspw. einen blauen Saphire durch eine grünen Smaragde zu ersetzen).¹⁶⁶

Viele seiner Schmuckentwürfe sind von seinen früheren Arbeiten inspiriert.

Im Folgenden werden einige seiner berühmtesten und signifikantesten Schmuckstücke angeführt:

„Plume“ (Abb. 106) – Eines von Ertés Lieblingsmotiven. Die hier abgebildeten Varianten einer Brosche sind aus Silber, Gold, Diamanten, sowie Saphire, Granate, Amethyste, Citrine, schwarzer Onyx, Perlmutter, Rubine und Opal. Mit diesem Motiv arbeitet er auch für Gürtelschließen, Halstuch- und Krawattennadeln (die er auch gerne selber trug). Die Metalle bilden jeweils das Gefieder, die Schmucksteine das „Auge“, was auch an Pfauenfedern denken lässt.

¹⁶⁴ N. Kane O’Keiff, *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 10.

¹⁶⁵ Vgl. L. Zara, *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 15.

¹⁶⁶ Vgl. L. Zara, *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 16.

„Douceur“ (Abb. 107) – Ist ein Ring in Kuppelform, dessen verschlungene Teile einen Turban nachahmen (aus einem früheren Theaterkostüm). Der Ring ist einer seiner letzten Entwürfe, er stammt aus dem Jahr 1990. Ein Ring dessen Steine (Diamanten und Saphire) in Gold gefasst ist. Auch dieser Ring ist in zwei Ausführungen entstanden, einmal mit blauen und einmal mit gelben Saphiren.

„Sophistication“ (Abb. 108) – An Ketten hatte Erté kein besonderes Interesse, für ihn boten hingegen Kolliers eine riesige Palette an Ausdrucksmöglichkeit. 1988 entstand dieses Broschen-Kollier (das Mittelstück ist abnehmbar und als Brosche zu tragen) mit einer äußerst scharfzackigen Kontur. Aus Gold und Silber, sowie Diamanten, Perlmutter und Saphiren. Man assoziiert mit diesen Formen Eis. Inspiration hierfür war ein Kostümentwurf zu George Whites „Scandals“ von 1925.

„Foxes“ (Abb. 109) – Die Abbildung zeigt drei Varianten dieses Motivs. Gold, Bergkristall und Goldperlengeflochten; Silber und Gold; Silber- und Goldperlengeflochten; die Schließen sind jeweils aus goldenen, diamantbesetzten Fuchsköpfen mit glitzernden Saphir- resp. Smaragdaugen. Die Fuchsköpfe berühren einander. Erté transferierte damit den Fuchspelz in das Schmuckdesign. Erté meinte, dies seien *„Pelze, die man das ganze Jahr über tragen kann.“*¹⁶⁷

„Aventurine“ (Abb. 110) – Es ist dies ein Anhänger aus Gold, Smaragde und Bergkristall, an einer Goldkette. Es war Ertés erstes „Art to wear“-Schmuckstück, es basiert auf einer Illustration für die Titelseite von Harper's Bazaar (März 1919). Diese Titelseite erschien auch als Siebdruck (Abb. 111). Die Titelseite erschien „kurz“ nach Ende des Ersten Weltkrieges, die abgebildeten Vögel, die einer aufgehenden Sonne entgegenfliegen,

¹⁶⁷ M. Lee, *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 80.

werden deshalb zumeist als Aufbruchs- und Friedenssymbol gedeutet.¹⁶⁸ Auch dieser Anhänger entstand noch in zahlreichen Variationen.

„Folies“ (Abb. 112) – Dieses Kollier, weist sowohl auf Ertés Theater- als auch Modearbeiten hin, eine elegant gekleidete Dame bei einer Theaterpremiere. Die Materialien: Gold, Diamanten, Perlmutter, schwarzer Onyx, an einer Goldkette. Auch dieses Schmuckstück geht auf einen Entwurf für ein Titelbild von Harper's Bazaar zurück, aus dem wiederum Jahrzehnte später (1984) ein Siebdruck wurde (Abb. 113).

„La Courbe“ (Abb. 114) – Ein Armreif aus Silber, Gold und Perlmutter. Der Armreif ist der Gestalt von Widderhörnern nachgebildet. Dieser Armreif lässt sich auf einen Kostümentwurf zur Legende des Goldenen Vlies (aus „Scandals“ von George White, 1926) zurückführen. Und diente später erneut als Vorlage für einen Siebdruck 1986 (Abb. 115).

„Das Alphabet“ (Abb. 116 und 99) – Erté arbeitete auch „sein“ Alphabet zu Schmuckstücken um, er hielt sich dabei sehr genau an die Vorlage aus dem druckgrafischen Werk (Abb. 99), wie bspw. der Buchstabe „L“, bestehend aus einer Frau die einen liegenden Panther an der Leine hält. Es gibt die Broschen jeweils mit Umrahmung (als Relief aus Gold und Diamanten auf einem schwarzem Onyx-Hintergrund), sowie ohne Umrahmung. Wobei die Buchstaben „L“ und „M“ zudem mit Rubinen besetzt sind (Abb. 116).

Die „Zahlen“ (Abb. 118) – Auch die Lithografieserie seiner Zahlen wurde zu Schmuckstücken. Das Material: Gold.

Abschließend noch eine Bildtafel mit seinen Entwürfen und Variationen zum „Ohrschmuck“ (Abb. 118 und 119).

¹⁶⁸ Vgl. M. Lee, *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 39.

6.3. „Malerische Formen“ (Formes Picturales)

In Ertés Schaffen gab es nur einen Bruch (1960-1964). Für vier Jahre widmete er sich der Gestaltung so genannter „Malerischer Formen“, den Formes Picturales. Das Skulpturenwerk ist also das einzige „Metier“ indem er sich für kurze Zeit abseits seiner eigenen Tradition bewegte. Es sind dies Motive mit Titeln wie „Genie“ (Abb. 120) oder „Melodie“ (Abb. 121).

Erté bricht diesen Weg allerdings wieder ab – und bleibt fortan seiner bewährten „Ikonografie“ treu.

Insgesamt fertigte Erté zwanzig Figuren die dieser künstlerischen Phase zuzuordnen sind. Die „Formes Picturales“ sind abstrakte Skulpturen, welche von der herkömmlichen Linienführung und dem Schaffen Ertés vollkommen abweichen. Die Inspiration hierzu kam ihm 1960 während eines Ferientaufenthaltes auf Mallorca, als das Sonnenlicht über die Wellen des Ozeans glitt.¹⁶⁹ 1964 stellte Erté diese zwanzig Arbeiten in der Galerie Ror Volmar in Paris aus.

Sie stellen eine stilistische Abweichung dar, die in der Geschichte der Skulptur ihresgleichen sucht – *„Selbst französische Künstler wie Picasso und Braque weisen in ihren Streifzügen in die moderne Welt des Kubismus und Konstruktivismus zu Beginn dieses Jahrhunderts Spuren von Zeitstil auf, sei es in der Wahl ihres Leitmotivs oder der malerischen Technik. Ertés Malerische Formen jedoch verleugnen 45 Jahre entwerferischer Meisterschaft und zeigen einen Künstler, der sich auf das unbekannte Gebiet der Abstraktion begibt.“*¹⁷⁰

Jedes dieser zwanzig Stücke ist einzigartig in Herstellung und Material (Aluminium, Kupfer, Eisen, Holz und Draht), zur Unterstreichung plastischer Effekte sind sie mit Ölfarbe und Email dekoriert.¹⁷¹ Er ließ sie von einem Schmied in Metall reproduzieren und bemalte sie dick mit Ölfarbe, so dass

¹⁶⁹ Vgl. A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 10.

¹⁷⁰ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 10.

¹⁷¹ Vgl. A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 10.

eine reliefartige Wirkung entstand. In der Bildhauerei des frühen 20. Jahrhunderts gibt es nichts gleichwertiges – *„selbst nicht in der Blütezeit der abstrakten Kunst, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa und Amerika entfaltete. Ertés Phantasiewelt überlebt in diesen einmaligen Geschöpfen, die Zeugen sind von dem außerordentlich wandlungsfähigen Genie dieses Künstlers.“*¹⁷²

Die zwanzig Skulpturen führen folgende Namen/Titel: Freiheit, Inneres Leben, Ewige Bewegung, Genie, Der Neurotiker, Herbst, Gedicht, Angst, Melodie, Schatten und Licht, Abreise, Erinnerungen, Phönix, Don Quichotte, Flucht, Stärke, Schwung, Geburt, Leidenschaft, sowie Winterliche Vergangenheit. Die Formen sind einerseits zwar abstrakt, drücken jedoch immer einen Gedanken, Gefühle oder Stimmungen aus.

„Genie“ (Abb. 120) stellt eine Art Vogel dar, ein geflügeltes Traumgeschöpf mit phantastisch gemustertem Gefieder.¹⁷³ Die Skulptur ist in Grau- und Blautönen gefertigt, die Musterung der „Federn“, die strahlenförmig vom Körper wegführen, sind vorwiegend in Gelb-, Grün- und Schwarztönen.

„Melodie“ (Abb. 121) stellt eine Leier (oder je nach Ansicht auch eine Art Vogel oder den Bug eines Schiffes) dar – *„Eine Leier – ein Vogel, seine Flügel sind Saiten, aus denen unendliche Töne klingen. Der Bug eines Schiffes, das auf einem Ozean von Tönen gleitet.“*¹⁷⁴

Erté spricht im Zusammenhang mit diesen Skulpturen vom „ersten Versuch einer reinen Plastik“, die nur aus der Phantasie geboren sind.¹⁷⁵

Erté selbst sprach davon, wie schwierig es sei als etablierter Künstler einen neuen Weg einzuschlagen, er plante aus diesem Grund sogar, diese Skulpturen unter einem Pseudonym auszustellen. Erté beteuerte: *„Ich wollte mit dieser Kunstform eine neue Karriere beginnen, so als wäre ich wieder*

¹⁷² A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 10.

¹⁷³ Vgl. A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 160.

¹⁷⁴ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 170.

