

Dior

CATWALK



Dior

CATWALK

Die Kollektionen

Einführung und Designerporträts von Alexander Fury

Kollektionstexte von Adélia Sabatini

Mit über 1100 Illustrationen

PRESTEL

München · London · New York

Inhalt

- 12 Einführung:
»Ohne Grundlagen gibt es keine Mode«

Die Kollektionen

Christian Dior

- 22 Einführung: *Auf der Suche nach dem Neuen*

1947

- 24 F/s 1947 Haute Couture
*Der New Look:
die Blütenkelchlinie und die Achterlinie*

- 28 H/w 1947–1948 Haute Couture
Der New Look – auf die Spitze getrieben

1948

- 30 F/s 1948 Haute Couture
Die Zickzacklinie und die fliehende Linie

- 32 H/w 1948–1949 Haute Couture
Die beflügelte Linie

1949

- 36 F/s 1949 Haute Couture
Die Trompe-l'œil-Linie

- 38 H/w 1949–1950 Haute Couture
Die Kollektion »Mitte des Jahrhunderts«

1950

- 42 F/s 1950 Haute Couture
Die vertikale Linie

- 46 H/w 1950–1951 Haute Couture
Die schräge Linie

1951

- 50 F/s 1951 Haute Couture
Die natürliche Linie

- 54 H/w 1951–1952 Haute Couture
Die lange Linie

1952

- 56 F/s 1952 Haute Couture
Die Schlangenlinie

- 60 H/w 1952–1953 Haute Couture
Die profilierte Linie

1953

- 62 F/s 1953 Haute Couture
Die Tulpenlinie

- 66 H/w 1953–1954 Haute Couture
Die lebhafteste Linie

1954

- 70 F/s 1954 Haute Couture
Die Maiglöckchenlinie

- 74 H/w 1954–1955 Haute Couture
Die H-Linie

1955

- 82 F/s 1955 Haute Couture
Die A-Linie

- 86 H/w 1955–1956 Haute Couture
Die Y-Linie

1956

- 90 F/s 1956 Haute Couture
Die Pfeillinie

- 94 H/w 1956–1957 Haute Couture
Die Magnetlinie

1957

- 96 F/s 1957 Haute Couture
Die freie Linie

- 102 H/w 1957–1958 Haute Couture
Die Spindellinie

Yves Saint Laurent

106 Einführung: *Radikaler Chic*

1958

108 F/s 1958 Haute Couture
Die Trapezlinie

114 H/w 1958–1959 Haute Couture
Die geschwungene Linie – bogenförmige Silhouette

1959

118 F/s 1959 Haute Couture
Die lange Linie – natürliche Silhouette

112 H/w 1959–1960 Haute Couture
1960er-Stil

1960

124 F/s 1960 Haute Couture
Die Silhouette von morgen

128 H/w 1960–1961 Haute Couture
Anmut, Leichtigkeit, Lebendigkeit

Marc Bohan

130 Einführung: *Der Kustode*

1961

132 F/s 1961 Haute Couture
Der Slim Look

138 H/w 1961–1962 Haute Couture
Charme 62

1962

140 F/s 1962 Haute Couture
Leichtigkeit, Anmut, Weiblichkeit

142 H/w 1962–1963 Haute Couture
Die Pfeillinie

1963

144 F/s 1963 Haute Couture
Taillierte Silhouette

146 H/w 1963–1964 Haute Couture
Eckige Schultern

1964

148 F/s 1964 Haute Couture
Der neue Lebensstil

150 H/w 1964–1965 Haute Couture
»Pyramiden«-Kostüme und Futteralkleider

1965

152 F/s 1965 Haute Couture
Der geheimnisvolle Orient

154 H/w 1965–1966 Haute Couture
Strickmodelle mit Federn

1966

156 F/s 1966 Haute Couture
In mexikanischer Stimmung

158 H/w 1966–1967 Haute Couture
Militärmäntel und geschlitzte Schultern

1967

160 F/s 1967 Haute Couture
Afrikanischer Stil

162 H/w 1967–1968 Haute Couture
Romantischer Stil

1968

164 F/s und H/w 1968 Haute Couture
Byzantinische Stickerei

1969

- 166 F/s und H/w 1969 Haute Couture
Plastik und Pelz

1970

- 168 F/s und H/w 1970 Haute Couture
Schleier und Paisley

1971

- 170 F/s und H/w 1971 Haute Couture
Rundkragen und Cape-Ärmel

1972

- 172 F/s und H/w 1972 Haute Couture
Pelz und Hosenanzüge

1973

- 174 F/s 1973 Haute Couture
Streifen und Tupfen
- 176 H/w 1973–1974 Haute Couture
Ein bisschen Wirbel

1974

- 178 F/s und H/w 1974 Haute Couture
Lingerie-Kleider und »Zigaretten«-Pyjamas

1975

- 180 F/s und H/w 1975 Haute Couture
Pointillistische Drucke und Kapuzenjacken

1976

- 182 F/s und H/w 1976 Haute Couture
Sportliche Couture-Kleidung

1977

- 184 F/s und H/w 1977 Haute Couture
Nackte Schultern und weißer Fuchspelz

1978

- 186 F/s und H/w 1978 Haute Couture
Anklänge an die 1940er-Jahre

1979

- 188 F/s und H/w 1979 Haute Couture
Lederschärpen und Rautenmuster

1980

- 190 F/s und H/w 1980 Haute Couture
Klassizismus versus Barockfantasien

1981

- 192 F/s und H/w 1981 Haute Couture
Leichter, fließender Stil

1982

- 194 F/s und H/w 1982 Haute Couture
Grafische Muster und Aubrey Beardsley

1983

- 196 F/s und H/w 1983 Haute Couture
Trompe-l'œil und kurvenreiche Kleider

1984

- 198 F/s und H/w 1984 Haute Couture
Klimt versus Pollock

1985

- 200 F/s und H/w 1985 Haute Couture
Zickzack-Kleider und elegante Kostüme

1986

- 202 F/s und H/w 1986 Haute Couture
Tailen und Schößchen

1987

- 204 F/s und H/w 1987 Haute Couture
Der New Look wird 40

1988

- 206 F/s und H/w 1988 Haute Couture
Mikrohüte und Maskeraden

1989

- 208 F/s 1989 Haute Couture
Das indische Jahr

Gianfranco Ferré

210 Einführung: *Neue Codes*

1989

212 H/w 1989–1990 Haute Couture
Ascot – Cecil Beaton

1990

216 F/s 1990 Haute Couture
Ein Sommernachtstraum

220 H/w 1990–1991 Haute Couture
Erzählungen aus einer Winternacht

1991

222 F/s 1991 Haute Couture
Rendez-vous d'amour

226 H/w 1991–1992 Haute Couture
Herbstsonnen

1992

230 F/s 1992 Haute Couture
In linden Sommerlüften

234 H/w 1992–1993 Haute Couture
Das Geheimnis eines venezianischen Winters

1993

236 F/s 1993 Haute Couture
Sommerliche Impressionen

240 H/w 1993–1994 Haute Couture
Spiegelbilder

1994

242 F/s 1994 Haute Couture
Sommerparadox

244 H/w 1994–1995 Haute Couture
Winter in einem ungewöhnlichen Wald

1995

246 F/s 1995 Haute Couture
Extreme

248 H/w 1995–1996 Haute Couture
Hommage an Paul Cézanne

1996

250 F/s 1996 Haute Couture
In Christian Diors Garten

254 H/w 1996–1997 Haute Couture
Passion Indien

John Galliano

258 Einführung: *Die zweite Revolution*

1997

260 F/s 1997 Haute Couture
Massai Mitzah

266 H/w 1997–1998 Prêt-à-porter
Diors Pin-Ups

270 H/w 1997–1998 Haute Couture
Mata Hari im Parc de Bagatelle

1998

276 F/s 1998 Prêt-à-porter
In Boudoir-Stimmung

280 F/s 1998 Haute Couture
Eine poetische Hommage an die Marchesa Casati

286 H/w 1998–1999 Prêt-à-porter
Sportswear auf hohen Absätzen

290 H/w 1998–1999 Haute Couture
Eine Reise mit dem Diorient-Express

1999

296 F/s 1999 Prêt-à-porter
Kommunisten und Konstruktivisten

300 F/s 1999 Haute Couture
Surrealistische Couture

306 H/w 1999–2000 Prêt-à-porter
In Modiglianis Atelier

310 H/w 1999–2000 Haute Couture
Die »Matrix«-Kollektion

2000

316 F/s 2000 Prêt-à-porter
Logomania

318 F/s 2000 Haute Couture
Die Clochards

324 H/w 2000–2001 Prêt-à-porter
Schicke Mädchen

328 H/w 2000–2001 Haute Couture
Freud oder Fetisch

2001

334 F/s 2001 Prêt-à-porter
Zerrissen und mit Reißverschluss

338 F/s 2001 Haute Couture
Wonder Woman

342 H/w 2001–2002 Prêt-à-porter
Technicolour Rave

346 H/w 2001–2002 Haute Couture
Barbie reist nach Tibet

2002

- 352 F/s 2002 Prêt-à-porter
Straßenchic
- 356 F/s 2002 Haute Couture
Von Russland in die Mongolei
- 362 H/w 2002–2003 Prêt-à-porter
Eine Reise nach Peru
- 366 H/w 2002–2003 Haute Couture
New Glamour

