

**Marie Cuttolis Myrbor und ihre Zusammenarbeit
mit Natalia Goncharova und Sarah Lipska**

**Marie Cuttoli's Myrbor and her commissions
from Natalia Goncharova and Sarah Lipska**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie
eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

vorgelegt von:

Lilien Lisbeth Feledy, BA MA

Wien, im Juli 2025

betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer, Universität für Angewandte Kunst
Wien, Kunstgeschichte
Caroline Lillian Schopp, BA MA MA PhD, Johns Hopkins University
Baltimore, Kunstgeschichte

beurteilt von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer, Universität für Angewandte Kunst
Wien, Kunstgeschichte
Caroline Lillian Schopp, BA MA MA PhD, Johns Hopkins University
Baltimore, Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Magdalena Nieslony, Universität Innsbruck,
Kunstgeschichte

Lilien Lisbeth Feledy, BA MA

Marie Cuttolis Myrbor und ihre Aufträge an Natalia Goncharova und Sarah Lipska

Ich erkläre hiermit,
dass ich vorliegende Dissertation entsprechend den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde und, dass dieses Exemplar sowohl mit der elektronisch abgegebenen als auch mit der nach Beurteilung zur Veröffentlichung durch die Universitätsbibliothek der Universität für angewandte Kunst Wien hochgeladenen Arbeit vollkommen übereinstimmt.

Wien, 11. Juli 2025 _____

Il est donc plus naturel de broder que de peindre à
l'huile,
les hirondelles brodent le ciel depuis des milliers de
siècles.
Il n'existe pas d'Art appliqué.¹

Hans Arp

¹ Auszug aus Hans Arps Gedicht ohne Titel veröffentlicht in: Arp 1966, S. 297. Mit Dank an Sylvie Kyeck und Astrid von Asten für das zur Verfügungstellen des Gedichtes.

Vorwort und Dank	1
Einleitung	4
I.1. Myrbors Vorgänger und Zeitgenossen: Orte zeitgenössischer (textiler) Kunst	24
Der Pariser Kunstmarkt im Überblick	24
Poiret und Bongard: Das Modehaus als Ausstellungsort in den 1910er-Jahren	29
Sonia Delaunay und Eileen Gray: Artist-run-spaces	35
Sarah Lipskas artist-run-space	43
Myrbor als hybrider space	46
I. 2. André Lurçats Innenraumgestaltung von Myrbor: „Das Wohnzimmer als Hintergrund“	49
André Lurçat und die Wiener Architekturmoderne	50
André Lurçats Innenraumgestaltung von Myrbor	53
Wiener Vorbilder: Der Salon Flöge und Haus und Garten	57
Josef Franks „Wohnzimmer als Hintergrund“ und die Verbindung zwischen Privatem und Öffentlichen Raum	60
Zwischen Wohnzimmer und White Cube: Zur Ästhetik des Galerieraums und Modehauses im frühen 20. Jahrhundert	66
I. 3. Netzwerk und Expansion: Helena Rubinstein und die USA	76
Helena Rubinstein: Sammlerin und Mäzenin	77
Rubinstein und Cuttoli: Myrbor und HelMyr	82
Der Schönheitssalon als Ausstellungsort	87
Myrbor in den USA	91
Myrbor und Cuttoli in den US-Medien	92
Myrbor in NYC: Marie Sterner und die Lord & Taylor-Ausstellung	100
II. 1. Stickereien für Mode und Theater im Werk von Nathalia Goncharova und Sarah Lipska	111

Goncharovas Stickerei-Entwürfe für das Modehaus Lamanova	113
Russische Stickereitradition in Paris	118
Goncharovas Kostüme für Marionetten und die Ballets Russes	120
Lipskas Kostümbilder für das Pariser Theater	126
Lipskas Kostümbild für Annabella	130
Lipskas Stickereientwurf mit Lotusblüte für das Modehaus Poiret	134
Die Stickerei als künstlerisches Medium	137
II. 2. Zusammenarbeit und Produktion	142
„Un dessin chaque mois“: Goncharovas Myrbor-Korrespondenz	143
Formen der Zusammenarbeit: Myrbor und Poiret im Vergleich	147
Künstlerische Leitung ohne Vertrag? Sarah Lipska und ihre Rolle bei Myrbor	151
Lipskas Logo-Entwurf	153
Lipskas Stickereipraxis als Ausdruck jüdischer Identität	156
Zur (Un)Sichtbarkeit von Urheberschaft im Kontext von Myrbor	160
Cuttoli und Algerien	163
„Delegated Production“ Made in Paris	169
II. 3. Goncharova und Lipskas Entwürfe für Myrbor	175
Eine transkontinentale Sammlungs- und Objektgeschichte	176
Appliqué und „Schraffurstich“: Der Myrbor-Stickereistil	180
Das Inventar: Eine Einleitung	183
Goncharovas Zeichnungen für Myrbor: Eine Rekonstruktion	185
Goncharovas Modell Murano	189
Lipskas Modelle für Myrbor	194
Wiederholungen und Variationen	195

Transkulturelle Bezüge	200
Fazit	207
Inventar	212
Pressespiegel	243
Literaturverzeichnis	248
Abbildungsverzeichnis	262
Abbildungen	265
Abstract	349

Vorwort und Dank

Das erste Mal begegneten mir Marie Cuttoli und mit ihr Myrbor zu Beginn des Jahres 2020, als mir meine Kollegin Tanja Narr den Datenbankauszug zu Hans Arps *As de pic* überreichte. Im Rahmen der Vorbereitungen zur Ausstellung *Rodin/Arp* in der Fondation Beyeler sollte ich Recherchen zu diesem Werk anstellen. Aus dem ursprünglichen Arbeitsauftrag entwickelte sich rasch ein durch die Pandemie bedingtes, in der Basler Isolation durchgeführtes Rechercheprojekt. Bald wurde mir klar, dass in der Geschichte Cuttolis und Myrbors zahlreiche Themen zusammenkamen, die mich bereits seit vielen Jahren beschäftigen. Dazu zählen – neben meinem seit der Auseinandersetzung mit Robert Delaunay bestehenden Interesse an gattungsübergreifenden Fragestellungen und dem Textildesign der Moderne – auch die seit meinem Bachelor-Seminar bei Eva Kernbauer entfachte Begeisterung für künstlerische Ausstellungsstrategien und den Kunstmarkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Gespräche führten schließlich dazu, dass ich im Frühjahr 2021 den Entschluss fasste, Myrbor zum Thema meiner Dissertation zu machen. Mit Eva Kernbauer und Caroline Lillian Schopp fand ich eine Erst- und eine Zweitbetreuerin, die dieses Projekt und mein Dissertationsvorhaben von Beginn an mit großer Offenheit, mit Engagement und mit Begeisterung für die skizzierten Forschungsfragen unterstützten. Für ihre kontinuierliche, wohlwollende und kenntnisreiche Begleitung gilt ihnen mein tief empfundener Dank.

War das Projekt zu Beginn stärker an kunstmarktspezifische Fragestellungen geknüpft, so brachte das Einwerben meines Fellowships am Metropolitan Museum of Art in New York einen Richtungswechsel in der Struktur meines Vorhabens mit sich, der schließlich auch zur Teilung der Dissertation in zwei Teile führte. Der im Rahmen des Fellowships ermöglichte Zugang zum Konvolut an Myrbor-Stücken, die Gelegenheit, diese im Original gemeinsam mit Textilexpert:innen und Restaurator:innen zu begutachten und meine Fragen mit ihnen zu diskutieren, der Zugriff auf einschlägige Literatur sowie der Austausch mit Kolleg:innen im Museum und im Fellowship-Programm bereicherten das Projekt inhaltlich wie auch methodisch erheblich und machten dieses Jahr in New

York wissenschaftlich wie auch persönlich zu einer der wertvollsten und prägendsten Erfahrungen.

Im Rahmen der mit dem Fellowship am Metropolitan Museum of Art verbundenen Forschungsphase führten mich mehrere Reisen nach Paris und London, die entscheidend zur weiteren Ausarbeitung meines Dissertationsprojekts beitrugen. In London hatte ich erstmals die Gelegenheit, das Archiv von Ernő Goldfinger zu sichten. Darüber hinaus konnte ich in Paris in Kontakt mit dem Nachlass von Sarah Lipska treten und bisher unveröffentlichtes Material erschließen, das sich als ein wesentliches Fundament für meine weitere Arbeit erwies. Im Anschluss an meinen Aufenthalt in New York ermöglichte mir ein dreimonatiges Fellowship am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, die bereits begonnenen Recherchen im Nachlass Lipskas sowie im Archiv von André Lurçat weiter zu vertiefen. Mein herzlicher Dank gilt dem Nachlass Sarah Lipskas für das entgegengebrachte Vertrauen und die Öffnung des privaten Archivs. Auch danke ich Ewa Ziembińska für Gespräche zu Lipska und dem Team des Musée Sainte-Croix in Poitiers sowie des Musée Galliera in Paris, insbesondere Miren Arzalluz, Nathalie Gourseau und Sophie Grossiord, mich durch meine Objektbetrachtungen begleitet zu haben. Ebenso danke ich Julien Bogousslavsky, der mir Einblick in die Unterlagen seines Onkels Henri Laugier gewährte und mir damit die Lektüre seiner privaten Korrespondenz mit Marie Cuttoli ermöglichte.