¹⁷⁵ Vgl. Erté, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 11.

ein junger, unbekannter Künstler – wäre das nicht wunderbar gewesen in einem Alter von siebzig Jahren?“¹⁷⁶ Erté erntete phantastische Reaktionen auf diese Skulpturen. Und Erté meinte stets, dass ihn die Arbeit dieser Werkphase mehr befriedigte als irgendeine seiner früheren Arbeiten – *„Vielleicht, weil sie am stärksten und dramatischsten das Geheimnis meiner Vorstellungswelt ausdrücken.“*¹⁷⁷

6.4. Bronze

1980 stellte Erté in der Französischen Kulturmission die Werke seiner Bronzeskulpturen aus. Seine Skulpturen sind die dreidimensionale Verewigung seiner berühmtesten Werke aus Theater und Mode. Sie umfassen vierundzwanzig Modelle mit jeweils unterschiedlicher Patina.

Bereits im Art Déco waren kleine Figürinen und „Salon Bronzen“ sehr begehrt.

Es ist erstaunlich, dass ein auf bereits so vielen Gebieten erfolgreicher Künstler wie Erté, mit siebenundachtzig Jahren noch einmal einen neuen Weg einschlägt, sich in die Dreidimensionalität begibt – zum Skulpteur wird. Er war darin rasch außerordentlich erfolgreich. An Bronze schätzte Erté vor allem auch die Beständigkeit des Materials – und: *„Ich hoffe, daß die Archäologen bei ihren zukünftigen Ausgrabungen unter den Objekten des zwanzigsten Jahrhunderts auch eine meiner Bronzen finden werden. Auch wenn sie nicht wissen wer der Künstler war, so ist es mir doch ein angenehmer Gedanke, daß meine Arbeit mich überleben wird.“*¹⁷⁸

Die meisten Skulpturen erschienen in Auflagen von 250-350 Stück (um dem wachsenden Erfolg genüge zu tun, stiegen am Ende die Auflagen auf bis zu 500 Stück). Die steigende Auflagenhöhe entspricht der wachsenden

¹⁷⁶ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 13.

¹⁷⁷ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 14.

¹⁷⁸ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 32.

Popularität seiner Werke. Die Inspiration zu den Bronzen ist erneut in seinem grafischen Werken, insbesondere seinen Modeillustrationen aus den Jahren 1920-1930 zu finden. Eine weitere Quelle seiner Skulpturen ist die Serie des Alphabets, welches Erté 1928 begann und 40 Jahre später für seine Ausstellung in der Grosvenor Galerie in London vollendete. Also ganz ähnlich wie in seinen Schmuckentwürfen, sind auch bei den Bronzeentwürfen enge Verbindungen zu seinen Modeillustrationen und Titelbildern, sowie dem Alphabet herzustellen. Duncan vermutet, dass wohl Ertés Kostümarbeiten, die dabei schon vorhandene Dreidimensionalität, ihn davor bewahrt haben, Skulpturen mit nur einem Gesicht (also eine „gute“ und eine „schlechte“ Seite) zu schaffen – Erté hatte vielmehr immer schon das „Ganze“ im Auge, war gewohnt sich seine Entwürfe dreidimensional vorzustellen.¹⁷⁹ Erté meinte hierzu: *„Schlechte Skulpturen haben meistens den Fehler, daß sie zu statisch sind, ich mache immer den Versuch, Bewegungen auszudrücken, sowohl in den abstrakten als auch in den gegenständlichen Figuren. In beiden Stilen bemühe ich mich um Rhythmus und fließende Linien, um so eine Atmosphäre der Erregung zu erzeugen. Energie und Erregung, das sind die Kernpunkte meines künstlerischen Ausdrucks.“*¹⁸⁰ Für Erté waren die Arbeiten in Bronze sogar die für ihn Erfüllendsten, er meinte diesbezüglich: *„Jedesmal, wenn ich eine meiner Bronzen aus den Skulpturenfolgen sehe und berühre, überfällt mich ein Gefühl von wunderbarer Aufregung, denn hier wurden meine Zeichnungen, meine Gedanken und Träume zum Leben erweckt wie nie zuvor.“*¹⁸¹

Häufig bezieht sich Erté auf mythologische Themen (Gerechtigkeit, Frieden, die Sinne), aber auch die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur ist immer wieder Thema. Seine Bronzen sind reich an farbiger Patinierung. Grundsätzlich kann man von drei Serien sprechen: eine erste Serie ohne

¹⁷⁹ Vgl. A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 9.

¹⁸⁰ Erté, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 29.

¹⁸¹ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 9.

speziellen Titel, gefolgt von „Standbilder in Bronze“ (Images in Bronze), sowie die „Amerikanische Serie“ (America Series).

Seine Bronzen sind stark von Symbolen geprägt, die oft in großer Einfachheit gedacht sind. So werden bspw. bei der Bronze „Frieden“ (Abb. 123) ein Schwert gebrochen, schwebt über dem Kopf eine Friedenstaube, am Sockel sind zwei gekreuzte Hände dargestellt (sich in Freundschaft die Hände reichen).

Ertés Skulpturen haben einen sehr starken Einfluss aus der hellenistischen und römischen Kunst – *„Die Bevorzugung der menschlichen Form in seinen Darstellungen wie auch die Einfachheit seiner Linienführung gehen auf klassische Vorbilder zurück. Auch der häufige Bezug auf mythologische Themen (...) bestätigen das Interesse des Künstlers an der griechisch-römischen Antike als einer Quelle der Inspiration.“*¹⁸² Andere Einflüsse, wie etwa in der Skulptur „Der Feuervogel“, gehen auf *„die unheimliche Tierwelt von Bildhauern der italienischen Renaissance zurück wie Andrea Riccio, Severo da Ravenna und Desiderio da Settignano, die derartige halb tierische und halb menschliche Wesen dargestellt haben.“*¹⁸³

Ertés Skulpturen haben eine farbige Patinierung. Seine Palette umfasst das gesamte Farbspektrum, welches ihn sehr von den Künstlern der 1920er Jahre unterscheidet, da sich die meisten Skulpteure der Art Deco Zeit vorrangig auf die damals beliebten Gold- und Silbertöne beschränkten.

Im Folgenden werden einige seiner berühmtesten und signifikantesten Bronzen vorgestellt:

„Victoire“ (Abb. 122) – Mit dieser Figur begann Erté im September 1980 seine Skulpturensérie. Sie ist inspiriert von einem Titelblatt für Harper's Bazaar („Flügel des Sieges“) während des Ersten Weltkrieges. Die Bronze repräsentiert die Vereinigten Staaten, wie sie ihre Luftwaffe nach Europa

¹⁸² A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 9.

¹⁸³ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 10.

entsenden zur Rettung der Verbündeten Nationen. Dargestellt werden diese Flugzeuge durch Adler, der ganze Mantel (ein voluminöser Mantel, der den symbolischen Frauenkörper umhüllt) ist mit diesen amerikanischen Adlern übersät/bestickt. Die Skulptur ist auf einem Podest dargestellt und spiegelt in ihrer Haltung den Stolz der Vereinigten Nation wieder.

„Frieden“ (Abb. 123) – Es ist dies eine Bronze aus der „Amerikanischen Serie“. Die weibliche Figur zerbricht das Schwert, über ihrem Kopf schwebt eine Friedenstaube, am Sockel symbolisieren zwei gekreuzte Hände Freundschaft.

„Freiheit, Furchtlosigkeit und Unabhängigkeit“ (Abb. 124) – Es dies Ertés Version der Freiheitsstatue. Und, zum Unterschied zu den meisten seiner anderen Arbeiten, die sich immer auf sein früheres Werk beziehen, ist dies ein vollkommen neuer Entwurf. In der rechten Hand hält die Figur eine Fackel, im linken Arm ein Schild mit dem Wappen der Vereinigten Staaten, das Kleid ist mit elf goldenen Sternen übersät (die Zahl der ursprünglichen Staaten). Der Haarschmuck besteht aus Lorbeerblättern. Die ganze Figur scheint einem Wind ausgesetzt, was dem Kleid zu einer Flügelbewegung verhilft. Es gibt von dieser Figur auch eine drei-Meter-Version.

„Dame mit Panther“ (Abb. 125) – Diese Figur basiert auf den Vorlagen seiner Buchstabenserie (in diesem Fall der Buchstabe „L“, Abb. 99). Eine Art Mischwesen halb Frau, halb Katze, hält an einer goldenen Kette einen Panther.

„Gefangene der Liebe“ (Abb. 126) – Diese Figur basiert auf dem Buchstaben „K“ (Abb. 127). Zunächst als zu erotisch abgelehnt, wurde sie dennoch zum Erfolg. Es ist auch eine der wenigen Figuren Ertés, die Erotik explizit verhandelt. Eine Frau in Ekstase, nur mit Handschuhen und Strümpfen

bekleidet, ist mit einer Goldkette an eine Säule gefesselt, auf der Gott Amor thront.

„Liebespaar“ (Abb. 128) – Diese beiden Figuren gehen auf die Zahl „4“ (Abb. 129) aus Ertés Zahlenserie zurück. Es ist eigentlich eine Tanzskulptur, das Paar vollführt eine Hebefigur. Erté selbst sagt hierzu er bemühte sich um einen gewissen Symbolismus: *„Die männliche Figur hält eine Lilie, deren Staubgefäße die Nelkenblüte durchdringen, die die Frau so zärtlich in der Hand trägt.“*¹⁸⁴

„Feuervogel“ (Abb. 130) – Ein Geschöpf, halb Frau, halb Vogel, ein Entwurf der auf die Zahl „5“ (Abb. 131) zurückgeht. Inspiriert haben ihn hierzu der „Feuervogel“ eine Figur aus einem russischen Märchen, das ihn bereits als Kind fasziniert hat, sowie Strawinskys Musik für das Ballett „Feuervogel“.

„Der Tänzer“ (Abb. 132) – Diese Figur ist insofern interessant, da es die erste männliche Figur ist, die Erté modellierte. Die Bronze ist auf ein Plakat für den russischen Tänzer Theodore Kosloff aus dem Jahr 1925 zurückzuführen.

Abschließend mit Ertés eigenen Worten, der allgemein zu seinen Bronzen konstatiert: *„Immer habe ich als Sujet für meine Skulpturen phantastische Bilder gewählt, den Realismus lehne ich ab.“*¹⁸⁵

7. Zum kommerziellen Aspekt in Ertés Kunst

Erté selbst war sich dieser Problematik vollkommen bewusst. Insbesondere in Zusammenhang mit der Arbeit an seinen „Malerischen Formen“ meint er:

¹⁸⁴ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 116.