2003

- 370 F/s 2003 Prêt-à-porter
Showgirls
- 374 F/s 2003 Haute Couture
China trifft Japan
- 380 H/w 2003–2004 Prêt-à-porter
Hardcore-Romantik
- 384 H/w 2003–2004 Haute Couture
Kreation eines neuen Tanzes

2004

- 390 F/s 2004 Prêt-à-porter
Hommage an Marlene
- 392 F/s 2004 Haute Couture
Pharaos H-Linie
- 398 H/w 2004–2005 Prêt-à-porter
Art-Deco-Teddy-Boys
- 402 H/w 2004–2005 Haute Couture
Kaiserin Sisi

2005

- 408 F/s 2005 Prêt-à-porter
Riley, Kirsten, Kate und Gisele
- 410 F/s 2005 Haute Couture
»Andy Warhol ist Napoleon in Lumpen«
- 414 H/w 2005–2006 Prêt-à-porter
Ikonen außer Dienst
- 416 H/w 2005–2006 Haute Couture
Rückkehr nach Granville

2006

- 422 F/s 2006 Prêt-à-porter
Dior Nude
- 424 F/s 2006 Haute Couture
Französische Revolutionen
- 428 H/w 2006–2007 Prêt-à-porter
Gothic Chic
- 430 H/w 2006–2007 Haute Couture
Planet Botticelli

2007

- 436 F/s 2007 Prêt-à-porter
Zurück zu den Grundlagen
- 438 F/s 2007 Haute Couture
Madame Butterfly
- 444 H/w 2007–2008 Prêt-à-porter
Pelz und Falten
- 448 H/w 2007–2008 Haute Couture
Ball der Künstler

2008

- 454 F/s 2008 Prêt-à-porter
Ein Engländer in Paris
- 456 F/s 2008 Haute Couture
Madame X trifft Klimt
- 462 H/w 2008–2009 Prêt-à-porter
Eine Feier der 1960er-Jahre
- 464 H/w 2008–2009 Haute Couture
Hommage an Lisa Fonssagrives

2009

- 470 F/s 2009 Prêt-à-porter
Tribal Chic
- 472 F/s 2009 Haute Couture
Niederländische und flämische Meister
- 478 H/w 2009–2010 Prêt-à-porter
Persische Miniaturen
- 482 H/w 2009–2010 Haute Couture
»Fieber in der Kabine!«

2010

- 488 F/s 2010 Prêt-à-porter
Film Noir
- 490 F/s 2010 Haute Couture
Der Einfluss von Charles James
- 496 H/w 2010–2011 Prêt-à-porter
Die Verführung des Freigeists
- 498 H/w 2010–2011 Haute Couture
Die florale Linie

2011

- 504 F/s 2011 Prêt-à-porter
South Pacific
- 506 F/s 2011 Haute Couture
Die Kunst des René Gruau
- 512 H/w 2011–2012 Prêt-à-porter
Englische Romantiker

Bill Gaytten

514 Einführung: *Eine ruhige Hand*

2011

516 H/W 2011–2012 Haute Couture
Die moderne Rose

2012

520 F/S 2012 Prêt-à-porter
»Bar« postmodern

522 F/S 2012 Haute Couture
Geröntgte Eleganz

524 H/W 2012–2013 Prêt-à-porter
Feminin abgerundet

Raf Simons

526 Einführung: *Der Modernist*

2012

528 H/W 2012–2013 Haute Couture
Neue Blumen-Frauen

2013

536 F/S 2013 Prêt-à-porter
Befreiung

538 F/S 2013 Haute Couture
Frühling im Garten

542 H/W 2013–2014 Prêt-à-porter
Warhol in den Wolken

546 2014 Cruise
Spitze und Energie

548 H/W 2013–2014 Haute Couture
Welt-Couture

2014

552 F/S 2014 Prêt-à-porter
Genmanipuliert

554 F/S 2014 Haute Couture
Weibliches Handwerk

558 H/W 2014–2015 Prêt-à-porter
Lichter der Großstadt

560 2015 Cruise
Weißer Flagge

562 H/W 2014–2015 Haute Couture
Vorhersehung

2015

568 F/S 2015 Prêt-à-porter
Vorhersehung (erweiterter Remix)

570 2015 Vorherbst
Esprit Dior Tokio

572 F/S 2015 Haute Couture
Moonage Daydream

578 H/W 2015–2016 Prêt-à-porter
Tiere

582 2016 Cruise
Le Palais Bulles

584 H/W 2015–2016 Haute Couture
Der Garten der Lüste

2016

590 F/S 2016 Prêt-à-porter
Horizont

Das Atelier

594 Einführung: *Kollektive Kreativität*

2016

596 F/S 2016 Haute Couture
Maiglöckchen

598 H/W 2016–2017 Prêt-à-porter
Akkumulation und Trompe-l'œil

600 2017 Cruise
Blenheim Palace

602 H/W 2016–2017 Haute Couture
»Bar« in Schwarz-Weiß

Maria Grazia Chiuri

606 Einführung: *Weiblichkeit und Feminismus*

2017

608 F/S 2017 Prêt-à-porter
Dio(r)evolution

612 F/S 2017 Haute Couture
Labyrinth

618 Bibliografie

619 Weiteres zu den Kollektionen

620 Bildnachweis

621 Dank

622 Auswahlregister: Kleidung,
Accessoires und Materialien

624 Register Models

628 Register

Einführung

»Ohne Grundlagen gibt es keine Mode«

»Sternstunden der Mode« werden oft zu Mythen verklärt, aber selten erreicht. Trotz gegenteiliger Behauptungen der Modebranche hat es nur wenige gegeben. Das liegt daran, dass vieles zusammenkommen muss, damit aus einer bloßen Präsentation von Kleidung etwas wird, was ein breiteres Publikum elektrisiert und in größerem Umfang Wiederhall findet. Sternstunden der Mode entstehen, wenn Vergängliches in etwas Materielles übersetzt wird, Kleidungsstücke geschaffen werden, die die Hoffnungen, Ängste und Sehnsüchte einer bestimmten Zeit zum Ausdruck bringen. Solche Sternstunden werden oft verkündet, doch nur eine Handvoll Modeschöpfer – nur die Besten unter den Großen – können von sich behaupten, es je so weit gebracht zu haben.

Nur selten lässt sich eine solche Sternstunde so genau datieren wie jene, die sich am 12. Februar 1947 ereignete, als ein junges, nach seinem Gründer Christian Dior benanntes Modehaus im winterlichen Paris seine erste Haute-Couture-Kollektion für das Frühjahr vorstellte. Das Haus Dior war weniger als zwei Monate zuvor mit finanzieller Unterstützung des milliardenschweren Textilmagnaten Marcel Boussac gegründet worden. Von Anfang an ging es Christian Dior um ein kleines und exklusives Geschäft für luxuriöse Kleidung. An der Konzeption der Maison de Couture wurde ebenso fieberhaft gearbeitet wie an dem Haus in der Avenue Montaigne 30. Mit dem letzten Hammerschlag betraten die erste Kundschaft und die Presse die Salons.

Er wolle »ein Haus, in dem alles neu sein würde«, schrieb Christian Dior ein Jahrzehnt später in seiner Autobiografie *Dior und ich*, »vom Geist über das Personal bis zur Einrichtung. Verlangte diese Zeit des Wiederbeginns nicht nach einer neuen Art von Eleganz?« Neu – das war es, wofür Dior stand – im Hinblick auf die Mode im Allgemeinen wie auf Paris im Besonderen. Eine neue Mode für eine neue Ära, die die Entbehrungen der Kriegszeit vergessen machte. Diors Kleider wurden in einem zart taubengrauen Salon gezeigt, dessen neoklassizistisches Dekor meilenweit vom honigfarbenen Modernismus der Räume Gabrielle Chanel in der Rue Cambon oder vom faszinierenden, übermütigen Surrealismus der Salons von Elsa Schiaparelli an der Place Vendôme entfernt war (pinkfarbene Teppiche, Schaufensterdekorationen von Salvador Dalí). Auch Diors Mannequins bewegten sich anders, in einem anmutigen Pirouettengang. Das Haus Dior stand für das Neue.