Für die großzügige Teilfinanzierung meines Dissertationsprojekts danke ich dem Gerald and Mary Ellen Ritter Memorial Fund am Metropolitan Museum of Art sowie dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Mein besonderer Dank gilt dem Academic Program Team, dem Costume Institute sowie dem Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art am Metropolitan Museum of Art. Ihre Offenheit, der kontinuierliche fachliche Austausch und ihre tatkräftige Unterstützung – sowohl während meines Aufenthalts als auch darüber hinaus – haben mein Vorhaben entscheidend bereichert. Mein aufrichtiger Dank gilt in diesem Zusammenhang: Jen Bengzo, Andrew Bolton, Wolf Burchard, Sabrina Carletti, Lizzy Cowling, Neil Cox, Zamara Choudhary, Inka Drogemüller, Joyce Fung, Amanda Garfinkel, Bethany Gingrich, Alyssa Hollander, Mellissa Huber, Laura James, Adrienn Kácsor, Marci Karp, Mika Kiyono, Stephanie Kramer, Julie Lê, Kai Toussaint Marcel, Christopher Mazza, Marci Morimoto, Amber Orosco,

Rebecca Perry, Melina Plottu, Lauren Rosati, Shelly Tarter, Nancy J. Troy, Anna Yanofsky, Tracy Yoshimura, Anna Zepp.

Am Deutschen Forum für Kunstgeschichte danke ich besonders Julia Drost, Peter Geimer, Katharina Kolb und Elodie Vaudry.

Vorträge im Rahmen von Tagungen am ZADIK (Köln), bei der CAA (Chicago), im Metropolitan Museum of Art (New York), am Deutschen Forum für Kunstgeschichte (Paris), im Museum für Angewandte Kunst (Wien), am Bard Graduate Center (New York) sowie am Institut Français de la Mode (Paris) haben maßgeblich zur Schärfung der Thesen dieser Dissertation beigetragen. Ich danke allen Beteiligten herzlich für die Einladungen, den konstruktiven Austausch und die anregenden Diskussionen, die sich im Zuge dieser Aufenthalte ergaben.

In Basel begonnen, reifte dieses Projekt über die Jahre hinweg in New York, Paris und Berlin, wo ich im Sommer 2024 den Großteil des Manuskripts verfasste, um in Wien zu einem Abschluss zu finden. Für den wertvollen Austausch, zahlreiche Gespräche, kritische Hinweise, das Lesen einzelner Kapitel, die großzügige Beherbergung sowie den beständigen Zuspruch während der letzten Jahre danke ich von Herzen: Sarah Bechter, Jacqueline Benedikt, Raphael Bouvier, Hannah Bruckmüller, Michaela Brunner, Véronique Burke-Chagnon, Nora Chiche, Simon Crameri, Anne-Marie Cravero, Waleria Dorogova, Silke Eggl, Laura Erhold, Lea Gratt, Emilie Hammen, Liisa Hättasch, Kathrin Heinrich, Claire Hoffmann, Michael Hölters, Herbert Justnik, Cindy Kang, Lukas Kaufmann, Stefanie Kitzberger, Martin Kramer, Dominique Laleg, Florence Michelin, David Misteli, Larissa Mohr, Sonja Niederacher, Tanja Narr, Amandine Pécharman, Laura Pirkelbauer, Inna Schill, Hamida Sivas, Franziska Stegmann, Myriam Taga, Sophie Tappeiner, Daniel Tischler, Diana Thun-Hohenstein, Eva Oberhofer, Klara Wanner, Katja Weingartshofer, John White.

Einleitung

„Mais sans doute vous connaissez Myrbor?“², hieß es im Juli 1922 in einem Artikel, der in der französischen Tageszeitung *Le Figaro* erschienen war. Zweifelsfrei, so wurde dort proklamiert, hatte man Myrbor zur damaligen Zeit zu kennen, dabei war Myrbor erst wenige Tage vor erscheinen des Artikels offiziell im Handelsregister der Stadt Paris eingetragen worden. Am 7. Juli 1922 ließ Marie Cuttoli Myrbor an der Adresse 17 rue Vignon im 8. Pariser Arrondissement im Pariser Handelsregister vermerken. Als Handelsgegenstand hatte sie zunächst „couture“ angegeben und änderte diesen 1930, als sie ein neues Geschäftslokal an der Adresse 9ter Boulevard Montparnasse bezog, zu „Tapis et Tapisserie“.³ Wie vieles in der Geschichte von Myrbor bleibt es bis heute ungeklärt, was die 1879 geborene Cuttoli dazu bewogen hatte, zu Beginn der 1920er-Jahre in Paris ein Geschäft zu eröffnen und im Laufe des Jahres den Handelsgegenstand zu ändern. Als roter Faden zog sich von Beginn an eine Verbindung zu von Künstler:innen entworfenen Textilien, sei es in Form von „Couture“ also Mode oder in Form von „Tapis et Tapisserie“ also Teppichen und Tapisserien durch.

Cuttoli war im französischen Tulle als Marie Mathilde Pétronille Bordes geboren, wo sie bis zu ihrem 16. Lebensjahr lebte. Dominique Paulvé, die die erste umfassende Studie zu Myrbor vorlegte, erarbeite darin auch erstmals Cuttolis Biographie.⁴ Mit dem Umzug der Familie Bordes nach Paris 1895, als Marie 16 Jahre alt war, so schildert Paulvé, wechselte ihr Vater Beruf: Aus dem Wirten wurde ein Textilhändler, der sich mit seiner Familie zunächst im Marais niederließ. Dies ist der einzige, wenn auch sehr schwache, biographische Bezug, der sich herstellen lässt, um eine mögliche Erklärung für Cuttolis spätere Tätigkeit zu finden. Keine weiteren Informationen sind über Cuttolis Jugend und anfängliche Jahre in Paris überliefert. Im Alter von 28 Jahren heiratete sie Jean-

² Lipska_01 im Pressspiegel im Anhang.

³ Vgl. AdP 193.056, siehe dazu u.a. auch Coleman 2000, S. 100. Die anfängliche Arbeitshypothese, Cuttoli habe diesen Handelsgegenstand gewählt, da ihr als Frau zur damaligen Zeit das Handeln mit Kunst nicht gestattet war, konnte nicht bestätigt werden. Als verheiratete Frau wäre ihr ohne Zustimmung ihres Ehemannes die Führung jeglichen Geschäftes untersagt gewesen. Der Eintrag im Handelsregister macht jedoch deutlich, dass sie dieses Einverständnis sehr wohl hatte.

⁴ Die hier angeführten biographischen Angaben beruhen auf Paulvé 2010, S. 9–25.

Baptiste Plantié, damals Präfekt im Algerischen Constantine, von dem sie sich 1913 wieder scheiden ließ. Ihr Scheidungsanwalt Paul Cuttoli, ein späterer Senator von Constantine, wurde 1920 schließlich ihr zweiter Ehemann, mit dem sie ihr Leben zwischen Paris und Algerien teilte. Obwohl sie 1923 Henri Laugier kennenlernte und mit ihm eine Partnerschaft einging, blieb sie bis zu Paul Cuttolis Tod mit diesem verheiratet. Paulvé zufolge soll Cuttoli bereits früh Interesse an der zeitgenössischen Kunst ihrer Zeit gezeigt haben und mit Paul Cuttoli begonnen haben ihre Kunstsammlung, die sie im Laufe ihres Lebens stetig erweiterte, aufzubauen. Paulvé berichtet von Besuchen bei dem Galeristen Paul Guillaume sowie von Aufführungen der Ballets Russes. Diese und zahlreiche weitere Angaben bleiben jedoch unbelegt, was Paulvés Darstellung insgesamt einen stark fiktionalen Charakter verleiht, der den Eindruck erweckt, Cuttoli als eine Frau mit gutbürgerlichen Interessen inszenieren zu wollen.⁵ Aus eben diesem autodidaktischen Interesse für die Kunst soll, so schildert Paulvé, auch Myrbor entstanden sein.⁶

Trotz aller Bestrebungen, die im Laufe der letzten Jahre angestellt wurden, konnte im Zuge der Recherchen zu dieser Dissertation weder Cuttolis privater Nachlass noch die Geschäftsunterlagen oder ein etwaiges Archiv von Myrbor gefunden werden.⁷ Einzig ihre Korrespondenz mit Laugier, die sich heute in seinem privaten Nachlass befindet, konnte gesichtet werden.⁸ Sie bietet partiell Einblick in Abläufe von Myrbor, doch vieles um Myrbor, so etwa die Gründungsmotivation Cuttolis oder die Wahl der Künstler, mit denen sie zusammenarbeitete, kann auch heute nicht eindeutig belegt werden. Ebenso liegt auch keine eindeutige Erklärung für den von Cuttoli gewählten Namen Myrbor vor. Während Paulvé hierfür keine Erklärung anbot, brachte Elizabeth Ann Coleman, die 2000 den ersten Aufsatz über Myrbor verfasste, den Vorschlag vor, bei dem Namen wönnte es sich um ein Kompositum aus den ersten drei

⁵ Vieles, was Paulvé schrieb bewahrheitete sich im Zuge der Recherchen. Ein Gespräch mit der Autorin konnte bedauerlicherweise nicht mehr geführt werden, da sie kurz vor einem solchen 2022 verstarb.