¹⁸⁵ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 136.

*„Zunächst hatte ich vor, sie nicht mit meinem Pseudonym Erté zu signieren, denn es schien mir, daß meine bisherigen Erfolge auf anderen Gebieten die Menschen in ihrer Reaktion ungebührlich beeinflussen könnten. Denn es ist leider eine Tatsache, daß die meisten Kritiker und auch das Publikum den Künstler in eine bestimmte Kategorie einordnen und es ihm übel nehmen, wenn er sich aus dieser Etikettierung befreit. Ich wollte mit dieser Kunstform eine neue Karriere beginnen, so als wäre ich wieder ein junger, unbekannter Künstler – wäre das nicht wunderbar gewesen in einem Alter von siebzig Jahren.“*¹⁸⁶

Und obwohl die Arbeit an diesen Skulpturen für Erté ausgesprochen erfüllend und aufregend war, stand er, wie er es bezeichnet, vor dem Problem des „Geldverdienens“, was er seiner Ansicht nach dann doch besser mit seinen Theaterarbeiten machen könne.¹⁸⁷

Ein weiterer Aspekt bei Erté ist, dass er sich einem gewissen Seriencharakter seiner Arbeiten nie verweigert hat – insbesondere als er begann, frühere Arbeiten als Siebdrucke erneut aufzulegen. Ein Beispiel hierfür sind „Die Russischen Puppen“ (Abb. 133). Die Illustration „Die Russischen Puppen“ war im Februar 1919 das Titelblatt des Harper’s Bazaar. 1979 gestaltete Erté dasselbe Thema in einem seiner berühmten Siebdrucke.

Im Zentrum der Illustration wird ein geräumiges rundes Fenster dargestellt, welches den gesamten Raum dominiert und den Blick auf die offene See und ein ausfahrendes Schiff frei gibt. Davor kniet eine junge Frau auf dem dunkelvioletten Boden, umringt von Puppen, „Geschenke aus Europa“. Es sind keinesfalls Puppen, mit denen Kinder spielen – sondern Symbole einer erneuerten Welt und ihrer starken, mutigen Frauen (Heldinnen). Dargestellt werden eine Armenierin, eine Spitzenklöpplerin aus Brügge und eine patriotische Elsässerin, die ungeachtet einer drohenden Strafe, eine Kokarde in den Farben der Trikolore im Haar trägt, eine stolze Moldauerin und ein

¹⁸⁶ Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 13.

¹⁸⁷ Vgl. Erté. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 14.

Slave. Die letzte Puppe, welche von der jungen Frau gehalten wird, ist eine Polin in einem schönen Kostüm des 17. Jahrhunderts, der Zeit in der das Land frei war. Die Hände der Puppe sind mit Seidenbändern aneinander gebunden, welche von der sitzenden Protagonistin entfesselt werden. Die Protagonistin symbolisiert das junge Amerika, welches Polen von seinen Feinden befreite. Hinter dem Fenster erstreckt sich der weite Ozean und ein Schiff fährt aus in die befreiten Länder, begleitet von weißen Möwen, welche die freudige Botschaft verkünden.

Ertés Titelbild für den Harper's Bazaar ist ein wunderschönes Beispiel seiner Kunst und fließenden Linienführung. Er setzt gekonnt, das politische Tagesgeschehen in eine dekorative Illustration um und spiegelt verschiedene Symbolebenen wider.

1979 wurde das Titelblatt in einem Siebdruckverfahren in 300-facher Auflage vervielfältigt.

In Zusammenhang mit Erté ist zu konstatieren, dass bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die Vormachtstellung der europäischen Kunst unangefochten war, wobei Paris das Zentrum der bildenden Kunst und des Kunsthandels war. Der Zweite Weltkrieg zwang viele (bspw. André Breton, Max Ernst, André Masson, Matta-Echauen und Salvador Dali) zur Emigration – *„Was sich für Paris und Europa als ein nachgerade tödlicher Blutverlust erwies, bedeutete für New York und Amerika eine kräftige, dabei höchst willkommene Blutzufuhr.“*¹⁸⁸ Europa war entsprechend ausgezehrt. Für die junge amerikanische Künstlergeneration, die es sich während der Weltwirtschaftskrise nicht leisten konnte in *das* Kunstmekka, nach Paris, zu fahren, war das eine großartige Chance sich mit den Spitzenvertretern europäischer Kunst im eigenen Land auszutauschen und auseinander zu setzen.¹⁸⁹

¹⁸⁸ W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 65f.

¹⁸⁹ Vgl. W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 66.

7.1. Funktionalisierung von Kunst

Dies alles hat natürlich auch mit der Funktionalisierung von Kunst zu tun. Die Allianz zwischen Kunst und Kommerz verstärkt sich ständig, der Kunstmarkt ist längst in die Nähe des Aktienmarktes gerückt – *„das Kunstwerk selbst zum Spekulationsobjekt degradiert (...) Die Tatsache, daß sich das Schwergewicht des internationalen Kunsthandels wie auch des Kunstschaffens seit einigen Jahren von Europa nach Amerika, genauer, von Paris nach New York – also in die Nähe der Wallstreet -, verlagert hat, wird von manchen als letzte Bestätigung dafür angesehen.“*¹⁹⁰ Es ist der Zugriff auf Geldquellen, die heutzutage eine strukturelle Voraussetzung für erfolgreiche Kunstvermarktung ist.¹⁹¹ Leo Castelli sagte in einem Interview 1969: *„Je mehr Ausstellungen ein Künstler hat und je bekannter er wird, umso mehr wird er unter dem Blickwinkel des Investment betrachtet, das ist keine Frage. Wir alle werden vom Geld korrumpiert.“*¹⁹²

7.2. Der Kunsthändler

Der Händler und Galerist ist es, der mittlerweile zur Schlüsselfigur des Marktes wurde, er propagiert Kunstrichtungen, und er beeinflusst Geschmack und Kaufverhalten von Sammlern.¹⁹³ Bongard liefert einen kurzen Abriss einer „Geschichte des Kunsthandels“:¹⁹⁴ Im alten Hellas war es noch verpönt, mit Kunst zu handeln, Künstler, die ihre Arbeiten privat zum Kauf anboten, drohte eine Strafe; im alten Rom hingegen, war der private Handel mit Kunst bereits etabliert, es gab sogar Auktionen. Im Mittelalter wiederum, dessen Kunst fast ausschließlich im Dienste der Kirche stand, war der private

¹⁹⁰ W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 7f.

¹⁹¹ Vgl. P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 110f.

¹⁹² P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 115.

¹⁹³ Vgl. P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 104f.

¹⁹⁴ Vgl. W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 58f.

Handel allein dadurch praktisch ausgeschlossen. In der Renaissance blühte der Kunsthandel wieder auf, wenngleich zunächst auf Fürstenhäuser beschränkt. Die Ära der Medici gilt überhaupt als die, der ersten Sammler im modernen Sinne. – „*Seit sich Kunst und Künstler im 19. Jahrhundert vollends frei gemacht haben von traditionellen Bindungen, seit die Formel ‚L’art pour l’art‘ zum Grundgesetz des künstlerischen Tuns geworden ist und seit Künstler bewußt für den anonymen Markt produzieren, bedarf es für den Kunsthandel keiner moralischen Rechtfertigung mehr.*“¹⁹⁵ Dennoch scheint es sich so zu verhalten, dass sich der Kunsthandel und seine Beteiligten dadurch, dass sie das Kunstwerk zur Ware degradieren sich eines fortgesetzten „Sakrilegs“ schuldig machen – Bongart führt dies darauf zurück, dass die ursprünglich beinahe sakrale Funktion der Kunst (wie in der Antike und im Mittelalter) im Unterbewusstsein noch heute mitschwingt.¹⁹⁶ Aber auch diesen Umstand münzt der Kunsthandel letztlich wieder in Geld um, „*indem er Werke (beinahe) ‚religiöser‘ Verehrung dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterwirft (...) um eine Preisstellung zu rechtfertigen, für die es keine kalkulatorische Grundlage gibt.*“¹⁹⁷

Grasskamp spricht vom „ästhetischen Syndrom“, wenn er von der weltfremden Leugnung ökonomischer Einflüsse in der Kunst spricht, und es sei insbesondere die bürgerliche Gesellschaft, die einerseits von der „reinen autonomen“ Kunst träumt, andererseits aber mit dem Warencharakter von Kunst operiert.¹⁹⁸

Kunstwerke sind längst im großen Stil zur Handelsware geworden. Auch aktuell befinden wir uns in einem Boom dessen Ausmaß bisher noch nie da gewesen ist. Eine Flut von neuen privaten Sammlern ist in der Lage, derart hohe Summe für Kunstwerke zu bezahlen, dass dies längst auch Auswirkung auf das System Kunstproduktion/Künstler-Galeriebetrieb-Museumsbetrieb

¹⁹⁵ W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 59.

¹⁹⁶ Vgl. W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 59.

¹⁹⁷ W. Bongart, *Kunst & Kommerz*, Hamburg 1967, S. 59.

¹⁹⁸ Vgl. W. Grasskamp, *Kunst und Geld*, München 1998, S. 20.

hat. Hier sind gegenwärtig Umwälzungen im Gange, deren Auswirkung zwar antizipiert werden kann, was es aber für kommende Generationen tatsächlich bedeuten wird, neben den staatlichen Museen und ihrer Aufgabe zu sammeln, mit einer Fülle an privaten Museen konfrontiert zu werden, ist letztlich noch nicht absehbar. – Zu konstatieren ist aber worum es hier vordringlich geht: *„Um die Wahrung einer in politischer und ökonomischer Terminologie nicht stringent legitimierbaren Substanz, eben die der Kultur.“*¹⁹⁹

Ertés Galerist Jack Solomon, schreibt im Vorwort zu Ertés Buch über sein Druckgrafisches Werk, wie rasch es gelang, Erté im Bereich der Druckgrafik zu einem der populärsten Künstler zu machen. Die ersten Verträge wurden 1974 ausgehandelt, bereits vier Jahre später war sein Ruhm entsprechend hoch.²⁰⁰

Der Auktionator Tobias Mayer bringt seine Jobdescription auf den Punkt: *„My job is to make art expensive.“*²⁰¹ Händler und Galeristen sind es, die Kunst in Geld verwandeln. *„Sie beeinflussen den Mechanismus des Begehrens, der den Kunstmarkt in Bewegung hält. Sie rekrutieren Künstler und bringen sie ins Rennen, sie stimulieren die Nachfrage der Sammler und kontrollieren das Angebot. (...) Was auf den ersten Blick wie Roulette erscheint, in dem man auf Zahlen setzt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als kalkuliertes Risiko, gepaart mit Urteilskraft (Auge), Instinkt für den Zeitgeist (Nase) und einem Netzwerk von Allianzen (Einfluss).“*²⁰²

Der Kunstmarkt ist längst globalisiert, internationale Positionierung und Vermarktung von Künstlern ist das Ziel. Galerien vernetzen sich untereinander und versuchen Standorte sowohl in Europa als auch in Amerika zu halten. Die „Drehscheibe des Kunsthandels“ verlagert sich

¹⁹⁹ W. Grasskamp, *Kunst und Geld*, München 1998, S. 67.