Der Modeschöpfer besaß nicht die Kühnheit, seine Kreationen als »neu« zu bezeichnen. Das übernahm Carmel Snow, die Chefredakteurin des amerikanischen *Harper's Bazaar*, die den *neuen Look* von Diors Kleidern voller Begeisterung feierte. Doch die Kollektion, die Dior zeigte, war mehr als das. Sie war eine Offenbarung, eine Revolution, die glorreichste aller Sternstunden. Die Mode der jüngsten Vergangenheit ignorierend, schuf Dior etwas völlig Neues: einen Look voller Zartheit und Anmut, den Look der *femme fleur* mit knospenartigen Oberteilen, die eine Wespentaille zauberten und das Dekolleté und

die Hüften betonten. Aus diesen entsprang, bildhaft gesehen, die Blüte – ein weiter wadenlanger Rock.

Carmel Snow hatte recht. Alles an dieser Kollektion war neu. Die jüngste Vergangenheit wurde getilgt. Gab es bei anderen eckige Schulterpartien, so waren sie bei Dior rund; hatten Schuhe hohe Plateausohlen und waren Hüte mit Früchten, Blumen und Schmuck überladen gewesen, so wirkten bei Dior die Fußknöchel plötzlich zierlich und die Kopfbedeckungen klar geformt. Mehr als alles andere steht die Überfülle an Stoff für die Abkehr vom Geizen und Sparen, Flickern und Ausbessern, die die Kriegszeit geprägt hatten. Diors Kleider blickten in eine strahlende Zukunft. Das wichtigste Modell der Kollektion? *Le tailleur* namens *Bar*, ein Kostüm mit einer subtil geformten Jacke aus elfenbeinfarbener Seide mit gepolstertem, die Taille betonenden Schößchen und einem Plisséerock aus vier Metern schwarzer Wolle. Das Kostüm hat ein unauslöschliches Bild geprägt, das noch heute, siebenzig Jahre später, nachwirkt. *Le Bar* ist nicht nur der Inbegriff von Weiblichkeit, sondern steht auch für die Dominanz der Haute Couture und die Macht der Mode.

Und mehr als alles andere wirkte *Le Bar* neu, der »New Look« war geboren.

∴

Diors Timing war perfekt – er hatte die richtige Mode zum richtigen Zeitpunkt kreiert. Der Philosoph Georg Friedrich Wilhelm Hegel war davon überzeugt, dass kein Mensch seine eigene Zeit übertreffen könne, weil der Geist seiner Zeit auch sein eigener Geist sei. Diors unmittelbarer und spektakulärer Erfolg ist darauf zurückzuführen, dass er die Hoffnungen und Träume einer ganzen Epoche, von Paris ausgehend, einfiel. Obwohl Mode vergänglich ist – vor allem Mode, die so wegweisend ist wie das Debüt dieses Couturiers –, hat seine Sternstunde sich selbst und sogar ihn überdauert.

Diors Debüt war einmalig, sein Einfluss beispiellos. Kein Designer zuvor oder danach erlangte innerhalb kurzer Zeit so viel Macht. »Noch nie in der Geschichte der Mode hat ein einziger Modeschöpfer mit seiner ersten Schau eine solche Revolution ausgelöst«, konstatierte das sonst eher zurückhaltende *Time Magazine* im März 1957, ein Jahrzehnt nach Diors Triumph und nur sechs Monate vor seinem Tod. Das Magazin brachte ihn sogar – als ersten Modeschöpfer überhaupt – aufs Cover und bestätigte dadurch seine Position und seine weltweite Anerkennung.

Das Geniale von Diors New Look gründete in der traumwandlerischen Sicherheit seines Schaffens – denn sein Geist war, gemäß Hegels Überlegungen, mit dem Geist seiner Zeit verschmolzen. Diors Kreationen waren absolut neuartig – und damit Balsam für die vom Zweiten Weltkrieg geschundene Welt, sie fegten noch unterschwellig vorhandene Ängste und Beschränkungen einfach hinweg. In seiner Autobiografie schrieb Dior: »Zufälligerweise entsprachen meine eigenen Neigungen dem Zeitgeist und gewannen dadurch noch an

Bedeutung ... Wir waren kaum einer von allem beraubten, von Lebensmittel- und Kleiderbezugsmarken geplagten Zeit entronnen, und mein Traum nahm wie selbstverständlich die Form einer Reaktion auf diese Armut an ... Europa, der Bomben müde, schien Feuerwerke zu wünschen.«

Diors Medium war die Haute Couture. Vielleicht wäre sein Einfluss geringer gewesen, wenn es sich um Kunst gehandelt hätte und er gegen den vorherrschenden Abstrakten Expressionismus eines Willem de Kooning und Jackson Pollock rebellierte hätte, der im selben Jahr, in dem Dior debütierte, mit seinen radikalen *Drip Paintings* begann. Denn trotz des selbsterklärenden Begriffs ging es bei Diors Look nicht um etwas Neues, lässt man die Abgrenzung zu den Trends seiner Zeit einmal beiseite. Es ging um Erinnerung und um Fantasie, darum, das Elend der Gegenwart durch einen Blick in die Vergangenheit auszulöschen. »Wir hatten eine Zeit des Krieges, der Uniformen, der dienstverpflichteten Frauen mit breiten Boxerschultern hinter uns«, erklärte Dior in seiner Autobiografie. »Ich zeichnete blumenhafte Frauen [...]«

Diors Radikalität wurzelte in der Nostalgie: Mit seinem New Look griff er auf Techniken der Edwardianischen Ära und auf Silhouetten zurück, die an das Zweite Kaiserreich erinnerten, als die Haute Couture von Charles Frederick Worth erfunden worden war. Auch jüngere Entwicklungen fanden darin ihren Widerhall: Vor Kriegsausbruch hatten Modeschöpfer begonnen, mit weiteren Röcken und Wespentaillen-Korsetts zu experimentieren, wie sie im 19. Jahrhundert üblich gewesen waren, allerdings mit »modernen« eckigen Schultern.

1937 entwarf Dior für das Modehaus Robert Piguet weich geformte Kleider mit schmaler Taille und weitem Rock – und nahm damit den Look vorweg, der ihn weltweit bekannt machen sollte. Ein frühes Modell namens *Café Anglais*, ein Kleid mit weitem Rock, Hahnentrittmuster und Lingerieespitze, kombinierte einen maskulinen Stoff mit einer femininen Silhouette, *Tailleur* mit *Flou* – es lässt nicht nur Diors Debüt 1947, sondern auch seine Karriere bereits erahnen. Das Kleid für Piguet wurde natürlich ein Erfolg – genauso wie die prägenden Details, die später unter dem Label »Christian Dior« immer wieder auftauchen sollten. Die Mode, die er zwischen 1941 und 1946 für Lucien Lelong kreierte, war ähnlich konzipiert; die Silhouetten der Kleider, in die er Lelongs Kundinnen hüllte, wirkten weicher und weiblicher. Neu.

Dennoch darf die Wirkung von Diors Sternstunde im Februar 1947 nicht unterschätzt werden. Die Presse lobte ihn überschwänglich. »Er repräsentiert alles, was man jetzt von Paris erwartet«, schwärmte Bettina Ballard von der amerikanischen *Vogue*, »ein Napoleon, ein Alexander der Große, ein Cäsar der Couture«. Und was sagte ihre Kollegin von *Harper's Bazaar*, Carmel Snow, dazu? Ganz einfach: »Dior hat Paris gerettet.« Bis 1956, so die Schriftstellerin und Kuratorin Alexandra Palmer, zeichnete das Haus Dior für die Hälfte der französischen Haute-Couture-Exporte in die USA verantwortlich; 1958 beschäftigte es bereits 1500 Mitarbeiter. Das *Time Magazine* berichtete: »[Dior] ist der Atlas, der die gesamte französische Modeindustrie stützt.«

∴

Wenn eine Sternstunde der Mode darin besteht, das Ungreifbare plötzlich fassbar zu machen, ist Christian Dior gleich in zweifacher Hinsicht prägend gewesen: einerseits in konkreter, andererseits in ideologischer Hinsicht. Durch eine Silhouette und durch ein Empfindungsvermögen.

Die Dior-Silhouette ist klar, leicht zu skizzieren und sofort erkennbar: Mit ihrer schmalen Taille und einem weiten Rock steht sie für das Feminine. Sie bleibt erhalten in der farblich reduzierten Bildsprache von *Le Bar* mit seinen unglaublichen Kurven – eine Form, die in mühevoller Geduldsarbeit entstand, wie sie nur in der Pariser Haute Couture möglich ist. Christian Dior hat einmal gesagt, er wolle Frauen vor der Natur retten. *Le Bar* betont die naturgegebenen Formen, übertreibt sie aber und kreierte so eine idealisierte und von Menschenhand geschaffene Version der weiblichen Silhouette.