⁶ Vgl. Paulvé 2010, S. 9–25.

⁷ Es bleibt auch ungeklärt, ob es ein solches jemals gab oder ob es im Laufe der Jahrzehnte verloren gegangen oder vernichtet wurde.

⁸ Die Briefe verfügen über keine Inventarnummer. Sie konnten im September 2023 im Original gesichtet werden, sollen jedoch hier nicht reproduziert werden. Im Folgenden wird auf sie als Korrespondenz aus dem Nachlass von Henri Laugier verwiesen.

Buchstaben von Cuttolis Vornamen und den ersten drei Buchstaben ihres Mädchennamens handeln.⁹ Da Cuttoli jedoch nicht, wie Coleman annahm, Marie Yvonne Renée hieß, sondern wie Paulvé mit dem Geburtsakt nachwies, Marie Mathilde Pétronille, scheint Colemans Erklärung keine vollends zufriedenstellende zu sein. Es war zunächst Virginia Gardner Troy und dann Cindy Kang, die sich auf Korrespondenz Cuttolis beziehend vorschlugen, bei dem Namen würde es sich um eine Zusammenstellung aus den ersten drei Buchstaben von Cuttolis Vornamen auf Arabisch – nämlich Myriem – und den ersten drei Buchstaben ihres Mädchennamens handeln, da Cuttoli ihre Briefe oftmals mit Myriem unterzeichnete: Eine Auslegung, die meines Erachtens auch im Hinblick auf Cuttolis Verwurzelung in Algerien durchaus plausibel erscheint.¹⁰

Auf die Frage „Kennen Sie Myrbor?“ fällt die Antwort knapp 100 Jahre nach der Gründung weniger affirmativ aus als im *Le Figaro*-Artikel 1922. Eine monographische Erforschung von Myrbor und die Aufarbeitung von Marie Cuttolis Biographie erfolgte erst ab 2000. Die von ihr in Auftrag gegebenen und vertriebenen Teppiche und Tapisserien waren im Laufe der letzten Jahre vereinzelt in Studien, die sich mit den einzelnen Künstlern befassten, die sie entwarfen, Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.¹¹ Elizabeth Ann Colemans Artikel, der 2000 erschien, untersuchte Myrbor als Modehaus und fokussierte auf erste Fragen der Autorschaft und Zusammenarbeit Cuttolis mit den Künstlerinnen Natalia Goncharova und Sarah Lipska. Durch den Fokus auf die Kleidungsstücke, die diese entwarfen und sich auf den Handelsgegenstand berufend, verhalf sie maßgeblich dazu, Myrbor in der Modegeschichte des frühen 20. Jahrhunderts zu verorten.¹² Bestärkt wird dies heute insofern auch dadurch, dass die Stücke (oftmals aus konservatorischen Gründen) in Mode- und Kostümsammlung aufbewahrt werden und in Museen eben nicht Teil der Sammlungen Kunst des 20. Jahrhunderts sind. Virginia Gardner Troy legte in ihrem umfassenden Aufsatz 2006 die erste umfassende biographische Studie zu Marie Cuttoli vor, in der sie ein ganzheitlicheres Bild von Myrbor zeichnete, als es Coleman tat, indem sie

⁹ Coleman 2000, S. 100.

¹⁰ Vgl. Gardner Troy 2006, S. 239; Kang 2020, S. 11 sowie Fußnote 5, S. 28.

¹¹ Vgl. dazu unter anderem Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2014 oder Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2015. Vgl. Day 2002 sowie Day 2015.

¹² Colemann 2000.

nicht nur auf die Mode sondern auch auf die von Cuttoli in Auftrag gegeben Teppiche und Tapisserien einging und so den doppelten Status von Myrbor als Modehaus aber auch Ausstellungsraum für textilbasierte Kunst aufzeigte. Ihr Aufsatz umspannte Cuttolis Tätigkeit bis in die 1960er-Jahre.¹³ 2010 erschien dann in Frankreich anlässlich einer Ausstellung in Aubusson eine größer angelegte, von der Journalistin Dominique Paulvé verfasste, chronologisch aufgebaute biographische Monographie, die zahlreiche bis dahin unveröffentlichte Quellen zu Marie Cuttolis Leben zugänglich machte und auch die Entstehungsgeschichte einzelner Tapisserien beleuchtet.¹⁴ 2017 veröffentlichte Gardner Troy einen Aufsatz, der die Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte der von Cuttoli in Auftrag gegebenen Tapisserien in den USA in den 1930er- und 1950er-Jahren behandelt.¹⁵ Im selben Jahr waren Marie Cuttoli und die Myrbor-Tapisserien Gegenstand der akademischen Abschlussarbeit von Kat Buckley, die deren Bedeutung besonders für das Interieur Design für Wohnräume der Zwischenkriegszeit in den USA untersuchte.¹⁶ Die Popularität, die Cuttoli in den USA bereits zu ihren Lebzeiten genoss, und die ihr bedeutende Sammler wie etwa Albert Coombs Barnes bescherte, bildet den Grundstein für die erste umfassende institutionelle Ausstellung, die ihr 2020 die Barnes Foundation widmete.¹⁷ Der anlässlich der Ausstellung erschienene Katalog trägt zahlreiche Bildmaterial zusammen und beinhaltet kurze Beiträge, die Denkanstöße für eine weitere Auseinandersetzung mit Marie Cuttoli liefern. Cindy Kang verfasste darin einen Aufsatz, der Cuttolis Werdegang zum Gegenstand hat. Darin arbeitet sie erstmals die zentrale Rolle des US-Sammlers Albert C. Barnes für die Etablierung von Myrbor in den 1930er-Jahren in den USA heraus und liefert damit den bis heute ersten Beitrag, der sich mit der Frage nach Cuttolis professionellem Netzwerk und ihren Verbindungen in die USA beschäftigt.¹⁸ Laura Pirkelbauer behandelt Cuttolis Lebensjahre in Algerien und ging in ihrem Aufsatz der dortigen Produktion von Teppichen nach. Somit ist er der erste, der Cuttolis Verbindungen

¹³ Gardner Troy 2006.

¹⁴ Paulvé 2010.

¹⁵ Gardner Troy 2017.

¹⁶ Buckley 2017.

¹⁷ Kat. Ausst. Barnes Foundation 2020.

¹⁸ Kang 2020.

nach Algerien zum Gegenstand hat.¹⁹ Der Aufsatz von Virginia Gardner Troy in dem Katalog befasst sich mit Cuttolis Ausstellungstätigkeit in den USA in den 1930er-Jahren und der Rezeption der Tapisserien ebendort in der Nachkriegszeit, wohingegen technische Aspekte der Produktion der Tapisserien Gegenstand des Beitrages von Bruno Ythier sind.²⁰ K.L.H. widmet sich den Auswirkungen des in den Tapisserien angelegten Piktorialismus auf die Kunst der Nachkriegszeit.²¹ Das Kapitel „Myrbor“, das ausschließlich aus einer Bildstrecke besteht, verdeutlicht exemplarisch die lückenhafte Erforschung der unter dem Label Myrbor entstandenen Werke sowie der Tätigkeit und Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen Natalia Goncharova und Sarah Lipska .

