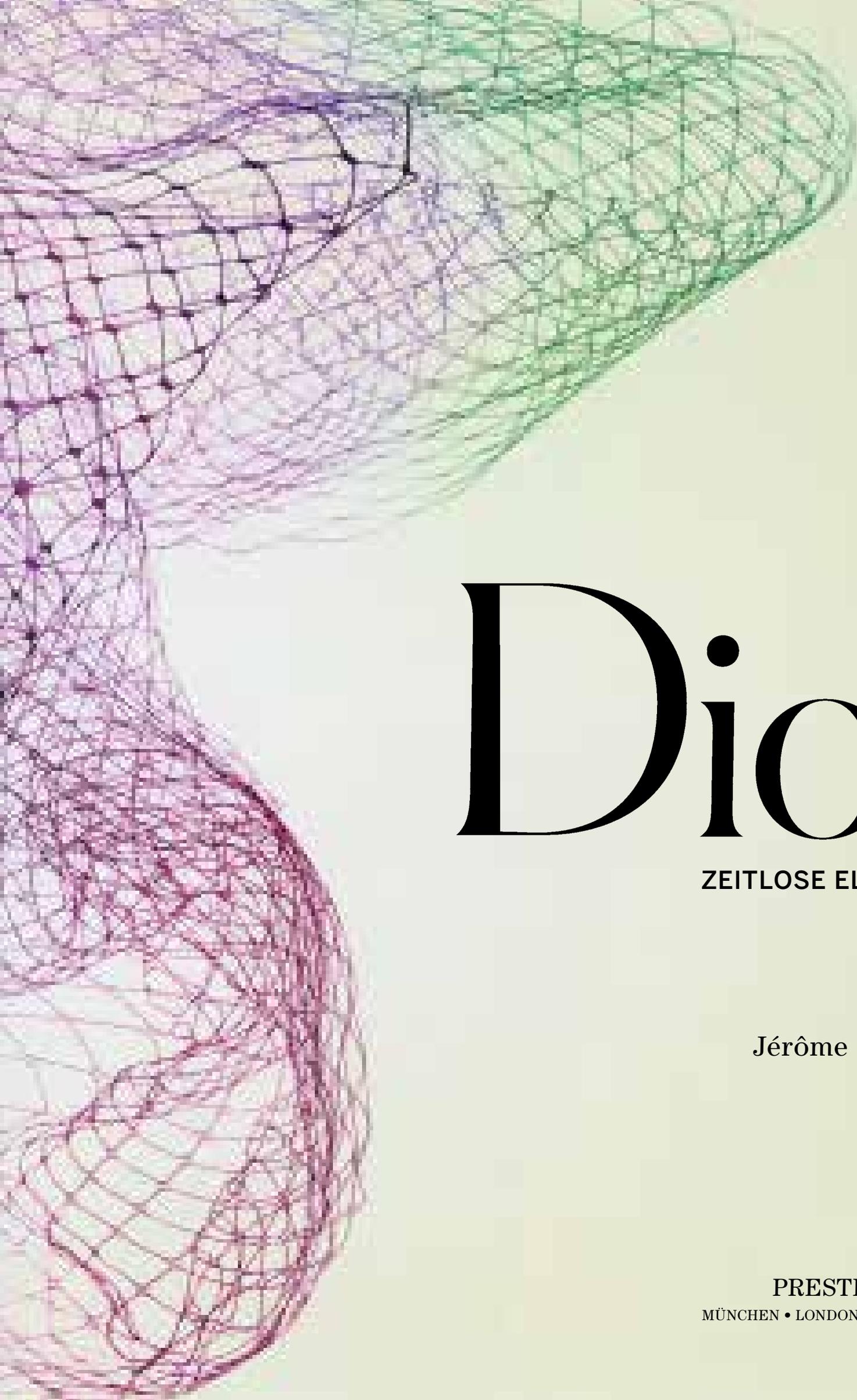


Dior

ZEITLOSE ELEGANZ





Dior

ZEITLOSE ELEGANZ

Jérôme Gautier

PRESTEL
MÜNCHEN • LONDON • NEW YORK



Inhalt

Vorwort 9

KAPITEL 1 **Der Stoff, aus dem die Träume sind** 27

KAPITEL 2 **Strike a pose** 69

KAPITEL 3 **Die Rückkehr der Romantik** 113

KAPITEL 4 **Blumenprinzessinnen** 187

KAPITEL 5 **Musen** 235

KAPITEL 6 **Diors Leitlinien** 267

Anmerkungen 292

Bildnachweis 294







Vorwort

Irving Penns Porträt von Christian Dior aus dem Jahr 1947 hat etwas Frappierendes. Es ist schwierig, in dem Abgebildeten den kommenden Modepapst zu erkennen, der im Freudentaumel nach der Befreiung Frankreichs mit seiner ersten Kollektion die Pariser wieder für die Mode begeistert und der Kleidungsindustrie auf beiden Seiten des Atlantiks die Leviten liest. Es ist das erste und letzte Porträt, das außerhalb seines vertrauten Umfelds, seiner Wohnung in der Rue Royale und seinem Modehaus in der Avenue Montaigne, aufgenommen wird. Keine Mannequins, keine Mitarbeiter, keine Wächter: Er ist allein in Penns nüchternem, fensterlosen Studio. Es gibt nichts, was diesen diskreten, um nicht zu sagen verschwiegenen, bürgerlich geprägten Mann, der im Alter von 42 Jahren blitzartig und brutal vom Ruhm übermannt worden ist, beruhigen könnte. Immerhin hat Dior sich ein paar Wochen zuvor von Alexander Liberman zu diesem Fototermin breitschlagen lassen ...

Als er in Cherbourg die *Queen Elizabeth* besteigt, die ihn nach New York, der ersten Station seiner großen USA-Rundreise, bringt, trifft Christian Dior auf Iva Sergej. V. Patchevitch, den Leiter des Verlags Condé Nast, der unter anderem die Zeitschrift *Vogue* herausgibt und mit Alexander Liberman, dem künstlerischen Leiter der amerikanischen *Vogue*, und Bettina Wilson (später Bettina Ballard), deren Chefredakteurin, unterwegs ist. Nach Abschluss der Fotoshootings für die „Paris Collections“, die in den drei folgenden *Vogue*-Nummern präsentiert