²⁰⁰ Vgl. M. Lee, *Erté. Das Druckgraphische Werk*, Berlin 1983, S. 7.

²⁰¹ P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 103.

²⁰² P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 103f.

jedoch zusehends in den angloamerikanischen und asiatischen Raum – „Kunstmessen wie die in Miami, Peking und Seoul bedrohen die einstige Monopolstellung von Standorten wie Basel und Köln.“²⁰³ Es sind mittlerweile vor allem Kunstmessen auf denen die Hauptumsätze der Galerien gemacht werden. Das ganze Geschäftsjahr ist mittlerweile einem „Kunstkalender“ unterworfen, der die Route vorgibt. Durch diese globalen Drehscheiben schrumpfen natürlich die nationalen Märkte.

7.3. Der Künstler als Marke

Barthes führt den großen Erfolg Ertés in den Vereinigten Staaten darauf zurück, dass Amerika jenes Land sei, „das am ehesten die Kultur der Seele durch die Kultur der Dinge und der Zeichen ersetzt hat.“²⁰⁴ Um als Künstler erfolgreich zu sein, ist es nicht von Nachteil, mühelos klassifiziert werden zu können, ein Werk zu haben, das einem eindeutig zugeordnet werden kann. Der Künstler hat nach wie vor eine Art Sonderstellung in der Gesellschaft – „Sie ist das Ergebnis einer historischen Entwicklung, an deren Anfang der Künstler aus der Anonymität des abhängigen Handwerkers ins Rampenlicht der Kunstgeschichte trat. Die Figur des Künstlers zwischen idealisiertem Schöpfergott und stigmatisiertem Außenseiter ist ein schillerndes Vexierbild aus Mythos und Wirklichkeit, aus kultureller Verklärung und sozialer Realität.“²⁰⁵

7.4. Die Allianz zwischen Kunst und Kommerz

Es sind die 1960er Jahre, Objekte verlieren zunehmend die Züge der Einzigartigkeit, sie werden reproduzierbar, dadurch vergänglich, der

²⁰³ P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 118.

²⁰⁴ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

²⁰⁵ P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007, S. 157.

Konsument sehnt sich wieder nach dem Austausch des Objektes – Konsum entsteht. Wie alles bekommen auch Kunst, Design und Schönheit einen Warencharakter. Der Verbrauch an Waren steigt, die Lust zu konsumieren ebenso – entsprechend wird in Serie produziert.

Auf dieses Primat der Funktion versucht bspw. Marcel Duchamp in seinen ready made's zu reagieren, wenn er die Felge eines Fahrrades zum Kunstobjekt erhöht (Abb. 134). *„Wenn der Prozeß der Kommerzialisierung die Schönheit der Objekte schafft, dann lässt sich jedes gewöhnliche Objekt seiner Funktion als Gebrauchsgegenstand berauben und zu einem Kunstwerk umfunktionieren.“*²⁰⁶ Schönheit wird zu einer Frage der Definition. Auch Warhols serielle Produktionen sind ein Produkt seiner Zeit.

Die privaten Geldgeber können in jedem Fall mit einem Imagetransfer rechnen, aber wie ist es um die Kunst bestellt? Wie kommt sie mit ihrem Imagetransfer zurecht? Wie kommt sie damit zurecht, offenbar so einfach in die Gesellschaft integrierbar zu sein? Man darf hier allerdings nicht außer Acht lassen, dass man damit einem Bild des hochmoralischen, der Gesellschaft sich verweigernden (zumindest von ihr distanzierenden) Künstlers anhängt, das so keineswegs stimmen muss. – *„Zwar legen sich manche Ästhetiker die Kunst gerne als Garanten der Humanität zurecht und betrachten den Künstler als großen Verweigerer, aber jeder Kunstkritiker weiß, daß auch Künstler (und Kritiker) zu Kompromissen neigen können und ihre Anpassungsbereitschaft die Grenze zum Opportunismus durchaus unauffällig überschreiten kann.“*²⁰⁷

Insbesondere auf die Kunst des Art Déco bezogen meint Ertés Galerist Jack Solomon: *„Aber in der allgemeinen Anerkennung des Art Déco waren auch schon die Gründe seines Niederganges angelegt. Denn als diese Kunst – um der wachsenden Nachfrage entgegenzukommen – Eingang in die Massenproduktion fand, musste ein Großteil der exzellenten Qualität des*

²⁰⁶ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2002, S. 377.

²⁰⁷ W. Grasskamp, *Kunst und Geld*, München 1998, S. 36.

*Materials und der Handwerklichkeit geopfert werden, obwohl doch gerade diese Qualität es war, die den ästhetischen Anspruch des Art Déco rechtfertigte.*²⁰⁸

7.5. Kunst und Gewerbe

Als einer der für sein Schaffen prägend Art Nouveau und Art Déco miterlebt hat, hat Erté niemals eine Trennung zwischen Kunst und Gewerbe vollzogen. Sämtliche Sparten (Illustration, Plakat, Schmuck, Bronze, Kostüme) „überzog“ er mit seiner Formensprache. Der Art Nouveau hatte u.a. zum Programm, auch für Gegenstände des täglichen Gebrauchs ästhetische Formen zu entwickeln. Das Prinzip „Ornament“ kann in vielem zum Tragen kommen. Gleichzeitig hat sich Art Nouveau insbesondere der Angewandten Kunst verschrieben, der *„aus ästhetischen Prinzipien wirksam wurde, die unterschiedslos alle Formen der Kunst betrafen, sie alle vereinten und zu wechselseitiger Beeinflussung veranlaßten.“*²⁰⁹ Da sich Art Nouveau so sehr der Angewandten Kunst verschrieben hatte, entstand geradezu eine „Dekorationswut“, eine Unzahl an Fälschungen kam auf den Markt, *„der Schöpfer eines ‚neuen‘ Modells brauchte vor allem Pauspapier und ein möglichst reichhaltiges Musterbuch, aus dem sich nach Herzenslust kopieren ließ.“*²¹⁰ Natürlich führte dies auch zu einer Nivellierung des Geschmacks nach unten. Vieles an angewandter Kunst wurde zum rein dekorativen Objekt.

Auch im Art Déco gab es diesbezüglich keinerlei Unterschiede in der Haltung zu Kunst, Kommerz, sowie der Verbreitung von „hübschen Dingen“. *„So darf man vermuten, daß Ertés so überaus luxuriös-eleganten und handwerklich vorzüglichen Drucken deshalb ein so großer Erfolg beschieden ist, weil sie viele Merkmale des klassischen Art Déco wieder aufleben lassen*

²⁰⁸ Vgl. M. Lee, *Erté. Das Druckgraphische Werk*, Berlin 1983, S. 8.

²⁰⁹ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 77.

²¹⁰ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 224.

– jene magische Verschmelzung von geschmeidigem Design, exquisiten Materialien und einer nicht minder erlesenen handwerklichen Ausführung.“²¹¹

Erté stieg in seinem Spätwerk noch einmal in eine immens produktive Schaffensperiode ein, auch wenn man es letztlich nur als einen „Aufguss“ früherer Arbeiten bewerten mag, ist es dennoch erstaunlich. Neben seinen Druckgrafiken, entwarf er Schmuck, Metallskulpturen, aber auch kunsthandwerkliche Gebrauchsgegenstände wie Vasen, Dosen, Handspiegel etc. Und, auch wenn man ihm damit einen gewissen Hang zum Kommerziellen „unterstellen“ kann, tat er dies alles mit einer großen Liebe zum Detail, stellte höchste Ansprüche an Material und Fertigung, war er ganz in seiner Welt, die nur ausgesprochen schöne Dinge akzeptieren mochte.

8. Zusammenfassung

Erté war ein Zeichensetzer. Er hat mit seiner über Jahrzehnte hinweg gleichbleibenden Abstraktion einer Darstellung des Frauenkörpers eine Marke geschaffen.

Art Nouveau und Art Déco sind jene Stilrichtungen, nach denen Erté seine Arbeiten ausgerichtet hat. Insbesondere die Formen des Art Nouveau werden meist mit einer schwingenden, floralen und sehr bewegten Formensprache assoziiert. Die formalen Elemente dieser Bewegung werden von 1910 an vom *Art Déco* weiterentwickelt. Für beide ist kennzeichnend, dass Ornament und Dekoratives im Vordergrund steht. Art Nouveau und Art Déco waren grundsätzlich ein Phänomen der Metropolen. Erté bewegte sich Zeit seines Lebens nur in Metropolen, und selbst hier waren es nur jene Bereiche, die

²¹¹ Vgl. M. Lee, *Erté. Das Druckgraphische Werk*, Berlin 1983, S. 8.

von großer Künstlichkeit und teils auch Abgehobenheit geprägt sind, wie Theater, Revuen, die Modewelt etc. Dekorative Künste (also das Kunsthandwerk) erlebten in der Zwischenkriegszeit, der Zeit des Art Déco ihren Höhepunkt. War Art Nouveau noch von Abstraktion, Verzerrung und formalen Vereinfachungen gekennzeichnet, entwickelte Art Déco diese Ansätze hin auf einen ausgeprägten Funktionalismus, es kam zu einer Anreicherung mit Einflüssen aus Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus. Der Pflanzenorganismus, der Art Nouveau so sehr geprägt hat, wird im Art Déco gebrochen und in eine gewisse Strenge verfremdet, zudem entmaterialisiert. Florales aus Art Nouveau wurde im Art Déco geometrisch stilisiert. Art Déco ist zweidimensional orientiert.