Ein weiteres Charakteristikum, das der Dior-Silhouette zugrunde liegt, ist die handwerkliche Kunst. Für Dior gehörte die Rückkehr zu verloren gegangenen oder nicht beachteten Techniken – zur Tradition des großen Luxus, wie er es nannte – zu den Grundlagen seiner Arbeit. Seine Kleider haben viel mit Architektur oder Ingenieurskunst gemeinsam, sie waren konstruierte Meisterwerke. In ihrer Einzigartigkeit unterstrich jede einzelne Dior-Kreation das Primat der französischen Schneiderkunst: Noch heute sind die Techniken und die Menschen, die Dior-Kleidung herstellen und ausschließlich für die Haute Couture arbeiten, nur in Frankreich zu finden. Seit den 1960er-Jahren besteht die Herausforderung darin, dieses Wissen auf Konfektionskleidung und Accessoires zu übertragen: John Galliano verglich die Haute Couture mit der *Essence Absolue*, dem reinen Parfum, dessen durchdringende Kraft und Opulenz die Entwicklung der zahlreichen anderen, mit *Eau de Parfum* vergleichbaren Linien beeinflusst, von denen das Haus Dior heute lebt.

Die Silhouette von *Le Bar* und die handwerkliche Meisterschaft der Ateliers sind nicht die einzigen »Markenzeichen« von Dior. Es gibt weitere subtile ästhetische Hinweise, Codes, die unmissverständlich signalisieren, mit welchem Modehaus man es zu tun hat. Provokante Anspielungen auf Lingerie, das Déshabillé, die Kombination von zarter Spitze mit robuster Wolle, die Verwendung maskulin wirkender Stoffe – Flanell, Tweed, Prince-of-Wales-Karos –, die herrlich mit weiblichen Formen kontrastieren. Blumen, in Form von Druckstoffen, die an Kragen oder Säume geheftet oder zu Kleidern verarbeitet wurden, die sich organisch um den Körper der Trägerin zu ranken scheinen. Und die Farbpalette: leuchtendes Geranienrot, Diors Glücksfarbe; ein Rosaton, der die Farben der rauen Fassade seines Elternhauses in seinem Geburtsort Granville wiederaufgriff; und eine überwältigende Symphonie von Grautönen, die Dior am elegantesten fand. Diese Grautöne erinnern an das Meer und den Himmel der normannischen Küste, an der Granville liegt, aber für Dior waren sie *très Paris*. Der perlgraue Farbton, der die Wände der Räume in der Avenue Montaigne bis heute schmückt, scheint im Pariser Licht zu

changieren. Er ist so sehr mit dem Couture-Haus verbunden, dass man ihn sogar »Dior-Grau« taufte.

Mit diesen Codes, diesen überraschenden Markenzeichen, dieser visuellen Sprache des Hauses Dior beschäftigen sich die Nachfolger des Couturiers seit den 1980er-Jahren – Gianfranco Ferré, John Galliano, Raf Simons, Maria Grazia Chiuri. Ihre Aufgabe bestand und besteht darin, eine neue Geschichte zu erzählen, mit einer neuen Stimme, aber mit Diors Vokabular. Anders als bei Yves Saint Laurent oder Marc Bohan, die Monsieur Dior persönlich kannten, wurden sie sozusagen ins kalte Wasser geworfen. Ihre Aufgabe war und ist es, Dior in jeder Saison wieder zum Leben zu erwecken.

»Ich sehe uns als Hüter seines Geistes, als Bewahrer seiner Träume«, sagte John Galliano 2007, ein Jahrzehnt nachdem er die Leitung des Modehauses übernommen hatte. Er bezog sich damit auf seine Vorgänger, doch seine Nachfolger näherten sich Diors Erbe in ähnlicher Weise: Raf Simons bezeichnete sich selbst als »Verwalter«; Maria Grazia Chiuri nannte sich anlässlich ihrer ersten Prêt-à-porter-Kollektion für Frühjahr/Sommer 2017 – der Auftakt der Feierlichkeiten zum 70. Geburtstag des Hauses – »Kuratorin«. Jede ihrer Kollektionen enthält etwas von dem Geist Christian Diors, nimmt seine typischen Silhouetten, seine Farbwahl wieder auf. Vielleicht ist dieser »Hauch Dior« genauso spritzig wie sein Parfum Diorissimo, das den Duft seiner Lieblingsblume, des Maiglöckchens, verströmt. Manchmal nähte er einen Zweig davon als Glücksbringer in den Saum seiner Kleider ein.

Dior war abergläubisch, vom Unstofflichen, Ungreifbaren und Unfassbaren besessen. In seiner Autobiografie preist er die glücklichen Fügungen seines Lebens: Ohne Hellseherinnen zu konsultieren, Holz zu berühren und sich an Talismane zu klammern, traf er keine wichtige Entscheidung. Er glaubte leidenschaftlich an die Macht des Schicksals, die für ihn über allem stand. Deshalb gibt es neben dem materiellen Erbe Diors auch sein geistiges, unbestimmbares Erbe. Diors Handschrift ist nicht nur in den Nähten seiner Modelle, im praktischen Umgang mit Stoffen, Schnitten und Konstruktionsweisen sichtbar, sondern drückt auch eine bestimmte geistige Haltung aus.

Dior steht für Romantik, Verführung, Verlockung. Alle drei Begriffe bieten Raum für Interpretationen und lassen sich daher auf unterschiedliche Weise durch Kleidung verkörpern – ob durch ein wallendes Ballkleid, einen auf Figur geschnittenen Hosenanzug oder eine schwarze Lederjacke, die alle unter dem Label Dior erschienen. Doch nach wie vor identifiziert man Dior am leichtesten mit *Le Bar* und seiner geschwungenen Linienführung – Zuordnungen, die nicht für die visuellen Codes des Hauses, sondern für den Denkprozess, für Diors Philosophie, für seine Ideenwelt stehen.

Diese Sensibilität ist entscheidend, will man verstehen, worin Diors Anziehungskraft besteht – damals ebenso wie heute und morgen. Es geht um mehr als um eine Silhouette – um eine Reihe von Idealen, die ursprünglich durch

diese Silhouette verkörpert wurden, aber leicht herauszulösen sind. Was Dior wirklich ausmacht, findet sich in John Gallianos fließenden, schräg geschnittenen Slip-Kleidern, in der lebhaften Fluidität seiner – im Vergleich zu Dior leichteren und moderneren – Schnitte für ein modernes Publikum; in Raf Simons' raffinierten Hosenanzügen, die Weiblichkeit für das 21. Jahrhundert auf mutige Weise neu interpretieren; in Maria Grazia Chiuris Verschmelzung von Weiblichkeit und Feminismus, von Sportswear und High Fashion. Das alles ist so typisch Dior, dass irgendwann die Grenzen zwischen den Geschlechtern überschritten wurden: Als Hedi Slimane im Jahr 2000 die Linie Dior Homme begründete, übertrug er die auf Frauen zugeschnittenen Prinzipien der Haute Couture auf Männerbekleidung, indem er weiche Seidenstoffe, federleichte Konstruktionen und Lederkorsagen des Couture-*Plumassiers* (Federschmuckhersteller) Lemarié verwendete. Selbst in Diors Männerkleidung hallt die Botschaft von der Kraft des ewig Weiblichen wider.

∴

Seit Diors Debüt hat sich die Modewelt immer mehr fragmentiert: Kein anderer Couturier schaffte es, im Alleingang den Kurs einer ganzen Branche zu beeinflussen und den Kleidungsstil eines Kontinents zu verändern, ob mit einer ersten Kollektion oder auf sonstige Weise. Auch Dior gelang das nie wieder, obwohl er noch zehn Jahre lang arbeitete, für Frauen weltweit zu einer Instanz in Geschmacksfragen wurde und in den USA als »General Motors der Modeindustrie« galt. Als er 1957 starb, betrug der Jahresumsatz des Hauses Dior rund 20 Millionen Dollar. »Nach zehn sensationellen Jahren stellt sich die Frage, wer die Führungsrolle in der Mode übernimmt«, schrieb die *New York Times* zur Reproduktion zahlreicher Dior-Linien und hob damit den Einfluss des Modeschöpfers auf das Jahrzehnt hervor. »Dieser füllige, rosige, schüchterne Mann, der reichste und erfolgreichste Pariser Modeschöpfer aller Zeiten, hinterlässt das größte Modeimperium der Welt«, fuhr sie fort.

Seit 1984 leitet Bernard Arnault die Geschäfte von Christian Dior S.A., er hat Designer mit der Ausrichtung des Labels betraut und das Haus mit spektakulärer Mode wiederbelebt. Jede dieser mutigen Entscheidungen erfolgte im Sinne des jeweiligen Zeitgeists. Sie sorg(t)en dafür, dass Dior Trends setzt, statt ihnen hinterherzulaufen. Diors Nachfolger – in den sechzig Jahren nach seinem Tod gab es sechs künstlerische Direktoren; zweimal übernahm das Atelier für jeweils ein Jahr die Leitung – standen und stehen vor derselben Herausforderung wie der Modemacher einst selbst: dem New Look gerecht zu werden, jener alles in den Schatten stellenden Sternstunde der Mode. Dies jedoch ist nicht nur unmöglich, sondern auch gar nicht notwendig.