werden sollen, sind sie nun auf dem Nachhauseweg. „Wir kannten uns bisher ziemlich flüchtig“, schreibt Dior in seiner Autobiografie, „aber aus unserer gegenseitigen Sympathie entstand während der fünf Tage der Überfahrt eine dauerhafte Freundschaft. In so herzlicher Gesellschaft begann meine Schüchternheit zu verfliegen“.¹ So akzeptiert er, ohne sich allzu lange bitten zu lassen, den Vorschlag Libermans, sich von Penn fotografieren zu lassen.

Dior geht am 1. September 1947 in New York von Bord. Er verbringt nur zwei Tage in der Stadt und fliegt dann weiter nach Dallas, wo er am Abend des 9. September gemeinsam mit Salvatore Ferragamo, Norman Hartnell und Irene Gibbons vor 3.000 Menschen den Neiman Marcus Award for Distinguished Service in the Field of Fashion in Empfang nimmt. Er ist der erste französische Modemacher, dem dieser Preis zugesprochen wird, sofern man Elsa Schiaparelli, die ihn 1940 erhielt, als Italienerin betrachtet. Weiter geht es nach Los Angeles, San Francisco, Chicago und zum Schluss wieder nach New York. Dior hat eine Verabredung im 19. Stock des Graybar Buildings, dem imposanten Art-déco-Wolkenkratzer in der Lexington Avenue 420, wo sich die Fotostudios Condé Nasts befinden, unter anderem die von

Horst P. Horst, Richard Rutledge und Irving Penn. Letzterer ist erst 30 Jahre alt und verkörpert einen neuen Fotografentypus: Er arbeitet in Turnschuhen und ohne Krawatte, ist aber alles andere als „cool“. Sein Perfektionismus ist berüchtigt und macht nicht nur den Titelmodellen, sondern auch *Vogue*-Redakteurinnen wie Beatrice („Babs“) Simpson und Bettina Ballard Angst. Bettina Graziani erinnert sich „an eine qualvolle Sitzung. Von elf Uhr morgens bis um vier Uhr nachmittags musste ich in derselben Pose mit demselben Lächeln ausharren“;² Bettina Ballard berichtet von „seelischen Qualen, denen er sowohl das Mannequin als auch sich selbst aussetzte. Am Ende der Sitzung war ich völlig ausgelaugt.“³