Grundsätzlich kann Erté aber nicht so einfach Art Nouveau oder Art Déco zugerechnet werden. Duncan konstatiert hierzu richtigerweise, dass die Wurzeln von Ertés Stil auf die Belle Epoque und die Pariser Weltausstellung von 1925 zurückgehen, dass er diesen Stil aber bereits 1920 vollständig ausgebildet hatte. – Ich möchte Duncan hierzu nochmals in aller Ausführlichkeit zitieren: *„Damit ist Erté chronologisch wie stilistisch gesehen, ein Vorläufer der Art deco, mit der er so oft in Verbindung gebracht wird, mit der er sich aber nie völlig identifiziert hat. In den langen Locken und dem Fall des Abendkleides von Ertés verführerischer Femme Fatale findet man ebensoviel von der Ästhetik des Jugendstils wie der nachfolgenden Art deco-Zeit. Ertés Stil ist ein Übergangstil, der beide Perioden umfasst.“*²¹²

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Tendenzen zu beobachten, die man unter „Ästhetik als Kult“ zusammen fassen könnte. Darunter fallen Dekadenz, Dandyismus, französische Dekadenz, dekadente Sensibilität, bis hin zum Symbolismus. Es sind dies Epochen und teils Vorläufer, die Ertés Anfänge beeinflusst haben.

²¹² A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 7.

Für Erté waren die Augen auf persischen und indischen Miniaturen (die er bereits als Kind kennenlernte) die „schönsten“. Ähnlich inspirierend für Erté dürfte die Ausführung dieser Miniaturen gewesen sein, die sich durch ein großes Gespür für die unterschiedlichsten Materialien (Pelzbesätze, Samt und Seide, Goldstellen) auszeichnen. Ihre prachtvolle Farbigkeit, ihr ornamentaler Charakter. Es sind Malereien der Vereinzlung der Figur, der Isolierung. Auch bei Erté gibt es keinerlei Zusammenspiel von Figuren in seinen Illustrationen oder gar ein Gruppenbild – letztlich ist es immer *eine* Frau, diese ist isoliert, ikonografisch, entpersönlicht und typisiert. Erté hatte wenig Interesse an leidenschaftlichen Ausdrucksweisen und aufgewühlten seelischen Befindlichkeiten, sowie generell in seiner Kunst abseits des Ästhetischen wenig an emotionaler Beteiligung oder gar Ideologie auszumachen ist. Dennoch findet man im Symbolismus Parallelen in der Gestaltung von Weiblichkeit, wie den üppigen Haaren, der organischen Linieführung, der symbolischen Aufladung von Dingen und Gesten (bspw. in seinen Bronzen).

Erté schuf, um bei der Diktion von Barthes zu bleiben „*die als Frau verkleidete Frau*“.²¹³ Erté erschuf sein ideales Frauenbild und bewegte sich als Künstler zeitlebens in einer vollkommen homogenen Welt. In den unzähligen Frauen die er darstellte gibt es keinerlei Variation in Bezug auf den weiblichen Körper. Es gab keinerlei Konzessionen an Realität oder gesellschaftliche Entwicklungen. Es ist das Modell einer Frau, das „*keine in der Natur oder im Verstand begründete Idee, keine nach langer philosophischer Reflexion oder nach einem schöpferischen Drama entdecktes und aufs Bild gebrachtes Geheimnis, sondern nur eine Marke*“.²¹⁴ Auf die Frage, wer den für ihn die schönste Frau sei antwortete Erté: Lina Cavalieri. Das wichtigste sei jedoch der Charme, den er folgendermaßen definierte: „*Für mich ist er eine psychische Eigenschaft, die sich im körperlich Äußeren*

²¹³ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 12.

²¹⁴ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 20.

*und im Verhalten eines Wesens ausdrückt.*²¹⁵ Schönheit, Charme und Eleganz sind Erté zufolge die „Drei Grazien“ der Frau.

Die Erté-Frau war für ihn tatsächlich *das* Idol: „*In meinem Unterbewusstsein hat sich ein Bild gestaltet, das ich hätte verkörpern wollen, wenn ich als Frau geboren wäre.*“²¹⁶ Die Silhouette ist streng und elegant. Er benützt sehr alte erotisch aufgeladene Elemente wie den nackten Fuß, dieser ist klein, reizend, und zierlich, brav und gleichzeitig raffiniert. Trotz ihrer offensichtlichen Nacktheit wirkt die Erté Frau ungeheuer keusch, zwar unleugbar von großer Schönheit, aber wenig erotisch, sie erzeugt kein fleischliches Verlangen. Dreh- und Angelpunkt der Silhouette ist das Kreuz, Erté betont dieses in all seinen Bewegungsmöglichkeiten, insbesondere in seinem Alphabet und den Bronzen. Finger und Hand sind stets sehr gespreizt und geziert. Ertés Körper sind hierin Art Nouveau viel ähnlicher als Art Déco, der Körper der Frau des Art Déco hat einen wesentlich sportlicheren und muskulöseren Charakter. Übersteigerung in Gestik und Komposition entspricht viel mehr Art Nouveau. Ertés Körper haben nicht die Funktion die Kleidung zu füllen, vielmehr gehen sie eine unauflösliche Mischung aus Körper und Kleidung ein. Seine Liebe zum Tanz hat sich als Bewegung in allen seinen Arbeiten ausgedrückt.

Haare und Kopfschmuck handhabt Erté in einer ausgesprochen gekünstelten Weise, nie stellt sich das Empfinden ein, es handle sich um Haare oder Frisuren, vielmehr werden sie zur grafischen Signatur des Kopfes. Sie werden zu Federn, Perlen, Schleppen, Kette oder Armreif, zu Säulen und Helmbüschen. Sie dienen zur Erweiterung der Figur – und letztlich insbesondere als außerordentlich wichtiges und wandelbares Accessoire.

Es war Paul Poiret, durch den sich die ersten Möglichkeiten ergaben, für das Theater zu arbeiten. Ertés Bühnen- und Kostümarbeiten, die so einfallsreich

²¹⁵ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 92.

²¹⁶ R. Barthes, *Erté*, Parma 1980, S. 104.

wie effektiv und opulent waren, zeigen, dass Erté immer vielmehr ein Illustrator war, als ein Designer der Kleider entwirft die in erster Linie getragen werden sollen. Die Bühnen- und Kostümentwürfe zeigen ferner, wie sehr für Erté Haare, Haar- und Kopfschmuck in erster Linie zu einer „idealen“ Silhouette verhelfen sollen. Hierzu zählen auch Arbeiten („Parfums“), in denen Erté lebende Skulpturen als Teil einer architektonischen Struktur bestimmt. Ähnlich verhält es sich mit den „living curtains“. Erté hatte ein überragendes Talent dafür, in Material und Farbe zu schwelgen. Er war ein Meister darin, Bühnenbilder und Kostüme zu entwerfen, in denen er östliche Farben mit byzantinischen Formenreichtum mischte.

Das Spätwerk Ertés ist formal ohne Unterschied zu seinen früheren Arbeiten. Ab 1968 widmet sich Erté verstärkt der Lithografie. Das Druckgrafische Werk Ertés, insbesondere das Alphabet, vereint viele Merkmale seiner Kunst in idealer Weise. Die Großbuchstaben sind (bis auf wenige Ausnahmen) aus ein oder zwei Frauen gebildet, der Frauenkörper wird zum Zeichen und Symbol, eine Silhouette die es zu füllen gilt. Die Frau muss in diesem ABC nicht irgendwelche Verrenkungen vollführen, um die Form eines Buchstabens einzunehmen, sie tut das mit Hilfe von Gewändern, Kopfschmuck, Schmuck und Haaren. Erté sucht jedoch die Distanz zur gängigen Buchstabenmythologie. – Und selbst wenn Erté in seiner Buchstabenserie manchmal auf den Laut eingeht, so ist es doch in erster Linie eine Symbolik der Linien. Erté selbst zählte die Buchstabenserie stets zu seinen favorisierten Objekten.

Die Gedanke Schmuck zu entwerfen war für Erté deshalb so reizvoll, weil es für ihn eine „Art to wear“ ist. Oberste Priorität hatten für ihn hohe Perfektion in der Ausführung, sowie erlesene Materialien. Viele seiner Schmuckentwürfe sind von früheren Arbeiten inspiriert. Auch hat er seine berühmte ABC- und Zahlenserie als Schmuckstücke aufgelegt. „*Wenn sich*

*Schmuck und Juwelierkunst ohne Zögern mit dem Art Nouveau verbündeten, so deshalb, weil ihre Techniken in der Lage sind, jegliche Phantasie zu materialisieren und sich jeder neuen Formensprache anzupassen.*²¹⁷

Es ist erstaunlich, dass ein auf bereits so vielen Gebieten erfolgreicher Künstler wie Erté, mit siebenundachtzig Jahren noch einmal einen neuen Weg einschlägt, sich in die Dreidimensionalität begibt – zum Skulpteur wird. Die Inspiration zu den Bronzen ist erneut in seinem grafischen Werken von 1920-1930 zu finden, also ganz ähnlich wie in seinen Schmuckentwürfen sind auch bei den Bronzeentwürfe enge Verbindungen zu seinen Modeillustrationen und Titelbildern herzustellen. Ertés Skulpturen haben eine farbige Patinierung. Seine Palette umfasst das gesamte Farbspektrum, was ihn von den Künstlern der 1920er Jahre stark unterscheidet, die Skulpteure jener Zeit beschränkten sich vorrangig auf die damals beliebten Gold- und Silbertöne. Ertés Kostümarbeiten (ihre immanente Dreidimensionalität) hat sicher dazu beigetragen, dass er immer schon das „Ganze“ im Auge hatte, also auch davor gefeit war Skulpturen mit nur einem „Gesicht“ zu machen. Vielmehr bot ihm die Bronze die Möglichkeit, Bewegung darzustellen, Rhythmus und fließende Linien. Seine Bronzen sind stark von Symbolen geprägt, die oft in großer Einfachheit gedacht sind (es werden Schwerter gebrochen, es schweben Friedenstauben über Köpfe hinweg). Erté wird ein fröhliches naives Wesen nachgesagt. Jedenfalls bezeichnet er selbst die Arbeiten in Bronze als die für ihn Erfüllendsten – *„Jedesmal, wenn ich eine meiner Bronzen aus den Skulpturenfolgen sehe und berühre, überfällt mich ein Gefühl von wunderbarer Aufregung, denn hier wurden meine Zeichnungen, meine Gedanken und Träume zum Leben erweckt wie nie zuvor.*²¹⁸

²¹⁷ B. Champigneulle, *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973, S. 229.