Elizabeth Ann Coleman legte mit ihrem 2000 veröffentlichten Aufsatz den wissenschaftlichen Grundstein für die Verbindung zwischen Myrbor und Sarah Lipska. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung war Coleman als Kuratorin am Brooklyn Museum in New York tätig; ihre Untersuchung basiert maßgeblich auf den Beständen dieses Museums, die – wie im Folgenden näher ausgeführt wird – heute Teil der Sammlung des Metropolitan Museum of Art sind. Ausgehend von den dort erhaltenen Objekten formuliert Coleman drei zentrale Fragestellungen, die sich auf die Umstände der Zusammenarbeit zwischen Marie Cuttoli und den beteiligten Künstlerinnen Goncharova und Lipska, auf Fragen der Zuschreibung sowie auf die Produktion und Herstellung der Modelle beziehen. Sie verweist dabei unter anderem auf zwei Werbeanzeigen – eine von Lipska und eine von Myrbor –, die 1925 in der französischen Modezeitschrift *Vogue* erschienen sind.²² Diese würden ihres Erachtens darauf hinweisen, dass das was Cuttoli und Lipska verband „competitiveness not co-operation“²³ gewesen wäre. In ihrer Interpretation zieht Coleman die Möglichkeit in Erwägung, dass Lipska ihre Entwürfe lediglich über Myrbor vertreiben ließ, ohne formell für das Haus tätig gewesen zu sein. Innerhalb der Lipska-Forschung, die bis heute maßgeblich durch Eva Ziemińska geprägt ist, wird die Zusammenarbeit zwischen Sarah Lipska und

¹⁹ Pirkelbauer 2020. Pirkelbauer arbeitet derzeit an einer Dissertation zu Cuttolis Sammlertum und den Tapisserien, die für Myrbor entstanden.

²⁰ Gardner Troy 2020; Ythier 2020.

²¹ Myrbor-Tapisserien waren außerdem Gegenstand ihrer Publikation, in der sie sich mit der Tapisserie in der Moderne beschäftigt. Vgl. Wells 2019.

²² *Vogue_01* im Pressespiegel im Anhang.

²³ Coleman 2000, S. 102.

Myrbor ab dem Jahr 1922 datiert.²⁴ Der von Ziemińska 2012 erschienene Ausstellungskatalog stellt bis heute eine überaus wertvolle Grundlage für die erste vertiefte Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Werk Sarah Lipskas dar. Einzelne Aussagen, so etwa zu einer möglichen Zusammenarbeit mit den Ballets Russes oder Lipskas Tätigkeit für Paul Poiret bleiben allerdings ohne belastbare Nachweise und bedürfen einer kritischen Überprüfung. In ihrer 2024 erschienenen Monografie verweist Ziemińska außerdem auf einen Vertrag zwischen Lipska und Myrbor, dessen Inhalt jedoch bislang nicht verifiziert werden konnte, da das Dokument weder als Original im Nachlass Lipskas noch als Reproduktion bei der Autorin erhalten ist.

Im Unterschied zu Lipska, deren Schaffen selbst kaum erforscht ist, wurde die Tätigkeit Goncharovas für Myrbor bereits in den frühesten Publikationen, die sich mit dem Werke von Natalia Goncharova befassen, tradiert.²⁵ In ihrer 1972 verfassten Goncharova-Biographie erwähnt die britische Kunsthistorikerin Mary Chamot diese Zusammenarbeit das erste Mal und legt damit den Grundstein für Beiträge, in denen Goncharovas Tätigkeit für Myrbor thematisiert wird. Chamot, die selber ab den 1950er-Jahren mit Goncharova und Larionov befreundet war, bezieht sich in ihrer Monographie auf Zeitzeug:innenberichte und liefert weder für die Zusammenarbeit noch die erwähnte Dauer der Zusammenarbeit von insgesamt sechs Jahren Belege. Valérie Guillaume griff in den 1990er-Jahren die von Mary Chamot überlieferte Information auf und machte sie zur Grundlage zweier Beiträge, die 1997 und 1999 erschienen. Diese Publikationen bildeten fortan eine zentrale Referenz für die Zuschreibung zahlreicher Myrbor-Objekte an Natalia Goncharova und prägen den kunsthistorischen Diskurs bis heute maßgeblich.²⁶ In ihrem Aufsatz von 1997 veröffentlichte Valérie Guillaume mehrere Zeichnungen Natalia Goncharovas, die aus der Zusammenarbeit der Künstlerin mit Myrbor hervorgegangen sein sollen. Insgesamt nennt sie acht Entwürfe, die sie dem Zeitraum zwischen 1922 und 1925 zuordnet und die sich sämtlich in Privatbesitz befinden. Erst in ihrem knapp 20 Jahre späteren Beitrag aus 2013, der anlässlich der großen Goncharova Retrospektive in der Tretjakow-Galerie in Moskau

²⁴ Ziemińska 2013.

²⁵ Vgl. Chamot 1972.

²⁶ Vgl. Guillaume 1997 und 1999.

erschien, belegt Guillaume die Zusammenarbeit durch den Verweis auf die im Museumsarchiv erhaltenen Korrespondenz zwischen Cuttoli und Goncharova, geht jedoch nicht näher auf den Inhalt dieser Korrespondenz, die bis heute unveröffentlicht geblieben ist, ein.

Im Unterschied zu Lipska, deren Zusammenarbeit mit Myrbor bereits 1922 in dem hier zitierten *Le Figaro*-Artikel, kolportiert wurde, finden sich in den zeitgenössischen Medien keine Belege für Goncharovas Tätigkeit für Myrbor.

Der hier skizzierte Forschungsstand lässt zwei zentrale Schwerpunkte in der bisherigen Auseinandersetzung mit Myrbor erkennen: Zum einen war die Forschung zu Myrbor stark mit der Aufarbeitung von Marie Cuttolis Biographie verbunden. Zum anderen galt das Hauptinteresse den unter dem Markennamen Myrbor vertriebenen Teppichen und Tapisserien sowie deren Rezeption in den Vereinigten Staaten. Der Forschungsschwerpunkt lag somit eindeutig auf den 1930er-Jahren und vermittelt ein sehr nebulöses Bild von Myrbor in den 1920er-Jahren. Unerforscht blieb dabei Myrbor als Ausstellungs- und Vertriebsraum in der rue Vignon und die Ausstattung der Räumlichkeiten durch den Architekten André Lurçat. Ebenso wenig wurde Myrbors Sichtbarkeit und Ausstellungstätigkeit in den USA in den 1920er-Jahren untersucht. Der Aspekt, der die erste Dekade von Myrbor entscheidend prägte – nämlich die Mode –, blieb bislang weitgehend unerforscht. Bisher fand er lediglich in einzelnen Beiträgen, etwa jenen von Elizabeth Ann Coleman oder Valérie Guillaume punktuell Berücksichtigung. Die von Coleman aufgeworfenen Fragestellungen zur Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen Goncharova und Lipska sowie zur Zuschreibung und Herstellung der Modelle wurden bislang nicht weiterverfolgt. Guillaumes Zuschreibungen zahlreicher Myrbor-Stücke an Natalia Goncharova hingegen haben sich bis heute als prägend für den kunsthistorischen Diskurs erwiesen und bilden nach wie vor eine zentrale Grundlage der Forschung. Das heute kunsthistorisch verbreitete Bild von Myrbor ist daher in hohem Maße mit den gewebten Textilien verbunden, während die Mode-Produktion der 1920er-Jahre kaum Beachtung fand.

Dass Cuttoli nicht erst, wie das Handelsregister angibt, in den 1930er-Jahren Teppiche vertrieb, sondern bereits in den 1920er-Jahren Künstler wie Jean Lurçat oder Louis Marcoussis beauftragte, Teppiche für Myrbor zu entwerfen, während

gleichzeitig Sarah Lipska und Natalia Goncharova für Kleidungsstücke und deren Stickereien verantwortlich zeichneten, unterstreicht meines Erachtens, dass Myrbor von Beginn an kein reines Modehaus war, das sich erst später auf Tapisserien spezialisierte. Es war vielmehr als gattungsübergreifender Ort konzipiert, an dem textile Werke in enger Zusammenarbeit mit Künstler:innen realisiert, produziert und vertrieben wurden. Darüberhinaus nutzte Cuttoli die Räumlichkeiten in der rue Vignon auch als Ausstellungsort für die Präsentation von zeitgenössischer Malerei und Skulptur. Diese Vielschichtigkeit führt dazu, dass Myrbor nicht nur als Marke, sondern auch als hybrider Ort wahrgenommen werden muss, der sich im Spannungsfeld zwischen Modehaus und Kunstraum positionierte.