Irving Penn tilgt den Schwulst aus den Modefotos und propagiert eine Philosophie des einfachen, direkten, modernen Bildes. Penn macht Penns, Aufnahmen ohne Hokusfokus, wie das Porträt von Christian Dior belegt. Keine Rokokokulissen, keine dramatische Beleuchtung. Penn platziert seine Modelle vor grauem Hintergrund und beleuchtet sie mit Wolframglühbirnen, die an einer Rampe angebracht sind und natürliches Licht vortäuschen. Zwischen 1947 und 1948 nehmen Gene Tierney, Peter Ustinov, Elia Kazan, Max Ernst und seine Frau Dorothea Tanning, Leonard Bernstein, Marc Chagall, LeCorbusier, Salvador Dalí, Louis Armstrong, Edith Piaf, Alfred Hitchcock, Christian Dior und viele andere Intellektuelle, Künstler und Schauspieler auf dem Zipfel eines verschlissenen Teppichs Platz, den Penn im Studio bereitgelegt hat – kurz bevor er seine berühmte „Ecke“ erfindet. In diesem stocknüchternen Rahmen offenbart jedes Modell, das im Fokus steht, bei sorgfältig inszenierter Pose einen höchst individuellen Ausdruck. Es liegt etwas Existenzialistisches in diesen Bildern, die aus einer Zeit stammen, in der Camus, Sartre und Beauvoir die Langeweile, die Angst, die Absurdität und die Entfremdung als bestimmende Elemente der menschlichen Existenz behandeln.

Von Dior werden zwei Fotos bekannt, auf denen er buchstäblich zwei Gesichter von sich zeigt. Auf dem einen Bild sieht man ihn in der Totalen, halb sitzend, halb stehend, den Blick vom Betrachter abwendend. Er erlaubt sich ein sanftes, freundliches Lächeln. Auf dem anderen Foto, das hier abgedruckt ist, wirkt er erschöpft und bedrückt. Das erste gibt Einblick in das Wesen der öffentlichen Person Dior, das zweite mischt sich in sein Innenleben ein. Spielt Dior auf diesen Bildern die beiden Rollen seines Lebens? Schon der Originaltitel seiner 1956, ein Jahr vor seinem Tod erschienenen Autobiografie *Christian Dior & moi* deutet an, dass in Christian Diors Brust zwei Seelen wohnten. „Zu allererst möchte ich klarstellen, dass wir nicht der gleichen Welt angehören. Es bestehen da – Gott sei Dank – keinerlei Bedenken wegen des Vorranges, denn ich bekenne, dass ich unfähig bin, die Rolle zu spielen, die er spielt. Viele Dinge trennen uns.“⁴ „Er“, das ist eine internationale Berühmtheit, der Modemessias, der Penn am Ende seiner wunderbaren Reise durch die Vereinigten Staaten zeigen kann, dass er seinen Erfolg genießt. „Ich“, das ist der empfindsame und zerbrechliche Mann, der seinen Zweifeln und Ängsten ausgeliefert ist und nicht vergessen wird, was sein Freund Christian Bérard direkt nach seiner Aufsehen erregenden ersten Modenschau zu ihm sagte: „Lieber Christian, genieße diesen Augenblick einzigartigen Glücks in deiner Laufbahn. Niemals wieder wirst du ihn so auskosten können wie heute. Morgen