²¹⁸ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 9.

Art Nouveau und Art Déco hatten sich insbesondere der angewandten Kunst verschrieben, sie hatten zum Programm, auch für Gegenstände des täglichen Gebrauchs ästhetische Formen zu entwickeln. Es ging um die Verbreitung „hübscher Dinge“. Erté vollzog ebenso niemals eine Trennung zwischen Kunst und Gewerbe. Sämtliche Sparten (Illustration, Plakat, Schmuck, Bronze, Kostüme) „überzog“ er mit seiner Formensprache. Um als Künstler erfolgreich zu sein, ist es nicht von Nachteil, mühelos klassifiziert werden zu können, ein Werk zu haben, das einem eindeutig zugeordnet werden kann. Erté war als Marke in seinem gesamten künstlerischen Leben sehr erfolgreich, es gab keinerlei Phasen in denen seine Arbeiten nicht gekauft worden wären. Die Auflagen seines Spätwerkes (Druckgrafiken und Skulpturen) stiegen beständig. Erté bewegte sich zeitlebens in seiner eigenen Welt, Einflüsse von Außen sind oft schwer ausmachen. Er vervielfältigt Bewährtes in unterschiedlichen Materialien, huldigt einer Serie.

Ertés Skulpturen sind eindeutig seinen frühen graphischen Werken (v.a. jene aus den Jahren 1920-1930) zuzuordnen – *„Bei der Betrachtung der Bronzen ist sofort die enge Beziehung zu seinen Modeillustrationen erkennbar.“*²¹⁹

Sein gesamtes Spätwerk ist somit tatsächlich eine Art „Aufguss“ früherer Werke. Auch wenn er sich in seiner Arbeit beständig auf seine Art zu wiederholen schien, ist sein Spätwerk gekennzeichnet von immenser Produktivität. Neben seinen Druckgrafiken, Schmuck und Metallskulpturen, entwarf er kunsthandwerkliche Gebrauchsgegenstände wie Vasen, Dosen, Handspiegel etc. Und, auch wenn man ihm damit einen gewissen Hang zum Kommerziellen nachsagen kann, so tat er dies mit großer Liebe zum Detail, stellte höchste Ansprüche an Material und Fertigung – war er ganz in seiner Welt, in der er nur die schönsten Dinge akzeptieren mochte.

²¹⁹ A. Duncan, *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 8.

9. Literaturverzeichnis

Anderson, B. S. & Zisser, J. B. *Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa*, Frankfurt 1995.

Arwas, V. *Art Deco*, New York 1980.

Barthes, R. *Erté (Romain de Tirtoff)*, Parma 1980.

Berents, C. *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt 1998.

Bongard, W. *Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation*, Hamburg 1967.

Buckle, R. *Diaghilev*, London 1979.

Calloway, S. *Aubrey Beardsley*, London 1998.

Champigneulle, B. *Jugendstil. Art Nouveau*, Paris 1973.

Dossi, P. *Hype ! Kunst und Geld*, München 2007.

Duncan, A. *American Art Deco*, New York 1986.

Duncan, A. *Einführung*. In: Lee, M. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 7-10.

Erté, *Erté*, London 1978.

Erté, *Einführung*. In: Lee, M. *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 9-22.

Erté, *Über meine Skulpturen*. In: Lee, M. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986, S. 11-32.

Erté, *Kunst ist mein Leben*, Berlin 1989.

Gradmann, E. *Indische Miniaturen*, Bern 1949.

Grasskamp, W. *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998.

Harper's Bazar. *Designs by Erté*, New York 1976.

Harper's Bazar. *Ertés Fashion Designs*, New York 1981.

- Hickmann, R. *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghul-Kaiser*, Leipzig 1979.
- Holter, K. *Persische Miniaturen*, Wien 1951.
- Jullian, P. *Der Symbolismus*. London 1978.
- Kane O'Keiff, N. *Geleitworte*. In: Lee, M. *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 9-11.
- Koller-Glück, E. *Unbekannter Jugendstil in Wien*, Wien 1983.
- Lee, M. *Erté. Das Druckgraphische Werk*, Berlin 1983.
- Lee, M. *Erté. Skulpturen*, Berlin 1986.
- Lee, M. *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987.
- Lee, M. *Erté. Schmuck*, Berlin 1991.
- Lehnert, E. *Das neue Ornament*, Prag 1931.
- Lepape, C. & Defert, T. *Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modesign*, Frankfurt 1984.
- Lussier, S. *Art Deco Fashion*, London 2003.
- Maenz, P. *Art Deco. Formen zwischen zwei Kriegen*, Köln 2003.
- Reade, B. *Art Nouveau and Alphonse Mucha*, London 1963.
- Rogath, D. & Halpern-Rogath, L. *Vorwort*. In: Lee, M. *Erté. Neue Druckgraphik*, Berlin 1987, S. 7.
- Salomon, R. *Geleitworte*. In: Lee, M. *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 9-11.
- Schmidt, L. *Jugendstil*, Ramerding 1982.
- Seeling, C. *Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900-1999*, Köln 1999.
- Sembach, K.-J. *Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung*, Köln 1999.
- Spencer, C. *Erté*, London 1970.
- Spielmann, H. (Hrsg.), *Aubrey Beardsley*. Hamburg 1976.
- Sternberger, D. *Über Jugendstil*, Frankfurt 1977.

Tirtoff, R. *Erté. Leader of Art Deco. His trail through the Century*, Tokyo 1990.

Veigl, H. & Derman, S. *Die wilden 20er Jahre. Alltagskulturen zwischen zwei Kriegen*, Wien 1999.

Vreeland, D. *Serge Diaghilev*. In: Buckle, R. *Diaghilev*, London 1979.

Weber, C. *Art Deco Schmuck*, München 2000.

Welch, S. C. *Persische Buchmalerei*, München 1976.

Wittlich, P. *Zeichnungen aus der Epoche des Jugendstils*, Prag 1974.

Zara, L. *Einführung*. In: Lee, M. *Erté. Schmuck*, Berlin 1991, S. 13-19.

10. Bibliografie

Arnold, T. *Painting in Islam*, Oxford 1928.

Buckle, R. *Diaghilew*, Herford 1984.

Dahms, S. (Hrsg.), *Diaghilews ballets russes*, Salzburg 1994.

Erté. *Bilder zum Lob der Schönheit*, Dortmund 1983.

Falk, S. J. & Diba-Pahlavi, F. (Hrsg.), *Qajar Paintings. A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings*, Teheran 1971.

Gray, B. *Persische Malerei. Die Kunstschatze Asiens*, Genf 1961.

Kirketerp-Möller, H. *Det Islamiske Bogmaleri*, Kopenhagen 1974.

Kühnel, E. *Persische Miniaturmalerei, 13. – 17. Jahrhundert*, Berlin 1959.

Pamuk, O. *Rot ist mein Name*, Frankfurt 2003.

Welch, S. C. *Das Buch der Könige*, München 1976.

Wild, N. *Diaghilev*, Paris 1979.

Yanada, Y. *Erté. Leader of Art Deco his Trail through the Century*, Japan 1990.

11. Abbildungsverzeichnis

- Abb.1) Erté in seinem Atelier, 1988
- Abb.2) Erté in seinem Atelier in Hollywood, 1925
- Abb.3) Ertés erstes Cover für Harper´s Bazar, 1915
- Abb.4) Harper´s Bazar Cover 1924-1935
- Abb.5) John Everett Millais, Ophelia, 1852
- Abb.6) Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1863
- Abb.7) Dante Gabriel Rossetti, Sir Galahad,, 1864
- Abb.8) Edward Burne-Jones, Die Bezauberung des Merlin, 1878
- Abb.9) Edward Burne-Jones, Sponsa da Libano, 1891
- Abb.10) Metro-Station in Paris, Entwurf: Hector Guimard, 1912
- Abb.11) Gustav Klimt, Danae, 1907
- Abb.12) Gustav Klimt, Der Kuß, 1907-1909
- Abb.13) Eliel Saarinen, Esszimmergestaltung für eine Ausstellung des Metropolitan Museum of Art, New York, „The Architect and the Industrial Arts, 1929
- Abb.14) Pierre Legrain, Bucheinbände, 1927
- Abb.15) Tamara de Lempicka, Portrait von Mrs. Alan Bott
- Abb.16) Episode aus der Krishnalegende, Radha auf der Schaukel und Krishna, Kangra, Ende 18.Jhdt.
- Abb.17) Bibramo Bhab, Radha und Krishna, Kangra, 18.Jhdt.
- Abb.18) Bir Singh, Potrait eines Rajputfürsten, Kangra, 18.Jhdt.
- Abb.19) Nizami, Khamse, Khusrawund Schirin, 1501
- Abb.20) Emir Khusraw Dihlawi, Auszug aus dem Diwan, Dichtergespräch, 1536-1537
- Abb.21) Frederick Evans, Aubrey Beardsley, 1894
- Abb.22) Aubrey Beardsley, Wagnerianer, 1894 Victoria and Albert Museum, London
- Abb.23) Aubrey Beardsley, Salome, 1894
- Abb.24) Aubrey Beardsley, The Climax, 1894
- Abb.25) Aubrey Beardsley, The Wonderful History of Virgilius, 1894
- Abb.26) Aubrey Beardsley, Toilet of Lampito, 1896
- Abb.27) Aubrey Beardsley, Die Gesandten der Spartaner, 1896
- Abb.28) Aubrey Beardsley, Die verzweifelten Athenerinnen, 1896
- Abb.29) Aubrey Beardsley, Juvenal geisselt eine Frau, 1896