Cuttolis Zeitgenossin, die US-amerikanische Journalistin und Fotografin Thérèse Bonney, lieferte bereits 1929 in ihrem *Shopping Guide to Paris* – einem kommentierten Einkaufsadressbuch zu Mode, Accessoires und Innenarchitektur – eine bemerkenswert präzise Beschreibung von Myrbor: „Myrbor, who combines dressmaking salons, modern art galleries, and decorative salons in the same place – 17 Rue Vignon – is one of the most advanced exhibitors.“²⁷ Der im Rahmen dieser Dissertation erstmals systematisch erstellte Pressespiegel zu Myrbor unterstreicht die hybride Positionierung des Unternehmens als Modehaus und zugleich als Ausstellungsort bzw. Galerie. Während erste Nennungen in französischen Tageszeitungen wie *Le Figaro* erscheinen, lässt sich im Verlauf der 1920er-Jahre eine zunehmende Präsenz in zahlreichen Modemagazinen nachweisen. Modelle von Myrbor wurden sowohl als Fotos als auch als Illustrationen in renommierten Magazinen im Inn- und Ausland abgebildet, etwa in der französischen und US-amerikanischen *Vogue* oder in der *Harper's Bazaar*. Besonders die Aufnahme in die US-amerikanische Ausgabe von *Harper's Bazaar* trug wesentlich zur internationalen Etablierung des Hauses bei. Zugleich verankerte Marie Cuttoli Myrbor durch gezielte Inserate in der 1926 gegründeten

²⁷ Bonney 1929, S. 196. Weiter schreibt sie: „Mme. Myrbor is outstanding in the decorative field. Her fine taste and her contacts with the world of modern artists have even used to advantage in the presentation of her ideas. You can see stunningly original clothes there – often with unusual embroideries designed by some one of the modernists, and executed in Algiers; rugs probably, with the greatest art interest of any in the French market; decorative materials in the same spirit, exclusively for her by artists; furniture and objets d'arts.“

Kunstzeitschrift *Cahiers d'art* im kunstkritischen Kontext und unterstrich damit programmatisch, dass es sich bei Myrbor nicht um ein reines Modehaus handelte, sondern um einen Ort an der Schnittstelle von Mode und Kunst.²⁸

Bereits zu Beginn der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass das Fehlen eines Unternehmensarchivs die Erforschung der Geschichte von Myrbor erheblich erschwert. Die daraus resultierende fragmentarische Quellenlage stellt ein zentrales methodisches Problem dar. Anders als im Fall gut dokumentierter Kunsthändler:innen, wie etwa der Brüder Duveen, Berthe Weill oder Léonce Rosenberg, deren umfangreiche Aktenbestände eine systematische Rekonstruktion ihrer Tätigkeit ermöglichen, fehlt für Myrbor eine vergleichbare archivalische Grundlage.²⁹ Vor diesem Hintergrund kann die vorliegende Dissertation keine monographische Gesamtdarstellung im klassischen Sinne leisten, da einzelne Themen – wie etwa Myrbors Beteiligung an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* 1925 oder ihre Ausstellungsprogramm in Paris – nicht behandelt werden können. Im Rahmen der Recherchen konnten jedoch zahlreiche Archive identifiziert werden, die Materialien von Akteur:innen enthalten, die in direktem Zusammenhang mit Myrbor stehen.³⁰ Dazu zählt etwa das Archiv des Arts Club of Chicago, wo in den 1920er-Jahren die erste Myrbor-Ausstellung in den USA stattfand und das eine umfassende Dokumentation zur Entstehung der Schau umfasst. Seit Dezember 2023 ist dieses Archiv vollständig digital zugänglich.³¹ Ebenfalls von zentraler Bedeutung sind die Nachlässe der Architekten André Lurçat und Ernő Goldfinger sowie der Künstlerinnen Natalia Goncharova und Sarah Lipska, deren Beiträge zur künstlerischen und gestalterischen Ausrichtung des Unternehmens eine wesentliche Rolle spielten.³²

Die Nachlässe der Architekten André Lurçat, der heute im Centre d'archives d'architecture contemporaine der Cité Architecture et Patrimoine in Paris

²⁸ Eine Auflistung aller im Zuge der Recherchen gefundenen Presseartikel findet sich im Anhang dieser Dissertation. Die Liste erhebt nicht Anspruch an Vollständigkeit, erlaubt jedoch bereits eindeutig die hier formulierten Rückschlüsse.

²⁹ Vgl. Vignon 2019, Le Morvan 2011, Casini 2023.

³⁰ Das Archiv von Helena Rubinstein wurde zwar im Dezember 2023 gesichtet, enthält jedoch keine für die Myrbor-Forschung relevanten Unterlagen, da der schriftliche Teil ihres Nachlasses bei einem Brand vernichtet wurde.

³¹ https://archives.newberry.org/repositories/2/archival_objects/174185 (Zugriff: Dezember 2023)

³² Mein besonderer Dank gilt Evgenia Iliukhina, die mir freundlicherweise per E-Mail Auskünfte zur Quellenlage im Archiv der Staatlichen Tretjakow-Galerie zur Verfügung gestellt hat. (Korrespondenz Herbst 2023).

verwahrt wird, sowie jener von Ernő Goldfinger im Victoria and Albert Museum in London, enthalten bislang in der Myrbor-Forschung weitgehend unbeachtetes Quellenmaterial.³³ Beide Architekten arbeiteten in den 1920er-Jahren mit Marie Cuttoli zusammen: Lurçat gestaltete 1926 die Galerie architektonisch neu, während Goldfinger unter anderem eine Möbellinie für Myrbor entwarf. Die überlieferten Archivalien – darunter Fotografien und im Fall Goldfingers auch Korrespondenz – stellen angesichts der sonst äußerst lückenhaften Quellenlage besonders wertvolle Materialien dar. Sie bilden eine wesentliche Grundlage für die bislang ausstehende Rekonstruktion der räumlichen Ausstattungsgeschichte von Myrbor.

Die Korrespondenz zwischen Natalia Goncharova und Myrbor, auf die Valérie Guillaume erstmals hingewiesen hat und die heute in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau verwahrt wird, konnte im Rahmen dieser Dissertation erstmals lokalisiert und vollständig ausgewertet werden. Die insgesamt 25 Schriftstücke bilden eine zentrale Grundlage für die Rekonstruktion von Goncharovas Zusammenarbeit mit dem Modehaus. Zur Vertiefung der Analyse wurde ergänzend das Teilarchiv der Künstlerin in der Bibliothèque Kandinsky in Paris konsultiert.³⁴

Sarah Lipskas Nachlass befindet sich seit dem Tod ihrer Tochter Xavera in privatem Besitz. Die darin enthaltenen Materialien sind bislang weder systematisch erschlossen noch inventarisiert oder digitalisiert. Neben einzelnen Familienfotografien umfasst der Bestand zahlreiche Zeichnungen und weitere Werke der Künstlerin, von denen einige 2012 im Ausstellungskatalog von Eva Ziemińska erstmals publiziert wurden. Im Rahmen von insgesamt fünf Terminen zwischen Dezember 2022 und Ende 2023 konnten die Unterlagen eingesehen und gesichtet werden. Sie bilden eine wesentliche Grundlage für die Erforschung von Lipskas Beitrag zu Myrbor und werden in der vorliegenden Arbeit erstmals systematisch zur Rekonstruktion ihrer Zusammenarbeit herangezogen. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die zur Verfügung gestellten Dokumente vorab

³³ Vgl. Centre d'archives d'architecture contemporaine projet LURAN und Ernő Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London (aufbewahrt im Victoria and Albert Museum) GolER. Ich danke Alexandre Ragois am Centre d'archives d'architecture contemporaine für die Unterstützung bei meinen Recherchen.

³⁴ Zur Teilung des Goncharova-Archivs vgl. Kat. Ausst. Tate London 2019.

von der Nachlassverwalterin ausgewählt wurden. Eine vollständige Sichtung des Nachlasses kann daher nicht mit abschließender Sicherheit bestätigt werden. Ergänzend wurden bislang unveröffentlichte graphische Bestände einer Privatsammlung berücksichtigt, die zahlreiche Lipska-Zeichnungen umfasst. Neben Modeentwürfen aus den 1930er-Jahren enthält sie auch eine Goldstiftzeichnung, die Lipskas Mitwirken bei Myrbor belegt.

Ein weiteres wichtiges Quellenkorpus bildet ein Konvolut nicht signierter Zeichnungen, bei denen es sich um handschriftliche Reproduktionen von Goncharovas Myrbor-Entwürfen handelt. Sie erwiesen sich als besonders aufschlussreich für die Rekonstruktion ihrer Entwurfstätigkeit.

Die lückenhafte und unzureichend erschlossene Quellenlage spiegelt sich auch in der schwierigen Abbildungssituation wider. Da ein Großteil der relevanten Materialien bislang weder digitalisiert noch institutionell zugänglich ist, basiert die visuelle Dokumentation in dieser Dissertation überwiegend auf Fotografien, die im Rahmen eigener Recherchen und Sammlungssichtungen von mir selbst angefertigt wurden.³⁵ Eine Ausnahme bilden jene Aufnahmen von Myrbor-Stücken, die von Museen und Institutionen zur Verfügung gestellt und entsprechend gekennzeichnet wurden; auch hier stammen die Detailaufnahmen überwiegend von mir.