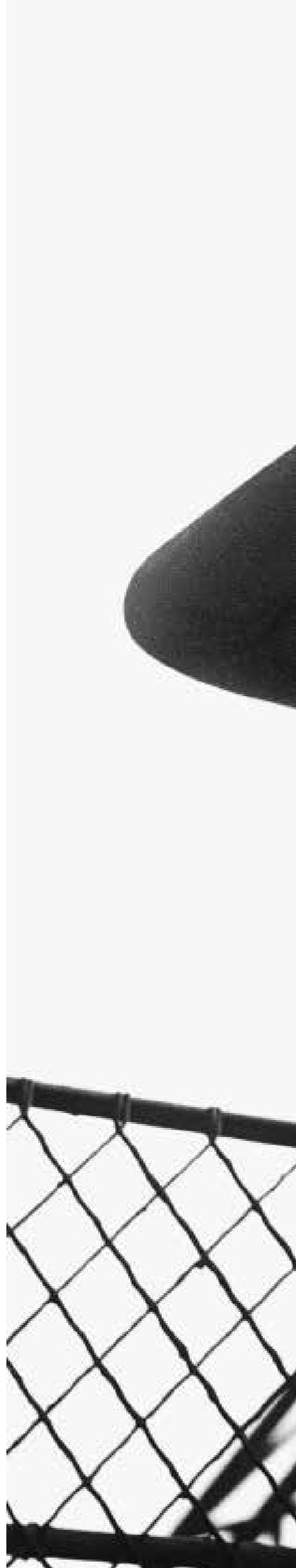


bereits wird die dauernde, quälende Unruhe beginnen, weil du dir gleichen oder dich möglichst noch übertreffen musst ...“⁴⁵ Penn wählte mit Sicherheit dieses zweite Bild des ersten Dior für die *Vogue* aus. Doch dieser selbst bekam es in der Zeitschrift nie zu sehen, denn es erschien erst 40 Jahre später im März 1987 anlässlich eines Artikels zum Geburtstag des New Look. Auch in dem 1991 publizierten Buch *Passage*, Penns gedrucktem Vermächtnis, ist es abgebildet.

Den Erfolg wiederholen oder sich gar übertreffen: Das ist die eigentliche Herausforderung für Dior, einen Bourgeois, wie er im Buche steht, der seine eigenen Interessen, die Interessen seines Modehauses, seiner Angestellten, seines Geschäfts verteidigen muss. Es ist nicht selbstverständlich, nach einem so phänomenalen Erfolg den Kurs zu halten – der New Look mit seinen langen Blütenkelch-Kleidern hat alles hinweggefegt. Es wird Dior trotzdem gelingen. Von 1947 bis zu seinem vorzeitigen Tod 1957 dominiert er die Haute Couture und steht damit faktisch an der Spitze der hierarchisch organisierten Modeindustrie. Sommer wie Winter lässt er in den Augen von reichen Kundinnen, Einkäuferinnen, Journalisten, Konfektionsschneidern und Frauen aus der ganzen Welt, die sich aus Paris die letzten Hinweise für ihre Schnittmusterskizzen erhoffen, Lust und Begehren aufblitzen. Die Prêt-à-porter-Mode ist noch nicht erfunden, und die Pariser Couture ist seinerzeit ein Phänomen von allgemeinem Interesse. Doch im September 1947 liegt all das noch in weiter Ferne. Weder Dior noch Penn haben eine Ahnung davon. Der amerikanische Fotograf kennt den französischen Modemacher nur dem Namen nach, durch Bilder aus der *Vogue* und *Harper's Bazaar* sowie Erzählungen von Alexander Liberman und Bettina Ballard. Penn fotografiert Dior, ehe er Diors fotografiert. Er ist noch nie in Paris gewesen, um Diors Kollektionen abzulichten. Doch Liberman denkt ernsthaft darüber nach, ihn dorthin zu schicken.