Für den Philosophen Walter Benjamin war die »Mode die ewige Wiederkehr des Neuen«. Die Geschichte Christian Diors ist eine Geschichte der Revolution, die Geschichte nicht nur eines, sondern Tausender New Looks. Dior revolutionierte die Mode in den 1940er- und 1950er-Jahren Saison für Saison, indem er den New Look zugunsten ehrgeiziger architektonischer Linien

verwarf und Frauen zweimal pro Jahr in abstrakte Formen verwandelte. Nach seinem Tod feierte das Haus unter Yves Saint Laurent einen weiteren Triumph mit einem neuen Look. Drei Jahre später folgte Marc Bohan, 1997 John Galliano. Und so weiter. Alle Designer des Hauses versuch(t)en, etwas von dem Zauber einzufangen, der am 12. Februar 1947 begann, um der magischen Kraft des Namens »Christian Dior« gerecht zu werden.

Beweis und Schlüssel ihrer Kreativität sind die Laufstegschauen. Diors erste Kollektionen wurden in den vollen Couture-Salons der Avenue Montaigne 30 präsentiert. Als Trendsetter, dessen Kreationen die zeitgenössische Mode bestimmten, fürchtete das Unternehmen wie sein Gründer Nachahmer und begrenzte die Besucheranzahl und die Dokumentation dieser frühen Schauen gemäß den Regeln der Chambre Syndicale de la Haute Couture, des Dachverbands der französischen Couture. Bilder von den Schauen aus Diors Zeit sind nur eingeschränkt zugänglich, doch nun sind einige davon in diesem Buch veröffentlicht. Die Boulevardpresse griff eher auf Zeichnungen zurück, und später wurde die Mode von Fotografen wie Irving Penn oder Richard Avedon verewigt. Doch als die Schauen in den 1970er- und 1980er-Jahren immer wichtiger und populärer wurden, öffnete das Modehaus die Türen zu den Salons. Es stellte sich der Herausforderung und veranstaltete einige überaus beeindruckende Schauen. Für John Gallianos Debüt 1997 wurde das Grand Hotel mit 800 Meter grauem Dior-Stoff in eine überdimensionierte Kopie der Dior-Salons verwandelt und mit 4 200 Rosen geschmückt. Im Jahr 2012 beauftragte Raf Simons den Antwerpener Floristen Mark Colle, für seine erste Dior-Haute-Couture-Schau eine Reihe von Salons in einem großen Stadtpalais mit über einer Million Blumen – Rittersporn, Orchideen, Mimosen, Rosen – zu dekorieren. Dior hat Schauen in Pariser Dampfzügen, in Sumo-Arenen und in den Schlössern von Blenheim und Versailles veranstaltet. Diese Schauen haben den Begriff »spektakulär« in der Mode neu definiert. Das Einzige, was sie in den Schatten stellen konnte, waren die Modelle selbst.

∴

So wie Gabrielle Chanel's Entwürfe eher als Stil oder »Look« gefeiert denn als bloße Kleidungsstücke wahrgenommen wurden, gilt das Werk Christian Diors oft als Apotheose der Mode. Der Triumph des Modehauses ist untrennbar an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden und steht für einen Moment der Geschichte – eine Sternstunde der Mode – und für einen Mann, der die Welt verändert hat. Es heißt, die Mode vergehe, der Stil aber sei ewig. Doch Dior – das ultimative Modehaus mit dem ultimativen Statement – hat alle Erwartungen übertroffen, sich allen Trends widersetzt und die Mode in eine andere Sphäre gehoben. Siebzig Jahre nach dem spektakulären Debüt seines genialen Gründers und sechzig Jahre nach dessen Tod existiert das Haus Dior immer noch; es ist genauso unverwüstlich wie das Vermächtnis von Christian Diors New Look – eine Sternstunde der Mode, die ewig währt.

Alexander Fury

Die Kollektionen

Christian Dior

Auf der Suche nach dem Neuen

Ein Revolutionär wider Willen, ein begnadeter Geschäftsmann und ein verblüffend kreativer Geist: der Mann, der die Frauen wieder zum Träumen bringen wollte. Christian Dior – ein magischer Name, laut Jean Cocteau ebenso »göttlich« wie »golden« (von frz. *dieu* – Gott – und *or* – Gold) – löste ein modisches Erdbeben aus. Dank ihm wurde Paris in der kulturellen Landschaft der Nachkriegszeit wieder zur Weltstadt der Modebranche; er sorgte dafür, dass die Haute Couture mit ihrer unvergleichlichen Qualität sich gegen die zunehmende Massenproduktion behauptete; und natürlich veränderte er die Art und Weise, wie Frauen sich kleideten. Dies gelang ihm bereits mit den ersten Modellen, die das Label »Dior« trugen – seiner allerersten Kollektion für Frühjahr/Sommer 1947 mit zwei Linien, die Dior selbst als *En huit* und *Corolle* bezeichnete. In die Modegeschichte gingen diese als »New Look« ein.

Diors Lebensgeschichte ist oft erzählt und vielfach verklärt worden. Er wurde am 21. Januar 1905 geboren und wuchs in der kleinen normannischen Küstenstadt Granville im Nordwesten Frankreichs in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Vater Maurice Dior leitete die Düngemittelfabrik der Familie, die zwei Generationen zuvor gegründet worden war. Seine Mutter, geborene Marie-Madeleine Juliette Martin, war der Inbegriff von Eleganz. Dennoch deutete während seiner Kindheit nur wenig darauf hin, dass er einmal Couturier werden würde, abgesehen von seinem Interesse für Kleidung, seiner außerordentlichen zeichnerischen Begabung und seinem Wunsch, Kunst zu studieren, was seine Eltern jedoch ablehnten. Vielmehr sollte er in die Fußstapfen seines Onkels Lucien, eines Parlamentsabgeordneten, treten, und so schrieb er sich 1923 an der *École des Sciences Politiques* in Paris ein. Jedoch schloss er sein Studium nicht ab.

Nichtsdestotrotz ließ Maurice Dior seinem Sohn 1928 mehrere Hunderttausend Francs für die Gründung einer Kunstgalerie, die unter anderem Dalí, Giorgio de Chirico und Picasso unterstützte. Sie musste bereits 1931 wieder schließen. Eine zweite, 1932 eröffnete Galerie machte 1934 dicht, nachdem die Familie Dior durch die Weltwirtschaftskrise einen Teil ihres Vermögens verloren hatte. Mitte der 1930er-Jahre wandte sich der mittellose Christian Dior der Mode zu, um Geld zu verdienen. Zunächst verkaufte er Zeichnungen, später arbeitete er für Robert Piguet und Lucien Lelong als Entwerfer – von Anfang an mit phänomenalem Erfolg: Modehäuser griffen die Entwürfe dieses Unbekannten auf und wollten sie unter eigenem Namen umsetzen, doch im Lauf der Zeit wurde publik, von wem die Ideen stammten.

1946 traf Dior auf den Textilmagnaten Marcel Boussac, den »Baumwollkönig« und reichsten Mann Frankreichs, der eine verstaubte Modefirma namens Philippe et Gaston wiederbeleben wollte, die allein wegen seiner Rolle für die Geschichte Diors noch nicht ganz in Vergessenheit geraten ist. Dior lehnte Boussacs Angebot mit der Begründung ab, dass diese Firma ihm nicht gehöre. Am 16. Dezember 1946 eröffnete er dann mit Unterstützung Boussacs sein eigenes Modehaus in der Avenue Montaigne 30 – und präsentierte bald darauf seine erste Kollektion für Frühjahr/Sommer 1947. Der Rest ist Geschichte – ein Jahrzehnt überwältigender Neuschöpfungen und Experimente, in dem das Haus Dior sich an die Spitze der Modebranche katapultierte – nicht nur in kreativer, sondern auch in kommerzieller Hinsicht. 1949 deckte die Firma Dior 75 Prozent der französischen Modeexporte und fünf Prozent der französischen Exporte insgesamt ab. Das Geschäft lief überwältigend gut.