Die vorliegende Dissertation knüpft an bestehende Forschung zu Marie Cuttolis Myrbor an, richtet den Fokus jedoch auf dessen erste und weitestgehend unerforschte Dekade, also die 1920er-Jahre. Die erste zentrale Fragestellung dieser Arbeit betrifft die Positionierung Myrbors innerhalb des Pariser Kunstmarkts der 1920er-Jahre: Wie lässt sich Myrbor als gattungsübergreifendes Projekt fassen, das sich zwischen Modehaus, Galerie, Ausstellungsraum und Produktionsstätte bewegte? Welche Rolle spielte das Unternehmen im Verhältnis zu seinen Vorreiter:innen und Zeitgenosse:innen, etwa Paul Poiret, Léonce Rosenberg, Sonia Delaunay oder Eileen Gray? Ein weiterer Untersuchungsstrang widmet sich der bislang kaum erforschten räumlich-gestalterischen Ebene des Unternehmens. Hier steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern sich die gattungsübergreifende Ausrichtung auch in der von André Lurçat konzipierten

³⁵ Es fehlen deshalb auch bei den Werken in Privatsammlung auch Angaben zu den Maßen und exakte Ausführungen zu den Materialien.

Innenraumgestaltung der Galerie ausdrückte. In welcher Weise wurde dieser Gestaltungsansatz konkret umgesetzt und wie ist er im Vergleich mit anderen gewerblichen Interieurs der Zeit, wie zum Beispiel Modesalons oder Galerieräumen, zu verorten? Ein dritter Fokus liegt auf der internationalen Dimension von Myrbor. Aufbauend auf bisherigen Studien zur transatlantischen Verbindung von Myrbor in den 1930er-Jahren untersucht die Dissertation die Bedeutung des US-amerikanischen Markts für den wirtschaftlichen Erfolg des Unternehmens in den 1920er-Jahren. Welche Strategien der internationalen Vernetzung verfolgte Marie Cuttoli, und inwiefern orientierte sie sich dabei an Methoden ihrer Zeitgenoss:innen aus der Mode- und Kunstszene? In diesem Zusammenhang wird auch erstmals die Rolle der Kosmetikunternehmerin Helena Rubinstein als Sammlerin und Akteurin im Myrbor-Netzwerk analysiert. Inwiefern trug ihre Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit zur Sichtbarkeit der von Goncharova und Lipska entworfenen Werke bei, und wie lässt sich ihr Beitrag zur Rezeption und Verbreitung von Myrbor innerhalb des kulturellen Austauschs zwischen Paris und den USA bewerten?

Zugleich rückt die Arbeit erstmals systematisch jene Werke in den Mittelpunkt, die von Natalia Goncharova und Sarah Lipska für Myrbor entworfen wurden. Natalia Goncharova und Sarah Lipska, geboren 1881 bzw. 1882, waren lediglich zwei bzw. drei Jahre jünger als Marie Cuttoli.³⁶ Beide stammten aus Osteuropa und kamen erst in den 1910er-Jahren nach Paris, nachdem sie ihre künstlerische Ausbildung in ihren Herkunftsländern begonnen hatten.

Goncharova wurde in eine politisch liberale Familie des russischen Landadels geboren und verbrachte ihre Kindheit zunächst auf dem Land, in der Provinz Tula. Das bäuerliche Leben, das sie dort erlebte, sowie der Kontrast zum späteren Leben in der Stadt prägten ihr Werk nachhaltig. Viele ihrer Werke thematisieren das Leben der Landbevölkerung und auch in Paris griff sie wiederholt Motive aus ihrer Heimat auf. Bereits als Kind kam sie außerdem mit dem Theater in Berührung. Nach mehreren abgebrochenen Studiengängen begann Goncharova 1901 im Alter von 20 Jahren ein Bildhauerstudium an der Moskauer Hochschule

³⁶ Zu hier folgenden biographischen Angaben zu Goncharova vgl. zuletzt Wan 2019, S. 178–195 sowie Sharp 1999, S. 155–159. siehe auch Vikar 2013, S. 10–29. Zur Biographie Lipskas vgl. Ziemińska 2012, S. 83–99.

für Malerei, Bildhauerei und Architektur bei Paul Troubetzkoy. Obwohl sie 1903 eine Silbermedaille für eine Skulptur erhielt, beendete sie das Studium nicht und wurde 1909 offiziell exmatrikuliert. In der Folge nahm sie an privaten Kunstschulen Akt- und Zeichenunterricht. In dieser Zeit lernte sie ihren Lebenspartner Michail Larionow kennen, der, wie Jane Sharp ausgeführt hat, entscheidenden Einfluss auf ihre Entwicklung als Malerin hatte. Auch Sarah Lipska, geboren in Mława, im damals russisch besetzten Polen, entstammte einer wohlhabenden russisch-orthodoxen Familie. Sie begann 1904 im Alter von 22 Jahren ein Studium der Bildhauerei in Warschau. Über ihre Kindheit sowie ihre frühen Studienjahre ist wenig bekannt. Die Kunsthistorikerin Eva Ziemińska konnte im Zuge ihrer Recherchen belegen, dass Lipska an der neu gegründeten Akademie der Bildenden Künste in Warschau, in der Klasse des Bildhauers Xawery Dunikowski eingeschrieben war, der später ihr Lebensgefährte und Vater ihrer Tochter Xavera wurde.

Goncharova und Lipska gehörten zur ersten Generation von Künstlerinnen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Zugang zu Kunstakademien erhielten. In Moskau etwa war der Unterricht, an dem Goncharova teilnahm, nicht mehr strikt nach Geschlechtern getrennt. Dennoch blieb Frauen der Abschluss und damit die berufliche Gleichstellung mit männlichen Kollegen in vielen Fällen verwehrt.³⁷ Auch in Lipskas Klasse war der Frauenanteil bemerkenswert hoch und betrug rund 60 %.³⁸ Im Vergleich dazu verweigerte die Akademie der bildenden Künste in Wien Frauen noch bis 1920 die Zulassung.³⁹ Beide Künstlerinnen entschieden sich in ihrer Ausbildung für die Bildhauerei und damit für ein Fach, das zu ihrer Zeit als besonders männlich konnotiert galt. Während von Goncharova heute vor allem Gemälde und Arbeiten auf Papier bekannt sind, setzte Lipska ihre Tätigkeit als Bildhauerin zeitlebens fort.⁴⁰ Ein weiterer verbindender Aspekt beider Biographien liegt in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit textilen

³⁷ Vgl. Sharp 1999, S. 157.

³⁸ Vgl. Ziemińska 2012, S. 19.

³⁹ Vgl. Almut Krapf, Zur Geschichte des Frauenstudiums an der Akademie der bildenden Künste Wien: https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/copy_of_geschichte (Zugriff März 2024).

⁴⁰ 1932 stellte Lipska im Rahmen einer Ausstellung in der Galerie Renaissance in Paris zahlreiche ihrer Porträtplastiken aus. Vgl. Ziemińska 2012, S. 95. Im Nachlass der Künstlerin sind zwei schwarz-weiß Fotos der Ausstellung erhalten. Bei der Ausstellung handelte es sich um die erste monographische Einzelausstellung Lipskas in Frankreich.

Techniken, insbesondere der Stickerei.