1949 nimmt Penn an den Modenschauen der Haute Couture teil – noch ist er in der Orientierungsphase. Im August 1950 ist er wieder in Paris: Alexander Liberman hat dafür gesorgt, dass er in der Rue de Vaugirard in der obersten Etage einer alten Schule für Fotografie, die keinen Aufzug besitzt, ein Studio mit Oberlicht nutzen kann. „Das Licht war das Licht von Paris, wie ich es mir vorgestellt hatte, weich, aber definierend.“⁴⁶ Penn trifft Vorbereitungen für eine Reihe von Aufnahmen, die noch heute zu den symbolträchtigsten seiner langen Laufbahn und der Modefotografie zählen. Vor einem alten Theatervorhang als Hintergrund posieren Bettina, Diane, Régine, Tania, Sylvie und Lisa – sein Lieblingsmodell, das er nach ihrer beider Rückkehr nach New York heiraten wird – im besten Studio von Paris. Die amerikanische *Vogue* druckt in ihren fünf Herbstausgaben (vom 1. September bis zum 1. November) 48 Aufnahmen ab, wie die Welt sie noch nicht gesehen hat. Und von den 15 Kollektionen, die laut *Vogue* die Saison bestimmen, wird Diors Kollektion mit insgesamt 13 Fotos, die von der Bedeutung seiner neuen *Oblique*-Linie zeugen, am ausführlichsten präsentiert.

Zur gleichen Zeit fotografiert Richard Avedon ganz in der Nähe Dovima. Dovima auf dem Eiffelturm, Dovima auf der Place Vendôme, Dovima in dem kleinen Studio in der Rue Jean-Goujon. Das 1949 von einer Redakteurin der *Vogue* entdeckte Mannequin avanciert sehr schnell zum Supermodel – man nennt sie das „Dollar-a-Minute-Girl“, und 60 Dollar pro Stunde sind damals











ein Rekordhonorar. Seit Neuestem arbeitet Dovima mit Avedon zusammen. Diana Vreeland und Avedon nehmen sie mit nach Paris, um mir ihr die Kollektionen für *Harper's Bazaar* zu fotografieren. Das Resultat, das in den September- und Oktober-Nummern von 1950 abgedruckt ist, ist atemberaubend. Die vollkommene, rätselhafte Dovima, die wegen eines kaputten Zahns nicht lächelt, bringt die Mode ihrer Zeit perfekt zur Geltung. Es ist die Mode Christian Diors. „In einem gewissen Sinn hat Dior sie alle ‚gemacht‘: In der Nachkriegszeit spiegelte sein New Look mit den Wespentailen, den hängenden Schultern und längeren Röcken eine überspitzte Weiblichkeit wider, die in der Flapper-Ära und in den Kriegsjahren verschwunden war.“⁷

Richard Avedon kommt seit dem Sommer 1947 regelmäßig nach Paris. Im Auftrag von *Harper's Bazaar* fotografiert er jede Saison die Looks, die Carmel Snow in ihren „Paris Report“ aufnimmt. Es ist bekannt, wie sehr Miss Snow die Mode Diors schätzte – wir verdanken ihr den Begriff „New Look“, den sie direkt nach der Modenschau im Februar 1947 prägte –, und sie achtete darauf, dass die Kreationen des Couturiers auf den Seiten ihres Magazins immer gut präsentiert wurden, insbesondere dank Avedons Fotos. Das junge Genie, das von Alexey Brodovitch entdeckt wurde, fängt auf seinen Bildern die Pariser Mode ein, wie keiner vor ihm in den Straßen der Hauptstadt, ihren Bars, in den Restaurants, den Varietés, bei Tag und bei Nacht, mit Playboys, Radfahrern, Tieren, mitten im prallen Leben. Und trotz ihres narrativen Charakters präsentieren seine Bilder das jeweilige Kleidungsstück, seine Silhouette, die Stoffoberfläche oder ein Detail stets auf erhabene Weise, was Carmel Snow ganz offensichtlich schätzt.

Zweifellos ist Avedon von Martin Munkácsis Werk fasziniert, dessen Aufnahme von Lucile Brokaw wie die Quintessenz seines Schaffens erscheint: Er fotografierte sie 1933, wie sie eines schönen Tages schlank und gebräunt über einen Strand von Long Island lief. „Er hauchte einer Kunst, die vor ihm freudlos, lieblos und verlogen war, ein Aroma von Glück und Aufrichtigkeit ein, eine liebevolle Zuneigung zu den Frauen“,⁸ beobachtet der Fotograf, der mit dem gleichen Feuer eifer das Bild der Mode umdefiniert. „Ich wusste, dass wir in Richard Avedon einen neuen, modernen Munkácsi hatten“, meint Carmel Snow später. „Ich spürte, dass er sich mit seiner kühnen, neugierigen Intelligenz zu weit mehr entwickeln würde als zu einem beeindruckenden Fotografen junger Mode.“⁹ Das Luxusblatt *Harper's Bazaar* katapultiert ihn, vor allem in Paris, in die höchsten Sphären der Mode – zum großen Leidwesen von Louise Dahl-Wolfe. Paris und die Kollektionen der Haute Couture sind eigentlich ihr Jagdrevier – und, in kleinerem Maßstab, das Jean Morals. Doch was zählt, ist, dass Snow und Brodovitch einen neuen Blick auf den New Look wünschen. Dahl-Wolfe ist 51 Jahre alt, Avedon erst 24. Die große Dame der Fotografie hat der Frische, Spontaneität und dem entfesselten Enthusiasmus des jungen Wolfs nichts entgegenzusetzen.