- Abb.30) Aubrey Beardsley, The Yellow Book Cover, 1894
- Abb.31) Aubrey Beardsley, The Yellow Book Cover, Okt.1894
- Abb.32) Aubrey Beardsley, The Savoy Cover, Aug.1896
- Abb.33) Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril, 1893
- Abb.34) Jules Chéret, Olympia, 1892
- Abb.35) Alfons Mucha, Profil einer Frau mit Pfauendekor, 1899, Nationalgalerie, Prag
- Abb.36) Alfons Mucha, Einladung zu einem Bankett, 1898, Nationalgalerie, Prag
- Abb.37) George Barbier, Illustration, 1922, private Sammlung, London
- Abb.38) George Barbier, Illustration Nijinsky, 1913, private Sammlung, London
- Abb.39) Georges Lepape, Titelblatt amerikanische Vogue, 1920
- Abb.40) Georges Lepape, Titelseiten der amerikanischen Vogue, 1923-1929
- Abb.41) Georges Lepape, Illustration au dem Magazin La Gazette du bon Ton, 1914
- Abb.42 & 43) Georges Lepape, Titel und Innenseite des Albums „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape, 1911
- Abb.44) Kore, 6.Jhdt. v. Chr. , Nationalmuseum Athen,
- Abb.45) Polyklet, Diadumenos, um 430 v.Chr., Nationalmuseum Athen,
- Abb.46) Cesare Cesariano, Vitruvianische Proportionsfigur, 1510, Biblioteca Braidense, Mailand
- Abb.47) Albrecht Dürrer, Proportionsfigur, 1528, Nürnberg
- Abb.48) Leonardo da Vinci, Proportionen des menschlichen Körpers, 1490-1492, Galleria dell ` Accademia, Venedig
- Abb.49) Erté, Illustration für Harper´s Bazaar, 1917
- Abb.50) Erté, Kostümdesign für Mata Hari, 1913
- Abb. 51) Erté, Kostümdesign für “La Fête de St. Cyr“, 1915
- Abb.52) Erté in diversen Kostümen, 1922-1926
- Abb.53) Léon Bakst, Kostüm des jüdischen Tänzers in Kleopatra, 1909, Sammlung Lobanov-Rostovsky
- Abb.54) Léon Bakst, Scheherazade, 1910, Stravinsky-Diaghilev Sammlung
- Abb.55) Léon Bakst, Bühnenbild von Scheherazade, 1910, Sammlung Robert Tobin
- Abb.56) Léon Bakst, Kostümdesign für Nijinsky´s „Les Orientals“, 1917, Sammlung Robert Tobin

- Abb.57) Paul Poiret mit Mannequin bei einer Anprobe
- Abb.58) Illustration eines Humpelrocks, 1910
- Abb.59) Georges Lepape, « Robe de Soirée de Poiret »
- Abb.60) Man Ray, Peggy Guggenheim in einer orientalischen Poiret Robe
- Abb.61) Edgar Brandt, Eingangportal zu Poiret's Boutique (Architekt: Perret Freres)
- Abb.62) Erté, Venezianisches Kostüm, 1919
- Abb.63) Erté, Kostüm "Starfish", 1919
- Abb.64) Erté, Bühnenbild für "Conte Hindou", 1922
- Abb.65) Erté, Bühnenbild für „The Treasures of Indo-China“, 1922
- Abb.66) Erté, Kostümdesign für "Conte Hindou", 1922
- Abb.67) Erté, "Die Quelle des Amazonas", Folies-Bergère, 1923, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.68) Erté, "DieQuelle des Rheins", Folies-Bergère, 1923, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.69) Erté, "The Guadalquivir", Folies-Bergère, 1923, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.70) Erté, „Parfum“ Folies-Bergère, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.71) Erté, Bühnenbild für „Aladin“, 1929
- Abb.72) Erté, Hichzeitskostüm, Aladin, 1929
- Abb.73) Erté, "Die tausendjährigen Eier", Aladin, Folies -Bergère, 1929, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.74) Erté, „Der Geist aus der Lampe“ Folies -Bergère, 1929, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.75) Erté, „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Chiavari, Parma
- Abb.76) Erté, „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.77) Erté, Kostüm von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.78) Erté, Kostüm (zweiter Effekt) von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London
- Abb.79) Erté, Vorhang von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.80) Erté, Vorhang von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.81) Erté, Erster Vorhang von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.82) Erté, Schlangenhaut Vorhang von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.83) Erté, Dachgarten Bühnenbild von „Manhattan Mary“, NY, 1927, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.84) Erté, „Sellerie“, Gemüse-Ballett, Georges White´s Scandals, 1926, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.85) Erté, „Karotte“ Gemüse-Ballett, Georges White´s Scandals, 1926, Sammlung Grosvenor Gallery, London

Abb.86) Erté, Filmkostüm „Zeus“, Restless Sex, 1919

Abb.87) Erté, Kostüm. Yacodhara, 1919

Abb.88) Erté, Filmkostüm „Hera“, Restless Sex, 1919

Abb.89) Erté, Filmsetting des orientalischen Balletts, in Film „Paris“, 1925

Abb.90) Erté, Filmsetting-„Abendsalon“, in Film „Paris“, 1925

Abb.91) Erté, Filmsetting, „Boudoir“, Paris, 1925

Abb.92) Erté, Filmsetting, „Night Club“, Paris, 1925

Abb.93) Erté, Bühnenkostüm für Carmel Myers in Ben Hur, 1925

Abb.94) Erté, Bühnenkostüm für Mimi (Lilian Gish) in „La Bohème“, 1925

Abb.95) Erté, Bühnenkostüm für Musette (Renée Adorée) in „La Bohème“, 1925

Abb.96) Erté, „D“, Serigraphie, 1976

Abb.97) Erté, „F“, Serigraphie, 1976

Abb.98) Erté, „I“, Serigraphie, 1976

Abb.99) Erté, „L“, Serigraphie, 1976

Abb.100) Erté, „M“, Serigraphie, 1977

Abb.101) Erté, „O“, Serigraphie, 1976

Abb.102) Erté, „0“, Serigraphie, 1980

Abb.103) Erté, „T“, Serigraphie, 1977

- Abb.104) Erté, „1“, Serigraphie, 1980
- Abb.105) Erté, „2“, Serigraphie, 1980
- Abb.106) Erté, Plume, 1988
- Abb.107) Erté, Douceur, Ring, 1990
- Abb.108) Erté, Sophistication, 1988
- Abb.109) Erté, Foxes, 1988
- Abb.110) Erté, Aventurine, 1979
- Abb.111) Erté, Titelseite Harper´s Bazaar, 1919
- Abb.112) Erté, Folies, 1988
- Abb.113) Erté, Loge de Théâtre, Serigraphie, 1984
- Abb.114) Erté, La Courbe, 1986
- Abb.115) Erté, Das Goldene Vlies, Serigraphie, 1986
- Abb.116) Erté, Broschen mit Alphabet, 1980-er
- Abb.117) Erté, Die Zahlen, 1980-er
- Abb.118) Erté, Entwurfzeichnungen Ohrringe, 1980-er
- Abb.119) Erté, Entwurfzeichnungen Ohrringe, 1980-er
- Abb.120) Erté, Malerische Formen, Genie, 1964
- Abb.121) Erté, Malerische Formen, Melodie, 1963
- Abb.122) Erté, Skulptur, Sieg., 1980, Meisner
- Abb.123) Erté, Skulptur, Frieden, 1984, Meisner, Fine Art Acquisitions
- Abb.124) Erté, Skulptur, Freiheit, 1984, Meisner, Fine Art Acquisitions
- Abb.125) Erté, Skulptur, Dame mit Panther, 1981, Meisner
- Abb.126) Erté, Skulptur, Gefangene der Liebe, 1983, Meisner
- Abb.127) Erté, „K“, Serigraphie, 1977
- Abb.128) Erté, Skulptur, Liebespaar, 1983, Meisner
- Abb.129) Erté, „4“, Serigraphie, 1980
- Abb.130) Erté, Skulptur, Feuervogel, 1981, Tallix, Fine Art Acquisitions
- Abb.131) Erté, „5“, Serigraphie, 1980
- Abb.132) Erté, Skulptur, Die Maske, 1986, Meisner, Fine Art Acquisitions
- Abb.133) Harper´s Bazar Cover, Geschenke aus Europa (russische Puppen) 1919
- Abb.134) Marcel Duchamp, Fahrrad Rad, 1913, Philadelphia, Museum of Modern Art



Abb.1



Abb.2



Abb.3



Abb.4



Abb.5



Abb.6



Abb.7



Abb.8



Abb.9



Abb.10



Abb.11



Abb.12



Abb.13

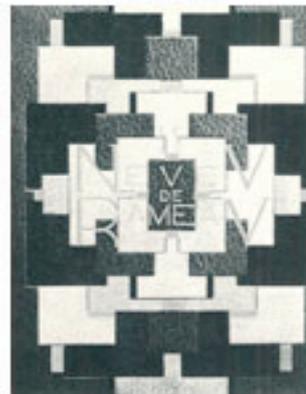


Abb.14



Abb.15



Abb.16



Abb.17



Abb.18



Abb.19



Abb.20



Abb.21



Abb.22

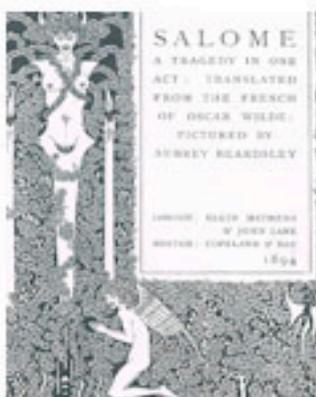


Abb.23



Abb.24



Abb.24



Abb.25



Abb.26



Abb.27



Abb.28



Abb.29

THE YELLOW BOOK
AN ILLUSTRATED QUARTERLY.