Der New Look war Diors größter Triumph. Am Abend nach der spektakulären Schau soll der Künstler Christian Bérard geflüstert haben: »Morgen bereits wird die dauernde, quälende Unruhe beginnen, weil du deine bisherigen Erfolge erreichen oder dich möglichst noch übertreffen musst ...«. Dior präsentierte eine Linie nach der anderen – darunter die Spindellinie, die schräge Linie und die grafischen A-, Y- und H-Linien –, und begründete damit seine Vormachtstellung in der Haute Couture. Er liebte komplex konstruierte Kleidung. Seine Kollektionen bestanden aus auffälligen geometrischen Silhouetten, die in der Regel durch aufwendige Unterfütterungen und Schnitttechniken erreicht wurden: Dior-Kleider, so hieß es, stünden aufgrund dieser beeindruckenden »Innenarchitektur« von allein. Von außen strahlten sie jedoch Gelassenheit und Würde aus – ganz im Gegensatz zum neu definierten Ideal der Volatilität, die das gemächliche Modetempo der vorausgegangenen Jahrzehnte konterkarierte und sich in einer raschen Aufeinanderfolge unterschiedlicher Linien manifestierte. Dior war in ästhetischer Hinsicht ein Nostalgiker, im Hinblick auf modische Perspektiven aber ein Vordenker.

Als er 1957 nach einem Jahrzehnt des Umbruchs an einem Herzinfarkt starb, hinterließ er nicht nur ein Modeimperium, das seinen Namen trug, sondern auch eine Modeindustrie, die von seinem Einfluss geprägt war. Sein Triumph wurde nie übertroffen – weder von ihm selbst noch von den Talenten, die auf ihn folgten. Dior bleibt der Einzige, der die Welt wirklich neu aussehen ließ.

Alexander Fury

Der New Look: die Blütenkelchlinie und die Achterlinie

Am Morgen des 12. Februar 1947 strömten die Besucher in die Pariser Avenue Montaigne zur letzten Haute-Couture-Schau der Saison – jener des neu gegründeten Hauses Christian Dior. Auch die Chefredakteurin der *Vogue*, Bettina Ballard, war unter den Zuschauern in den frisch gestrichenen grauen Salons und erinnerte sich später, dass »eine Spannung« in der Luft gelegen habe, die sie in der Couture »noch nie zuvor gespürt« habe.

Die Präsentation der ersten Dior-Kollektion rechtfertigte diese Aufregung voll und ganz. Ballard berichtete: »Das erste Mädchen erschien mit schnellen Schritten, verfiel in eine aufreizend schwungvolle Bewegung, wirbelte durch den voll besetzten Raum, warf mit seinem voluminösen Faltenrock Aschenbecher um, woraufhin alle bis zur Sitzkante vorrutschten, um keinen Augenblick dieses bedeutenden Ereignisses zu verpassen.«

Die Vorführung dauerte trotz des rasanten Tempos der Mannequins über zwei Stunden (Diors Haute-Couture-Kollektionen umfassten meist über 200 Modelle) und sorgte weltweit für Schlagzeilen. Die Pariser Ausgabe des *New York Herald Tribune* bezeichnete sie als »Sensation der Saison«, doch den größten Applaus in der Presse erhielt sie von Carmel Snow, der Redakteurin von *Harper's Bazaar*, die feststellte: »Das ist geradezu eine Revolution, lieber Christian. Ihre Kleider haben einen so neuen Look«. Damit prägte sie den Begriff, der in die Modegeschichte eingehen sollte.

In den von Dior selbst verfassten Pressemitteilungen werden die beiden Silhouetten beschrieben: die Linie *Corolle* (Blütenkelch) (»tänzerisch, mit sehr weitem Rock, geformter Büste und schmaler Taille«) und die Linie *En huit* (Achterlinie) (»klar und abgerundet, mit betonter Büste, verschmälerte Taille und betonten Hüften«).

»Die Linien dieser ersten Frühjahrskollektion sind typisch weiblich und sollen den Frauen, die die Kleider tragen, schmeicheln«, so Dior weiter. »Die Röcke sind deutlich länger, die Taillen betont, die Jacken oft kurz – das alles trägt zu einer Verschlanung der Silhouette bei.« Die Hauptfarben wurden als »Marineblau, Grau, Greige und Schwarz« beschrieben.

Diors erste Kollektion war ein immenser Erfolg und schaffte es auf die Titelseite der amerikanischen *Vogue*, die auch das zur Ikone gewordene Kostüm *Bar* (gegenüberliegende Seite) für ihre Reportage fotografierte. »Es gab keine leichten Kleidchen, keine spektakulären Entwürfe. Vielmehr betonten die einzelnen Modelle durch ihren Schnitt, der von großer Schneiderkunst zeugte, die Form der weiblichen Figur auf eine Weise, die in der Natur nicht vorkommt.«

»Die Eröffnung von Christian Diors neuem Pariser Modehaus ... ging nicht nur mit der Präsentation einer außergewöhnlich schönen Kollektion einher, sondern gab der französischen Couture auch neues Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten«, so die *Vogue*.









Der New Look – auf die Spitze getrieben

»Dior hat seinen Erfolg von vor fünf Monaten wiederholt«, verkündete die *Vogue*. »Seine zweite Kollektion beweist, dass er nicht nur gelegentlich gut ist. Wodurch sie sich auszeichnet: Was in dieser Saison für die Pariser Mode im Allgemeinen gilt, gilt für Dior im Besonderen. Die Form ist Diors Form.«

»Enges Oberteil, praktisch keine Schulterpolster und meterweise Rock« – so beschrieb die *Vogue* die Dior-Silhouette und bezeichnete die neue Linie als »sichtbarste modische Veränderung seit über einem Jahrzehnt« (mit »dem Verzicht auf Schulterpolster ... dem ganzen Unterbau: den eingearbeiteten Rundungen, den eingearbeiteten Taillenmiedern und der Art, wie sie die Figur, den Gang und die Sitzhaltung einer Frau verändern«).

Das Modehaus Dior selbst betonte in seinen Kollektionsnotizen die Bedeutung »weicher Schultern, einer hervorgehobenen Brustpartie, einer schmalen Taille und runder Hüften«. Es gab zwei kontrastierende Silhouetten: die *Lianenfrau* und die *Blütenkelchfrau*, Erstere repräsentiert durch »die schmale Silhouette der Linie *Derrière de Paris*«, Letztere durch die Linie *Corolle*, die »tulpenförmig gerundet ausläuft«.

»Man nehme die gerundeten Hüften, die schmalen Schultern, die sehr schmale Taille und den längeren Rock der letzten Saison und betone jedes dieser Elemente; hebe den Busen, das Gesäß [*derrière*] hervor; füge einen seitlich drapierten Hut hinzu, und schon hat man die Pariser Silhouette der nächsten Saison im Wesentlichen vor Augen«, so die *Vogue*.

Lange Röcke erhielten plissierte »Blütenblätter«, und Bleistiftröcke wurden mit beeindruckenden Jacken mit gepolsterten Schößchen kombiniert. Zu den wichtigsten Accessoires gehörten »Seitenhüte« (»ob Baskenmütze, Pillbox-Hut oder Topfhut – sie schmiegen sich an eine Seite des Kopfes und lassen die andere frei, auf der das Haar sich bauscht oder kringelt«) und Halsketten mit »riesigen Brillanten«, fügte die *Vogue* hinzu.

»Es wurde eine tolle Kollektion mit langen, weiten Röcken! Der berühmte New Look wurde von mir bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten getrieben«, schrieb Dior später in seiner Autobiografie *Dior und ich*. »Die Kleider bedingten einen immensen Stoffverbrauch und reichten diesmal bis an die Fesseln. Die jungen Frauen konnten sich sagen, dass all die Pracht, mit der sie in ihrer Fantasie Prinzessinnen von einst geschmückt hatten, nun auch ihnen zur Verfügung stand. Die glückseligen Zeiten schienen wiedergekehrt zu sein.«

»Der Krieg war vorüber«, so Dior weiter, »seine Folgen sah man noch nicht voraus. Prächtige Stoffe, Samt und Durchwirktes, wogen schwer, aber was machte das schon! Die Herzen fühlten sich leicht, und nichts war deshalb schön genug. Der Überfluss war noch zu neu, um schon wieder einen Snobismus der Kargheit zu erfinden.«





Die Zickzacklinie und die fliehende Linie

»Im Frühjahr 1948 folgte die *Ligne zigzag*, die der Silhouette eine nervöse, skizzenhafte Ausprägung verlieh«, schrieb Christian Dior in seiner Autobiografie. Zugleich wurde die *Ligne envol* (fliehende oder wegfliegende Linie) eingeführt, die sich durch »eine ungleichmäßig verteilte Fülle auszeichnet, die sich beim Gehen bauscht und nach hinten fällt«, wie es in den Originalnotizen zur Modenschau heißt.

»Bei Dior«, so schrieb die *Vogue*, »ist die Rückseite der Röcke in den Mittelpunkt des Interesses gerückt«. Die Zeitschrift stellte in ihrem Bericht über die Pariser Schau außerdem fest, dass der Bereich »unterhalb der Taille mehr und der Busen weniger betont« werde und »mehr amerikanische Hemdblusenkleider« zu sehen gewesen seien.