Die Mode ändert sich, und die Fotografie ändert sich mit ihr. Mit Penn und Avedon kündigt sich, was die Darstellung von Frauen betrifft, eine neue Bildsprache an. So geht das goldene Zeitalter der Mode, das Christian Dior eingeläutet hat, mit dem Aufstieg neuer „Bildermacher“ einher, während für die bis dahin maßgebliche Illustration bald das letzte Stündlein geschlagen hat. Die neuen Sterne am Fotografenhimmel heißen Clifford Coffin, Frances McLaughlin,

Henry Clarke, Norman Parkinson, Lillian Bassman. Auch die alte Garde hält die Stellung: Horst P. Horst, Louise Dahl-Wolfe, Cecil Beaton und Erwin Blumenfeld tragen ebenfalls zur Förderung des New Look in den prestigeträchtigsten Magazinen bei. „Jede Seite muss ein eigenes Gesicht, einen eigenen Charakter haben, um Millionen von Blicken auf sich zu ziehen, ansonsten ist sie nur ein Stück bedrucktes Papier“, kommentiert Blumenfeld später.¹⁰

Von 1947 bis 1957 verteidigt Christian Dior seinen Titel als Modepapst, indem er für jede seiner Kollektionen eine neuartige, umwerfende „Linie“ ersinnt (und so das Prinzip der saisonalen Trends erfindet). Sein brutaler Tod im Alter von 52 Jahren markiert einen Wendepunkt nicht nur der Mode, sondern auch ihrer Darstellung. Die Haute Couture verliert ihre Vormachtstellung an eine vor Ideen überschäumende Prêt-a-porter-Mode für die Frau von nebenan. Damit die Haute Couture in einer in Aufruhr geratenen Welt weiterbesteht, bedarf es also beherzter Vorreiter, die auf der Höhe ihrer Zeit sind. Dior hat sie vor seinem Abgang ausgewählt.

Yves Saint Laurent ist ganz offensichtlich ein Seelenverwandter. Als Michel de Brunhoff, der Chef der französischen *Vogue*, die Modeskizzen sieht, die der junge Mann ihm in der Hoffnung auf eine Arbeit in der Modebranche präsentiert, wittert er Betrug: Sie sind Diors Skizzen viel zu ähnlich. Yves Saint Laurent wird 1955 Diors erster Assistent, der Kronprinz, der Dior drei Jahre später auf den Thron folgen wird. Da er sich nicht vor dem Militärdienst drücken kann, dankt er nach der Herbst/Winter-Kollektion von 1960 ab und wird durch Marc Bohan ersetzt. Dior hat ihn kurz vor seinem Tod als künstlerischen Direktor der Londoner Filiale seines Modehauses eingestellt. Mit der Entwicklung eines „jungen Stils“ katapultiert Bohan die Mode Diors in die 1960er-Jahre. Davon zeugen etwa seine Linie *Charme 62* und das Modell *Gamin*, ein zweiteiliges Tweedkostüm mit Baskenmütze, das Irving Penn¹¹ und Richard Avedon¹² fotografieren. Diese haben neue Kollegen: William Klein, Bert Stern, Jerry Schatzberg, Melvin Sokolsky, Antony Armstrong-Jones, Brian Duffy, David Bailey, Jeanloup Sieff sowie Helmut Newton, Bob Richardson und Guy Bourdin, die diabolischer daherkommen. In den folgenden Jahrzehnten ist mit Arthur Elgort, Patrick Demarchelier, Sarah Moon, Paolo Roversi, Dominique Issermann, David Seidner, Peter Lindbergh, Bruce Weber, Steven Meisel, Annie Leibovitz, Mario Testino, Craig McDean, David Sims, Sølve Sundsbø, Steven Klein, Tim Walker, Mert & Marcus, Inez & Vinoodh und – später – mit Alasdair McLellan, Josh Olins und Willy Vanderperre zu rechnen – Fotografen, an denen in der Geschichte der Fotografie kein Weg vorbeiführt, die zusammen über 50 Schaffensjahre auf dem Buckel und den Beweis dafür erbracht haben, dass Dior bis heute unveränderlich ist.