Goncharova war in Russland Teil einer Künstler:innengruppe, die 1908 in Kyjiw unter dem Titel *Der Bund* ausstellte.⁴¹ Diese Gruppe trug wesentlich zur Aufwertung und Integration angewandter Kunst in den Kontext der avantgardistischen Bildkunst bei. Auch Lipska betonte explizit ihre Verbindung zur angewandten Kunst. In einem ihrer wenigen erhaltenen Briefe, datiert auf das Jahr 1918 und adressiert an Léon Rosenthal, bezeichnete sie sich selbst als „artiste peintre spécialisée dans l’art appliqué“⁴². Diese Selbstbeschreibung verdeutlicht ihre bewusste Positionierung innerhalb eines Diskurses, der die strikte Trennung zwischen bildender und angewandter Kunst zunehmend in Frage stellte. Indem Lipska das angewandte Kunsthandwerk als Spezialisierung innerhalb der bildenden Kunst verstand, plädierte sie implizit für eine Neubewertung und Hierarchieverschiebung zugunsten der vormals als „niedriger“ betrachteten Kunstformen.⁴³

Wenn im Folgenden also von Myrbor-Stücken/Myrbor-Modellen/Mybor-Objekten die Rede ist, so sind damit – im Unterschied zur bisherigen Forschung, die vornehmlich die gewebten Teppiche und Tapisserien in den Blick nahm – explizit bestickte Kleidungsstücke, deren Prototypen oder ihnen entsprechende Stickereimuster gemeint. Zentrale Fragen, die sich im Zusammenhang mit diesen stellen, lauten: Warum waren Natalia Goncharova und Sarah Lipska, vor dem Hintergrund ihrer bereits vor der Zusammenarbeit mit Myrbor ausgeübten Tätigkeit im Mode- und Theaterbereich, besonders prädestiniert für die Mitarbeit in diesem gattungsübergreifenden Unternehmen? Wie lässt sich ihre Mitwirkung bei Myrbor im Kontext ihres Gesamtwerks verorten, und welche Rolle spielte dabei die Stickerei als künstlerisches Medium? Darüber hinaus greift die Arbeit Fragestellungen auf, die Elizabeth Ann Coleman in ihrem Aufsatz von 2000 formuliert hat. Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen mit Myrbor und wie lässt sich der Beitrag der jeweiligen Künstlerinnen rekonstruieren? Wo wurde Myrbor produziert? In welchem Verhältnis stehen die

⁴¹ Vgl. Douglas 1999, S. 41.

⁴² Institut National d’Histoire de l’Art, Paris (INHA), Autographes 021,06.

⁴³ Mit dieser Auffassung stand sie nicht alleine da. Auch ihre Zeitgenossin Hannah Höch äußerte sich, wie zuletzt von Burcu Dogramaci hervorgehoben, zur Aufwertung des Textilen Mediums. Vgl. Dogramaci 2019, S. 9.

Myrbor-Stücke zu den Zeichnungen, die die Künstlerinnen anfertigten?

Schließlich richtet sich der Blick auf die Provenienzen der bis heute erhaltenen Myrbor-Stücke. Was lässt sich aus den Besitzverhältnissen über die damalige Kundschaft schließen, und welche künstlerische Bedeutung wurde Myrbor bereits in den 1930er-Jahren beigemessen?

Die zentrale These der Dissertation ist, dass Myrbor weniger als klassisches Modehaus, sondern vielmehr als hybrider Ort zwischen Mode, Kunst und Ausstellungspraxis verstanden werden muss. Die Kleidungsstücke, die Lipska und Goncharova entwarfen spielten darin eine ebenso große Rolle, wie die von den männlichen Künstlern entworfenen Teppiche und Tappissieren. Cuttoli etablierte mit Myrbor einen Raum, der traditionelle Gattungsgrenzen unterlief und mit ihrer Auftragspraxis zur Verbreitung von textilbasierter Kunst beitrug. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Quellenlage und an die bisherige Forschung anknüpfend verfolgt die vorliegende Dissertation also ein doppeltes Ziel, das sich auch im Aufbau der Arbeit niederschlägt. Während der erste Teil Myrbor aus kunstmarkttheoretischer Perspektive Myrbor als hybrid agierende Galerie zwischen Mode, Kunst und internationaler Ausstellungspraxis untersucht, rückt der zweite Teil die künstlerischen Beiträge von Natalia Goncharova und Sarah Lipska in den Mittelpunkt und analysiert deren textile Werke im Kontext ihrer künstlerischen Gesamtproduktion. Die hier vorgenommene Zweiteilung hat zum Ziel Myrbor als Ort als auch die von Myrbor in Auftrag gegebenen Werke gleichwertig behandeln zu können. Gleichzeitig ermöglicht diese Zweiteilung eine Anbindung an zentrale, bislang nur wenig erforschte Fragestellungen der Kunstgeschichte. Dazu zählen etwa die Entwicklung des Kunstmarktes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Rolle von Frauen innerhalb dieses Marktes sowie die textilbasierte Kunstproduktion durch zentrale oder bislang marginalisierte Akteur:innen zu dieser Zeit und die Sichtbarkeit ihrer Werke in der damaligen

Kunstwelt.⁴⁴ Die beiden Teile sind in je drei Kapitel gegliedert, sodass sich die Dissertation der erste Dekade von Myrbor über einzelne Fallstudien annähert, in denen die konzeptuelle Einbettung einzelner Aspekte im Vordergrund steht.

Kapitel I widmet sich der Verortung von Myrbor im Paris der 1920er-Jahre und zeigt, dass das Unternehmen nicht isoliert entstand, sondern sich in eine Genealogie von Räumen einschreibt, die bereits seit den 1910er-Jahren gezielt Verbindungen zwischen Mode und Kunst herstellten. Im Zentrum steht die These, dass Myrbor kein singuläres Phänomen war, sondern sich in zwei sich überschneidende Traditionslinien einordnen lässt: einerseits in die von Paul Poiret und Germaine Bongard in den 1910er-Jahren etablierte Praxis, ihre Modehäuser als Ausstellungsorte zu nutzen und als Auftraggeber:innen zu agieren, und andererseits in die Entwicklung sogenannter artist-run-spaces, wie sie etwa von Sonia Delaunay, Eileen Gray oder Sarah Lipska betrieben wurden. Diese Räume dienten nicht nur der Präsentation zeitgenössischer Kunst, sondern auch der Erprobung neuer Formen künstlerischer, insbesondere textiler Produktion. Kapitel I.1 untersucht dabei exemplarisch, inwiefern Myrbor nicht nur als Fortführung, sondern als Weiterentwicklung dieser Praktiken zu verstehen ist.

Im Zentrum von Kapitel II steht die architektonische Gestaltung von Myrbor durch André Lurçat, wodurch der bisher unbeachtete Raum des multidisziplinären Unternehmens in den Fokus rückt. Dabei werden die von ihm entwickelten gestalterischen Prinzipien untersucht, die Myrbor als hybriden Ort zwischen Ausstellungsraum und Modehaus auszeichnen. Ausgehend von der hier erstmals nachgewiesenen Auseinandersetzung des Architekten mit der Wiener Architekturmoderne wird gezeigt, wie diese sowohl die räumliche Gestaltung des gewerblichen Interieurs als auch deren theoretische Fundierung beeinflusste. Die

⁴⁴ Insbesondere die KunstmarktForschung hat in den letzten Jahren eine dynamische Entwicklung erfahren. Der Schwerpunkt liegt dabei jedoch – mit wenigen Ausnahmen einzelner Protagonist:innen – nach wie vor auf dem Kunstmarkt der Nachkriegszeit. Im Unterschied zur zeitgenössischen Kunst und Kunstgeschichtsschreibung, in der das Textile inzwischen breite Aufmerksamkeit erfährt, stellt das Textile innerhalb der Kunst der Moderne ein bislang wenig untersuchtes Feld dar. Wenn es überhaupt zum Gegenstand kunsthistorischer Analysen wurde, richtete sich der Fokus zumeist auf gewebte Arbeiten, die häufig in Verbindung mit Künstler:innen des Bauhauses rezipiert wurden. Zentrale Publikationen zu diesen Bereichen sind: Bowman/Molinare 1985, Kat. Ausst. Musée des arts décoratifs Lausanne 1992, Golan 2000, Day 2002, Gardner Troy 2006, Klein 2008, Smith 2008, Golan 2009, Day 2015, Smith 2014, Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2014, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2013, Smith 2016, Adamson 2018a, Adamson 2018b, Vernerey-Laplace/Ivanoff 2018, Wells 2019, Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Landesstiftung 2019, Wells 2021, Ensabella 2024. In Ensabellas Überblickswerk fand Cuttoli keinen Platz.

Geschäftsräume des Wiener Modesalons Flöge sowie des von Josef Frank mit Oskar Wlach gegründeten Einrichtungshauses Haus und Garten sowie die Galerien der Brüder Rosenberg werden vergleichend herangezogen, um Lurçats Gestaltung in einen internationalen Kontext einzuordnen. Anhand von Plänen, Fotografien, zeitgenössischen Medienberichten und archivalischen Quellen, die in Lurçats Archiv gesichtet und ausgewertet wurden, zeigt das Kapitel, dass Lurçats eine „Wohnzimmerästhetik“ schuf, die der gattungsübergreifenden Präsentation von Künstler:innen gestalteter Kunst als Hintergrund diente und zugleich eine bewusste Abgrenzung zu musealen Ausstellungskonventionen darstellte. Es wird argumentiert, dass die räumliche Gestaltung von Myrbor nicht nur Ausdruck zeitgenössischer ästhetischer, sondern auch strategischer Überlegungen war, durch die sich das Haus sowohl im Mode- als auch im Kunstmarkt der 1920er-Jahre positionierte.