Abb.30



Abb.31



Abb.32



Abb.33



Abb.34



Abb.35



Abb.36



Abb.37



Abb.38



Abb.39



Abb.40



Abb.41



Abb.42



Abb.43



Abb.44



Abb.45

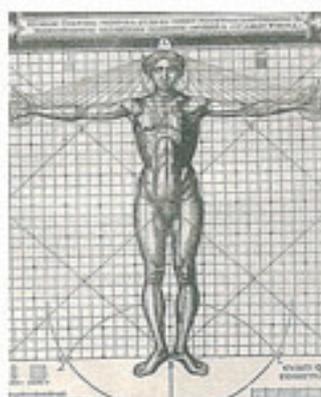


Abb.46

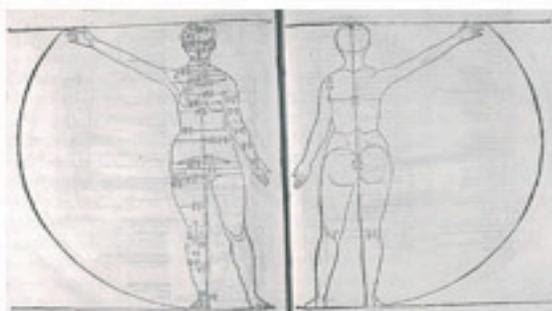


Abb.47

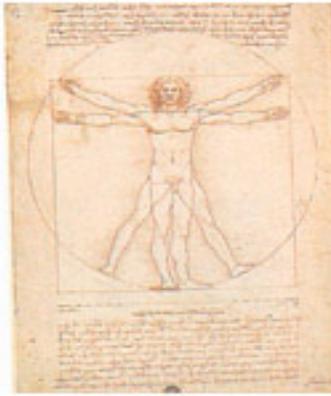


Abb.48



Abb.49



Abb.50



Abb.51



Abb.52



Abb.53



Abb.54



Abb.55



Abb.56



Abb.57



Abb.58



Abb.59



Abb.60

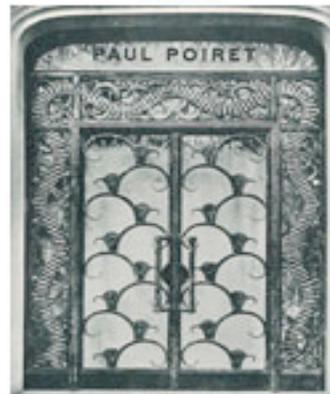


Abb.61



Abb.62

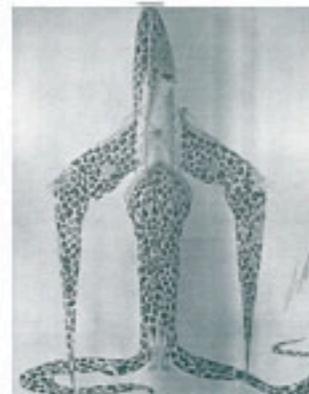


Abb.63

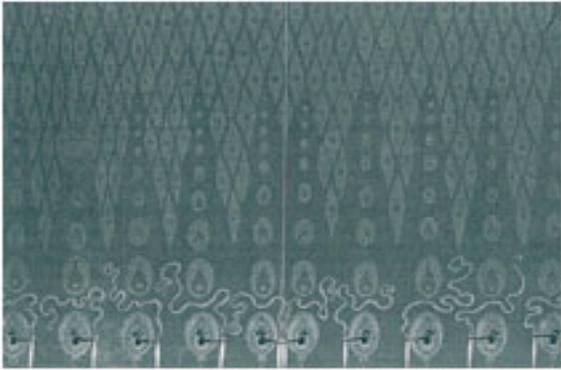


Abb.64



Abb.65

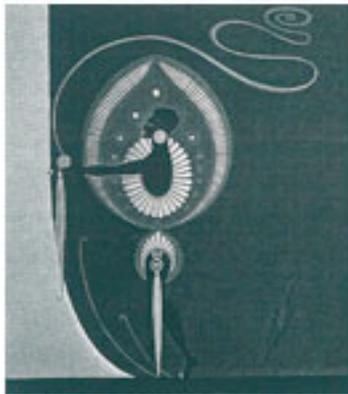


Abb.65a

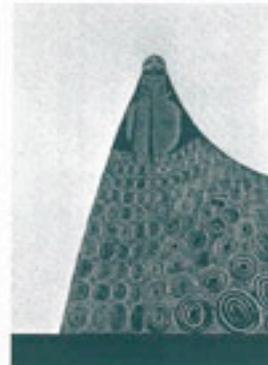


Abb.66

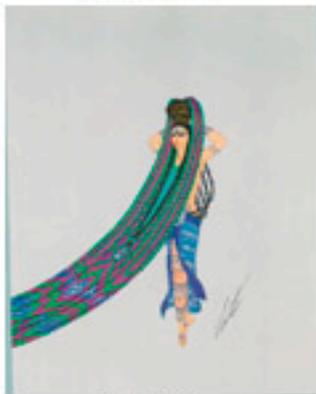


Abb.67



Abb.68



Abb.69



Abb.70



Abb.71

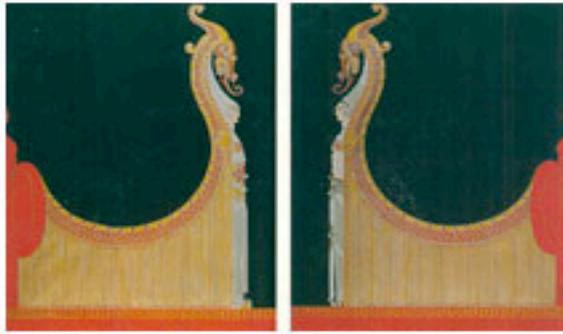


Abb.72



Abb.73



Abb.74



Abb.75



Abb.76



Abb.77

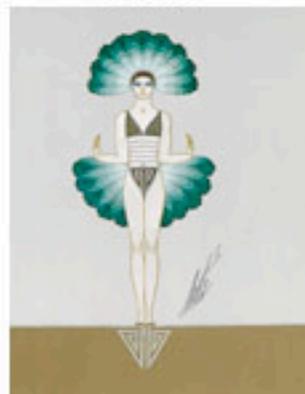


Abb.78

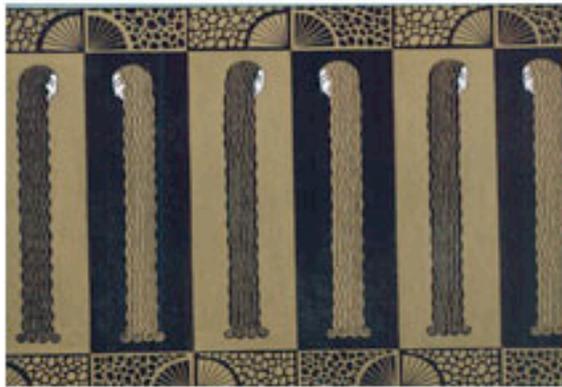


Abb.79



Abb.80



Abb.81



Abb.82



Abb.83



Abb.84



Abb.85



Abb.86



Abb 87



Abb.88

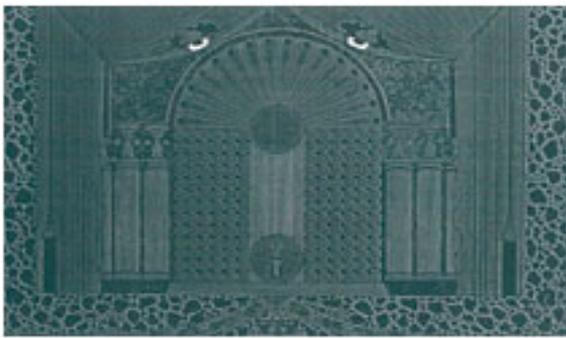


Abb.89

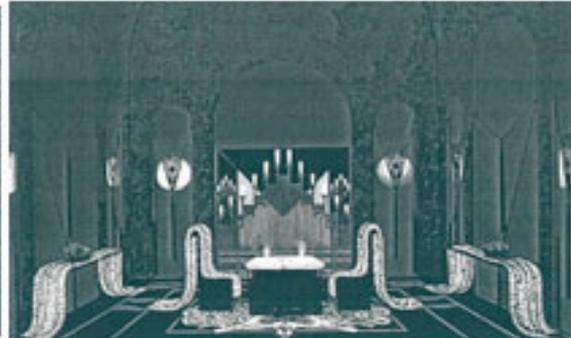


Abb.90

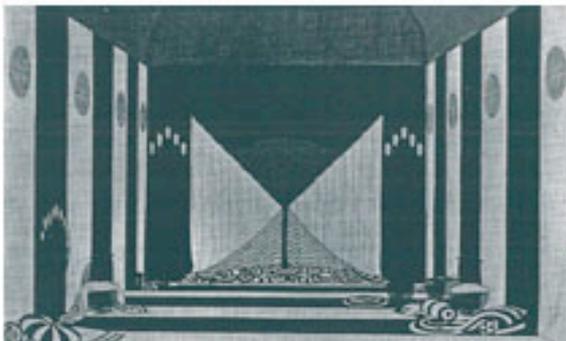


Abb.91

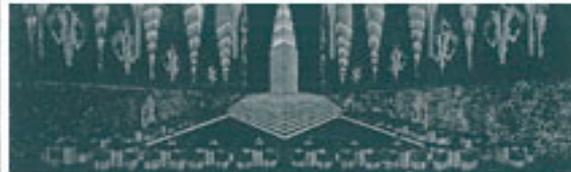


Abb.92



Abb93



Abb.94



Abb.95



Abb.96

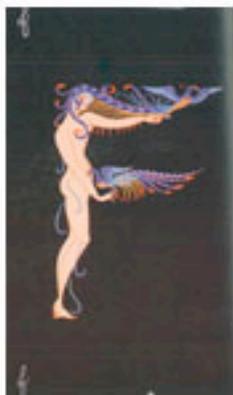


Abb.97



Abb.98



Abb.99



Abb.100



Abb.101



Abb.102



Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108



Abb. 109



Abb. 110



Abb.111



Abb.112



Abb.113



Abb.114

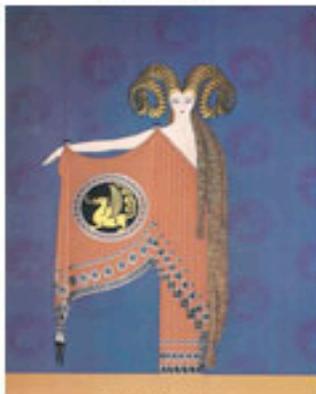


Abb.115



Abb.116



Abb117



Abb.118

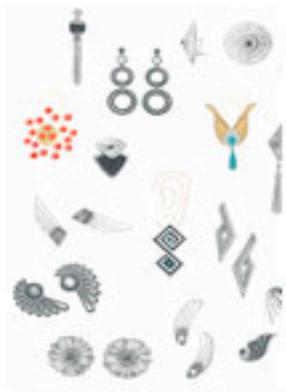


Abb.119



Abb.120



Abb.121



Abb.122



Abb.122a



Abb.123



Abb.124



Abb.125



Abb. 125a



Abb. 126



Abb. 127



Abb. 128



Abb. 129



Abb. 130



Abb. 130a



Abb. 131



Abb.132



Abb.132a



Abb.133



Abb.134