Christian Dior hat den New Look erfunden; seine Thronfolger haben ihn weiterentwickelt, um ihn ihrer Zeit anzupassen. „Look“ bedeutet „Blick“, und tatsächlich betrachten Yves Saint Laurent (1957–1960), Marc Bohan (1960–1989), Gianfranco Ferré (1989–1996), John Galliano (1996–2011) und Raf Simons (seit 2012) Diors Vermächtnis immer wieder mit neuen Augen. Von ihren *new looks* zeugen die Fotografien dieses Buches. Unser Mann auf dem Foto von 1947 hätte Grund zur Freude: Seine Radikalität, sein Stil sind in den aktuellen Kreationen immer noch spürbar. Die Mode von heute atmet seinen Geist. Den Geist Diors.













Der Stoff, aus dem die Träume sind

Der New Look muss sehr wirkungsmächtig gewesen sein, sonst würde er nicht bis heute begeistern. Er sprengte die geschmacklichen Vorlieben seiner Zeit und ist noch immer präsent, weil er beschwört, was die Mode für wesentlich hält: die Schönheit. Eine höhere Schönheit, die Christian Dior 1947 annahmte. Eine ideale Schönheit, die sich seither, Saison für Saison, Jahr für Jahr, in den Kollektionen von Yves Saint Laurent, Marc Bohan, Gianfranco Ferré, John Galliano und Raf Simons erneuert. Diors Nachfolger haben den Faden weitergesponnen und den ewigen Bildern immer wieder neue Energie eingehaucht.

„Ich fand die Dior-Archive faszinierend“, bekennt Raf Simons. „Sie sind eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Ich habe herauszufinden versucht, welche Stilmittel und Herangehensweisen ich auch heute noch passend und modern finde.“¹ Hier schreibt sich die Vergangenheit der Gegenwart ein. Simons' Kollektionen wecken die Erinnerung an Christian Dior, nicht als Hommagen, sondern als Beschwörungen eines Stils, einer Mode, einer Folge von Linien und Kreationen, die zwischen 1947 und 1957 in kurzen Abständen herauskamen. Raf Simons feiert den Mode-Phönix der 1950er-Jahre, indem er der Geschichte, die die Archive erzählen, Originalität und Modernität beimischt. Dabei kann er auf kunstfertige Ateliers zählen, zuverlässige Hüter der Traditionen, die in der Lage sind, jede Herausforderung zu meistern. Normalerweise in den Dachgeschossen der Modehäuser untergebracht, sind sie das unerschütterliche Fundament dieses Heiligtums der von Hand genähten Träume.

Betreten Sie ein Atelier, und Sie werden sehen, mit wie viel Begeisterung man dort am Werke ist. Es wird geschnitten, zusammengefügt, gesteckt, versäubert, gestochen, genäht, fassoniert, geheftet – ohne dass je einer aus der Fassung gerät, auch wenn die Zeit zwischen den Fingern zerrinnt. Es geht zu wie in einem Bienenkorb; man arbeitet mit vereinten Kräften. Christian Dior brachte seinen „Hochseilartisten“, „die – ob nun an einem großen oder kleinen Platz – zum allgemeinen Gelingen beitragen“,² eine „aufrichtige und liebevolle Zuneigung“³ entgegen. Was wäre das Talent eines Modemachers ohne das Auge und die Hand perfektionistischer Handwerker? Was würde aus der Skizze ohne die „Hieroglyphen-Entzifferer“?⁴ Was würde aus

einer Idee ohne die herausragende Technik der Premieren, die Kunstfertigkeit kleiner Hände und den grenzenlosen Eifer der Auszubildenden? Hätte die Mode ohne sie eine Seele?