Die *New York Times* fand die Kollektion »großartig« und erklärte, dass »die Fülle, anders als bei den *Corolle*-Kleidern, nicht aus der schieren Masse an Stoff« resultiere, sondern »steif wie ein Zelt« daherkomme, »weil der Stoff – weiche Wolle, Taft, Shantungseide oder gepunkteter Surah – von Steifleinen oder Canvas gestützt wird, als wäre er daraufgeklebt«.

»Röcke, Schößchen, die Rückseite locker sitzender Jacken und Dreiviertelmäntel mit Stand weiten sich anmutig nach außen«, so die Zeitung weiter. »Doch in dieser vielseitigen Kollektion darf das schmale Kleid nicht fehlen. Am spektakulärsten sind die Straßenkleider mit klassisch geschnittenem Vorderteil und einem versteiften Flügel auf der Rückseite, der auf Gesäßhöhe kühn absteht und sich zum Saum hin verjüngt.«

Auch die Abendkleider wurden gerühmt. »Die neuen Lingerie-Abendkleider, ob schmal oder weit, werden in dieser Saison Geschichte schreiben ... Spitzeneinsätze und Rüschen aus Valenciennes-Spitze wechseln sich vom Dekolleté bis zum Saum ab, das Ganze auf blassblauem oder rosa Satin.«





Die beflügelte Linie

Christian Dior schreibt in seiner Autobiografie, dass die »Zickzacklinie« aus dem Frühjahr 1948 »der Silhouette eine nervöse, skizzenhafte Ausprägung verlieh. Im Winter darauf wurde diese Tendenz durch die *Ligne ailée* bestätigt.«

»Die neue Kollektion wird unter dem Zeichen FLÜGEL präsentiert«, heißt es in den Aufzeichnungen zur Kollektion. »In dieser Saison liegt das Augenmerk nicht mehr auf der Rocklänge, sondern auf dem Schnitt und der Verteilung des diszipliniert – und nicht mehr locker und wellenförmig – gezeichneten Volumens.«

»Schlichte Kleider und Mäntel erhalten ihr Volumen eher durch das Gewicht prachtvoller Tuchstoffe als durch Stoffmassen«, berichtete die *New York Times*. »Beide haben vorn und hinten eine einzige tiefe Kellerfalte. Verkürzt auf etwa 35 Zentimeter, wirken sie sehr jugendlich.«

Der Couturier »lässt seine Fantasie spielen und fügt versteifte, abnehmbare Ärmel, fliegende Boleros, spitze Kragen und abstehende Manschetten hinzu, um Flügel zu imitieren«, schrieb der *Observer*. »Um den Eindruck von Bewegung noch zu verstärken, drapiert er den Stoff für die Röcke seiner kurzen Tanzkleider spiralförmig und bezeichnet das als »Zykloneffekt«. Ein markantes Beispiel für diese neue Linie ist das *Cyclone*-Kleid aus anthrazitfarbenem Taft (siehe rechts).

Dior führte auch den »schrägen« Ausschnitt ein, wie die *Vogue* ihn nannte: »auf einer Schulter sich eng anschmiegend, auf der anderen davonflatternd«, wie bei *Coquette*, einem perlgrauen »großen Gala«-Kleid aus Satin (Seite 34).

Auch die Abendkleider zeichneten sich durch auffällige, der Schwerkraft trotzen Falten aus. »Die versteiften, ausgestellten Röcke spreizen sich auf einer Seite zu Flügeln, die wie flach gedrückte Füllhörner aussehen«, schrieb die *New York Times*. »Es sind so viele aneinandergereiht, dass sie wie die Blätter eines aufgeschlagenen Buches wirken. Da der Saum dieser Flügel kürzer ist als der Rest des Rocks, kann man einen Blick auf das Moiré- oder Satinfutter erhaschen.«









Die Trompe-l'œil-Linie

»Es gibt zwei Prinzipien für die optische Täuschung [der Trompe-l'œil-Linie]«, so Christian Dior. »Die eine [...] betont Busen und Schultern, behält aber die natürliche Rundung der Schultern bei. Die andere schmiegte sich den natürlichen Formen des Körpers an und verlagert alle notwendige Bewegung in die Weite des Rocks.«

»Die optische Täuschung erfordert einen vollkommen anderen Kostümschnitt«, heißt es in den Notizen zur Kollektion. »Es weht ein ganz neuer Geist. Anstatt die Brust zu formen, passen die Kostüme sich dem Körper mehr an, selbst die traditionellen Modelle. Die Brustpartie wird fülliger, die Schößchen dagegen schlichter, ohne sichtbare Taschen.«

Obwohl Kostüme, Mäntel und Kleider nur selten aufgesetzte Taschen haben, »gehören diese zu Dior« und werden eingesetzt, um »Trompe-l'œil-Effekte zu erzielen«, schrieb die *Vogue*. »Es gibt die Kängurutasche oberhalb der Brust, die Calla-Lilien-Tasche über der Schulter, zwei steife Seidentaschen, die das Oberteil eines kleinen Abendkleides bilden.«

Auch die Röcke trugen zum Effekt der optischen Täuschung bei. »Dior verkürzt die Röcke sichtbar mithilfe einer oder mehrerer fließender Stoffbahnen und verteilt die scheinbare Fülle asymmetrisch über einem Bleistiftrock«, berichtete die *New York Times*. »Bei Dior gibt es fließende Rockbahnen wie Falten, die einzeln aufgeschlitzt wurden«, schreibt die *Vogue*. »Fließende Stoffbahnen wie Maibaumbänder, die über schmalen Rücken schwingen. Kreisrunde Bahnen wie riesige Blütenblätter über hautengen Unterröcken.«

»Unter den Cocktailkleidern« für den Abend »finden sich einfache Hemdkleider aus rosafarbener Lochstickerei und weißem Chiffon mit riesigen Brusttaschen, aus goldfarbener und schwarzer Spitze, aus weißem, mit schwarzer Wolle und Strasssteinen besticktem Piqué«, ergänzte die *New York Times*. Allein die – angemessen luxuriösen und spektakulären – Galakleider reichten bis zum Boden.





Die Kollektion

»Mitte des Jahrhunderts«

Dior nannte seine Herbst-/Winterkollektion für 1949/1950 *Milieu du Siècle*, betonte gegenüber der *New York Times* jedoch, dass er sich keineswegs von der Vergangenheit, sondern vielmehr von der Gegenwart habe inspirieren lassen.

Die Kollektion »war in hohem Maße kunstvoll, zeigte Schnitte, die auf der inneren Geometrie der Gewebe beruhten. Fadengerade und schräg verwendet, kreuzten sie sich zu »Scheren- oder Windmühleneffekten«. An anderer Stelle habe ich bereits über die Bedeutung des Fadenlaufs gesprochen. Bei meinen damaligen Modellen wurden alle diese Möglichkeiten bis zum Extrem ausgeschöpft«, schrieb Christian Dior später in seiner Autobiografie.

Die »Scheren« oder »Windmühleneffekte« seien »ganz und gar auf der Höhe der Zeit«, heißt es in den Notizen zur Kollektion, in denen auch auf die Zusammenstellung kontrastierender Stoffe eingegangen wird: »Rips und Samt, Samt und Wolle, Satin und Samt« (oder, wie im Falle des rechts abgebildeten Ensembles *Bâteleur*, schwarze Wolle und Pelz).

Die »Scheren« sind am besten bei Abendkleidern mit schlanker, schlauchartiger Silhouette zu sehen«, berichtete die *New York Times*. »Ein bodenlanges Kleid mit einem Oberteil aus schwarzem Samt und einem Rock aus schwarzem Tuch besaß »Scheren« aus zwei raffinierten Samtbahnen, die sich direkt unterhalb des Gürtels kreuzten und bis zum Saum reichten« (gegenüberliegende Seite unten rechts).

Dazu kamen »Windmühlen«, die das enge Kleid umspielten, indem sie zur Seite oder nach hinten wirbelten«, schrieb die Zeitung weiter. »Auch Kragen und Dekolletés, die schneidig nach außen weisen, gehören zur Kategorie der Windmühlen«.

»Große dreieckige Kragen rahmen das Gesicht ein und fallen nach hinten, sodass der Nacken freiliegt – in den Aufzeichnungen zur Kollektion werden sie als »Windjacken«-Kragen bezeichnet.

Für eine Reihe von Mänteln und Jacken diente der locker fallende *Houppelande*-Schäfermantel als Inspirationsquelle, »ein bewusst rustikaler und simpler Stil«, so die Notizen. Manche Ensembles wurden mit asymmetrischen Schuhen von André Perugia präsentiert (»die minimalistischsten Schuhe, die man als Kontrast zu dicken Wintersachen aus Wolle tragen kann«, schrieb die *Vogue*).