Um dieses Qualitätsbewusstsein zu würdigen, widmet die amerikanische *Vogue* in der Oktoberausgabe 2008 dem Können dieser überragenden Ateliers 15 Seiten. Die von Patrick Demarchelier ins Bild gesetzte Reportage beginnt mit einem Foto von zwölf Repräsentantinnen und Repräsentanten der Dior-Ateliers. Auf dem Bürgersteig vor dem Haus in der Avenue Montaigne aufmarschiert, rahmen sie inmitten einer Auswahl halbfertiger weißer Kleider Natalia Vodianova ein, die auf einer Leiter steht. Das moderne Top-Model imitiert die Haltung des New Look eines Cover-Girls von gestern: Lisa Fonssagrives; der sehr „blumig“ geschnittene Mantel mit dem die Taille betonenden Ledergürtel *Bar* ist von der legendären Muse (und Ehefrau) Irving Penns inspiriert. Es ist das Bild einer überaus perfekten Couture vor dem Eingang zum Haus Nummer 30, in dem alles begann.

Die Pariser frieren am Morgen dieses 12. Februar 1947. Seit drei Wochen hat die Kälte Frankreich fest im Griff – Ende Januar ist das Thermometer in der Hauptstadt bis auf minus 14 Grad gefallen. Der Wetterbericht hat starke Bewölkung und Nebel vorhergesagt.⁵ Frankreich wirkt wie von einer Wachsschicht überzogen. Die Menschen sind desillusioniert; der Jubel über die Befreiung ist nur noch eine schöne Erinnerung. Kann man am Beginn dieser Vierten Republik, die sich kaum von der Dritten unterscheidet, noch auf einen gesellschaftlichen Aufbruch hoffen? Ohne klare Mehrheit im Rücken hat die neue Staatsform Mühe, sich durchzusetzen. Reformen werden schleppend umgesetzt und münden häufig in Enttäuschung. Der Wiederaufbau geht nur langsam voran, die Wirtschaft schreibt weiterhin rote Zahlen, die Inflation ist hoch, es gibt Wohnungsprobleme und Rationierungsmaßnahmen, es fehlt an Brot, Benzin, Kohle und Stoff. Die Zeit der Entbehrungen ist noch nicht vorbei – doch offenbar gilt das nicht für alle. Im achten Arrondissement von Paris in der Avenue Montaigne treten zahllose Frauen und Männer ungeduldig von einem Fuß auf den andern. Diese Leute, die trotz der schneidenden Kälte elegant gekleidet sind, haben sich nicht etwa vor einem Lebensmittelladen zusammengeschart, sondern vor dem Eingang des eleganten Hotels Millon d'Ailly de Verneuil mit der Hausnummer 30. Und sie halten nicht etwa Lebensmittelmarken in den Händen, sondern kostbare Einladungen.

„Christian Dior bittet Monsieur Lucien Lelong, der Präsentation seiner ersten Kollektion am 12. Februar 1947 um 10.30 Uhr in der Avenue Montaigne beizuwohnen.“ Das steht auf der Karte, die ein eleganter Herr dem vor dem Empfang postierten Werbeleiter Harrison Elliot hinhält. Der 57-jährige Mann, der in seinem gestreiften Zweireiher sehr distinguiert wirkt, ist eine Kapazität der Modewelt. Als Sohn eines Modehausbesitzers wurde er in das Metier quasi hineingeboren. Nach dem Ersten Weltkrieg, den er als Nachrichtoffizier miterlebte, übernahm er das Modehaus seines Vaters und erregte großes Aufsehen, indem er knabenhafte Frauen in Hemdkleider steckt, deren Säume kaum das Knie streifen. Lucien war zudem der erste Modemacher, der Modenschauen in mondäne Ereignisse verwandelte. Diese illustre Figur der Pariser Hautevolee