»Ausgeprägte Kunstfertigkeit dominiert Christian Diors Kollektion«, urteilte die *New York Times*. »Vom Anfang bis zum Ende – als ein märchenhaft schönes Kleid gezeigt wurde, dessen blütenförmiger Rock mit Perlen in der Farbe von Libellenflügeln bestickt war [Modell *Junon*, Seite 41] – demonstrierte dieser große Modeschöpfer seinen meisterhaften Umgang mit Materialien. Sie beugen sich seinen Anweisungen, wie der Marmor sich der Hand des Bildhauers fügt und die Farben dem Pinsel des Malers gehorchen.«









Die vertikale Linie

»Die Frühjahrskollektion 1950 ließ die *Ligne verticale* triumphieren, die das »Weibliche« der Frau betonte«, erinnert sich Christian Dior in seiner Autobiografie. »Knapp umspannte Büste, betonte Taille und Farben so hell wie der lichte Tag.«

»Experten sind sich einig, dass die Behandlung der Büste das größte Novum von [Diors] Kollektion war«, so die *Washington Post*. »Große, runde Kragen, die die Brust einrahmen wie ein Smoking oder ein Kunt [Pferdegeschirr], lenkten den Blick auf das Dekolleté, das mit einem leicht geöffneten oder geknöpften Streifen aus weißem oder passendem Stoff bedeckt war.«

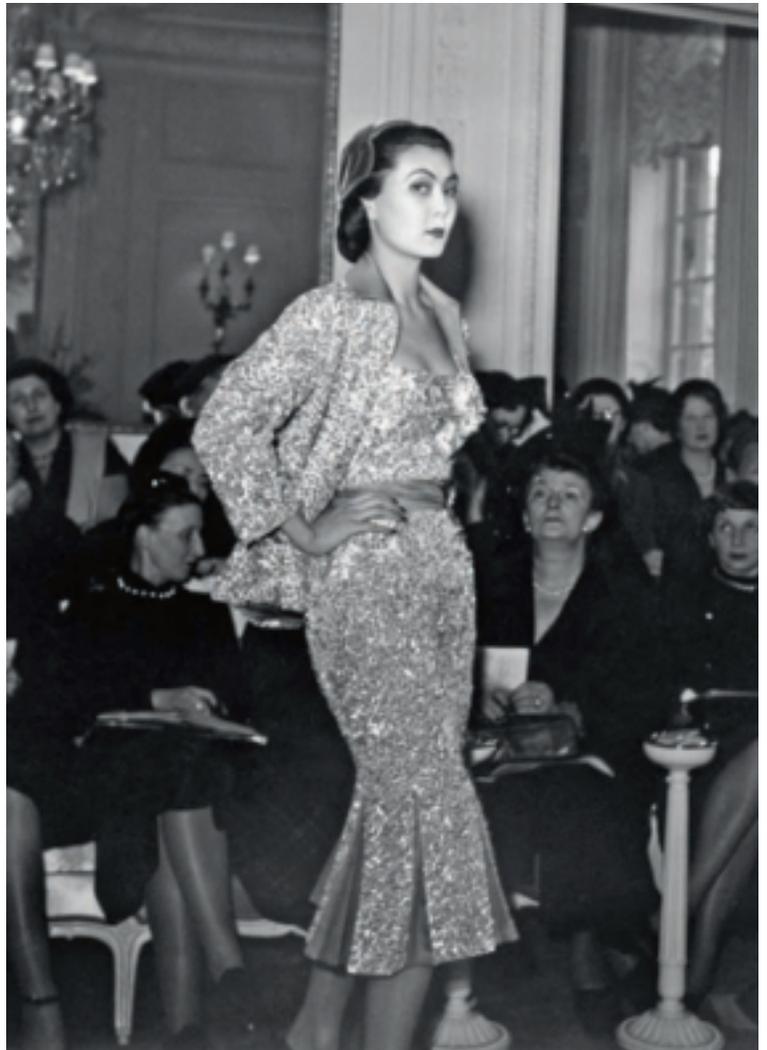
Kostüme standen im Mittelpunkt der Kollektion: schmale Jacken mit steifen Schößchen zu »Schürzenröcken« (gegenüberliegende Seite); legerere »vertikale« Kastenjacken zu Röcken mit tief angesetzten Falten (rechts). »Die figurbetonten Jacken runden sich vorn leicht über den Hüften und besitzen die typischen »Hufeisen«-Ausschnitte mit passenden, versteiften, sich leicht nach außen wölbenden Revers«, berichtete die *New York Times*. »Die dazugehörigen schmalen Röcke haben vorn eine »Schürze« mit gerundetem Saum.«

Nach den Anleihen bei Schäferkleidung in der vorausgegangenen Saison (Seite 38) dienten nun »Matrosenkittel mit ihrer lässigen Eleganz« als Inspiration für die geraderen und legereren Kurzmäntel und Jacken, heißt es in den Notizen zur Kollektion. Dazu passte die maritime Farbpalette mit Marineblau, Weiß und Schwarz.

»Spencer und Boleros sind fast völlig verschwunden«, heißt es weiter. Sie wurden teilweise durch Seidenmäntel wie das Modell *Mascotte* ersetzt (Seite 44 oben links).

Es gab »Glockenröcke«, die »zwar an die frühen »Dreißiger« erinnern«, laut der *New York Times* aber ganz auf der Höhe der Zeit waren, »vorn kurz und hinten gerade bis zum Boden reichend«. »Das ganze Kleid besteht aus schillernden Pailletten oder wogenden Reihen feinsten rosafarbener Valenciennespitze«. Mit seinen Kreationen für den Abend wolle Christian Dior unterstreichen, welche Qualität die »Arbeit von Feenhänden hervorbringe, die die Pariser Couture auszeichnet«. Auch kehre er »zu den filigranen Details und der fantastischen Verarbeitung« zurück, »für die die französische Couture berühmt ist«.

»Länge, Volumen, Stickereien, schimmernde Stoffe – alles ist von dem Wunsch nach einer märchenhaften Verwandlung beseelt und soll sich von der bewusst schlicht gehaltenen Tageskleidung abheben«, so die Kollektionsnotizen. »Wir haben diesen Kleidern die Namen von Musikern gegeben« – siehe die Modelle *Mozart* (Seite 43 ganz rechts) und *Liszt* (Seite 43 links unten) –, »denn sie sollen so schwerelos wirken wie Musik.« Die Fotos entstanden bei einer Präsentation der Kollektion im Savoy Hotel in London. Dabei wurde auch Christian Dior inmitten seiner Mannequins abgebildet (Seite 45 unten).









Die schräge Linie

Nach der vertikalen (Seite 42) kam die schräge Linie (*Ligne oblique*), die »komplexere Schritte« erforderte, wie es in den von Christian Dior selbst verfassten Kollektionsnotizen heißt.

Am Beispiel des auf Seite 47 abgebildeten Ensembles *Embuscade* wurden die wichtigsten Merkmale der schrägen Linie aufgelistet: »kleiner Kopf, schmaler Hals, abfallende Schultern, verbreiterte Brust, schmale Taille, weite Schößchen und Röcke«. »Große, vertikal angeordnete Taschen mit langen Klappen heben die Hüften hervor«, schrieb die *New York Times*. Knopfleisten verliefen oft schräg.

Dazu kamen hohe Kragen, die der Modeschöpfer *Collets montés* nannte. Die *Vogue* schrieb dazu: »Diors Kragen ... Große, steife Pelerinenkragen an Kleidern, Mänteln oder Kostümen, die sich manchmal in Schals verwandeln und auf Taillenhöhe gekreuzt und gegürtet werden. Mäntel mit wundervollen, aufgestellten Schalkragen, die die Ohren bedecken.«

Hemdblusenkleider waren aus der Kollektion verbannt worden, doch Dior führte ausgestellte Wollkleider (wie das Modell *Briquette*, rechts) und – wie es in den Kollektionsnotizen heißt – »eine Reihe weiter oder schmaler Kleider« mit schräg eingelegten Falten ein, die »den Körper wie ein Vorhang umschmiegen«.

»Die Hüte waren meist klein und saßen direkt auf der Stirn«, berichtete die *New York Times*, »Kostüme verlangten nach einem abgewandelten Homburger, Kleider und Mäntel wurden mit kissenförmigen Topfhüten, lange Capes mit Nonnettes kombiniert, eng anliegenden Stoffkappen mit langen Bändern an beiden Seiten.«

Christian Dior erfand auch den *Dior-Chignon*, wie er ihn nannte: laut *New York Times* »eine kleine gerollte und gedrehte Pyramide aus Netz oder Tüll ..., die knapp oberhalb der Stirn platziert wird« und von einigen Mannequins getragen wurde, die Abendkleider präsentierten (Seite 49).

»[Die] Abendkleider verkörperten den Traum von Luxus, Ruhe, Glück und Schönheit, der in der Luft lag«, schrieb Christian Dior später in seiner Autobiografie. »Alle sind bodenlang«, heißt es in den Notizen zur Kollektion, und »nichts könnte für sie zu üppig sein«, ob Faille, Satin oder Taft oder »Berge von wogendem Tüll und Spitze«.