Das III. Kapitel des ersten Teils knüpft unmittelbar an die bisheriger Forschung Cindy Kangs und Virginia Gardner Troys zu Cuttolis Netzwerk und Ausstellungstätigkeit in den USA an und erweitert diese. Das Kapitel untersucht Cuttolis zuvor nicht in den Blick genommene Geschäftsbeziehung mit der Kosmetikmarkengründerin und Kunstsammlerin Helena Rubinstein, die, so die These, noch vor Barnes Myrbor förderte wie niemand zuvor. Auf die bisherige Forschungsliteratur zu Rubinsteins Schönheitssalons aufbauend, wird gezeigt werden, wie ihre Salons in den USA zu Miniatur-Myrbor-Ausstellungsräumen wurden und sie so in einem semi-öffentlichen Ort Myrbor eine wohlhabenden Klientele zugänglich machte. Ausgehend von bisher nicht rezipierten Materialien, wie Korrespondenz und Zeichnungen, im Archiv des jüdisch-ungarischen Architekten Ernő Goldfinger, behandelt das Kapitels erstmals Cuttolis und Rubinsteins gemeinsames Unternehmen HelMyr. Anschließend wird auf Grundlage von Archivalien der Newberry Library in Chicago die erste Myrbor-Ausstellung im Jahr 1927 sowie eine bislang unbeachtete Folgeausstellung in New York erschlossen. Letztere verweist auf Cuttolis enge Zusammenarbeit mit der US-Galeristin Marie Sterner und unterstreicht ihre aktive Rolle als Netzwerkerin auf dem internationalen Kunstmarkt, wodurch sie vergleichbar agierte wie ihre männlichen Galeristenkollegen. Damit macht das Kapitel deutlich, wie Cuttoli sich als Frau im transatlantischen Kunsthandel positionierte

und früh als Repräsentantin französischer Kunst in den USA wahrgenommen wurde.

Der zweite Teil der Dissertation steht im Zeichen der Zusammenarbeit von Myrbor mit den Künstlerinnen Sarah Lipska und Natalia Goncharova und hat die Stickerei als übergeordnetes Leitmotiv. Zum einen weil sie dasjenige ist, was Myrbor-Stücke auszeichnet und zum anderen, weil sich beide Künstlerinnen mit der Stickerei befassten, wie in diesem Teil herausgearbeitet wird. Insofern verfolgt das Kapitel auch das Ziel der Neubewertung der Stickerei als künstlerisches Medium.

Im Zentrum von Kapitel I des zweiten Teiles steht das textile Werk von Sarah Lipska und Natalia Goncharova vor ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor, wobei der Fokus insbesondere auf der Bedeutung der Stickerei innerhalb dieser Arbeiten liegt. Ziel ist es aufzuzeigen, dass sich beide Künstlerinnen bereits vor ihrer Tätigkeit für Myrbor intensiv mit dem Medium der Stickerei auseinandersetzten und dass ihre Praxis sowie ihr Verständnis für textilbasierte Werke eine wesentliche Grundlage für die spätere Zusammenarbeit mit Myrbor bildeten. Das Kapitel folgt einem chronologischen Aufbau: Zunächst werden exemplarische Werke Goncharovas für das russische Modehaus Lamanova sowie für die Ballets Russes untersucht. Grundlage hierfür bilden Zeichnungen und historische Schwarz-Weiß-Fotografien aus dem Archiv der Künstlerin. Anschließend wird Lipskas bislang kaum erforschtes textilbasiertes Werk aus der Zeit der 1910er- und frühen 1920er-Jahre erstmals systematisch erschlossen. Anhand von Zeitungsberichten, Zeichnungen, Fotografien und erhaltenen Stickereiprobe n wird ihre frühe und bisher unerforschte Zusammenarbeit mit Paul Poiret analysiert und quellenbasiert nachgewiesen. Theoretisch stützt sich das Kapitel auf Konzepte von Rozsika Parker. Im Rekurs auf Parker wird argumentiert, dass Goncharovas und Lipskas textile Arbeiten nicht bloß im Bereich der angewandten Kunst zu verorten sind, sondern als bewusste künstlerische Strategien verstanden werden müssen, in denen die Stickerei als eigenständige Praxis sichtbar wird.

Das II. Kapitel des zweiten Teils erschließt erstmals die Umstände der Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen mit Myrbor und geht der Frage nach den Produktionsbedingungen nach. Ausgehend von der in der Staatlichen Tretjakow-Galerie überlieferten Korrespondenz zwischen Natalia Goncharova

und Myrbor wird aufgezeigt, dass Goncharova lediglich punktuell für das Modehaus tätig war. Die Analyse des charakteristischen Stickereistils, der sich auf Sarah Lipskas jüdische Identität zurückführen lässt, führt in diesem Kapitel zu einer Neubewertung der künstlerischen Rollenverteilung. Während bislang Goncharova als die zentrale Gestalterin galt, zeigt die Untersuchung, dass Lipska eine deutlich tragendere, bislang jedoch unerforschte Rolle innehatte. Indem das Kapitel die von Elizabeth Ann Coleman angestoßene Frage nach der Produktionsstätte von Myrbor aufgreift, wird Cuttolis Verbindung nach Algerien beleuchtet. Zugleich wird anhand der Auswertung bisher nicht rezipierter Stellenausschreibungen in zeitgenössischen Pariser Medien dargelegt, dass ein wesentlicher Teil der Produktion tatsächlich in Paris stattfand. Die These lautet daher, dass die mediale Inszenierung eines algerischen Produktionsortes Teil einer gezielten Marketingstrategie war, um Myrbor von den zahlreichen russisch geprägten Modehäusern in Paris abzugrenzen. Die strukturelle Trennung von Entwurf und Ausführung wird in diesem Zusammenhang mit Begriffen aus Claire Bishops Theorie der „delegated performance“ gefasst, die eine Trennung von Konzeption und Ausführung in performativen Kontexten meint und hier auf die Herstellung der Myrbor-Modelle übertragen wird.

Das letzte Kapitel der Dissertation greift die von Elizabeth Ann Coleman aufgeworfene Frage nach der Urheberschaft der Myrbor-Modelle auf und widmet sich der Zuschreibung einzelner Stücke, deren Sammlungsgeschichten zu Beginn des Kapitels nachgezeichnet werden. Ausgehend von formalen Kriterien wird erstmals der spezifische Stickereistil definiert, der die Myrbor-Modelle miteinander verbindet. Es wird gezeigt, dass gerade diese charakteristische ornamentale Handschrift zur Verschleierung individueller Autorschaft beigetragen hat, diese sich jedoch durch den Vergleich mit erhaltenen Zeichnungen der jeweiligen Künstlerinnen partiell auflösen lässt. Die zentrale These lautet, dass die bisherige Forschung einer kritischen Revision bedarf und eine Neubewertung zugunsten Sarah Lipskas notwendig ist. Ziel ist es nicht, Myrbor mit zeitgenössischen Modehäusern zu vergleichen, sondern auf Grundlage präziser Modellanalysen und Vergleichen mit Zeichnungen der Künstlerinnen für ihre Myrbor-Arbeiten auch einen Beitrag zur Aufarbeitung des textilen Œuvres beider Künstlerinnen zu leisten. Während anhand des einzigen erhaltenen und

umgesetzten Modells von Goncharova Bezüge zu ihrem malerischen Werk hergestellt werden, stehen bei Lipska gestalterische Prinzipien wie Wiederholung und Variation im Mittelpunkt sowie die transkulturellen motivischen Bezüge, die hier im Kontext der europäischen Textilmoderne verortet werden. Ergänzt wird das Kapitel durch ein kommentiertes Inventar, in dem erstmals alle heute bekannten 55 Myrbor-Modelle systematisch erfasst, lokalisiert, nach Möglichkeit zugeschrieben, betitelt und datiert werden. Dieses Inventar bildet eine grundlegende Arbeitsbasis für zukünftige Forschungen zu Myrbor und dessen künstlerischem Netzwerk.

I.1. Myrbors Vorgänger und Zeitgenossen: Orte zeitgenössischer (textiler) Kunst

Ab 1922 also, so der Eintrag im Handelsregister, befand sich Myrbor an der Adresse 17 rue Vignon im 8. Pariser Arrondissement.⁴⁵ Die schmale Gasse mündet im Norden in die wesentlich breitere als Allee angelegte Rue Tronchet, von der aus der Boulevard Haussmann und die großen Pariser Kaufhäuser wie Printemps oder Lafayette in nur wenigen Metern zu erreichen sind. Östlich der rue Vignon ist die rue Cambon gelegen, in der sich seit 1918 das Modegeschäft von Coco Chanel befindet und die an das damalige Zentrum der Pariser Modeszene, welche um die rue de la Paix gelegen war, angrenzte. Doch war Myrbor nicht nur in unmittelbarer Nachbarschaft zur dieser gelegen, es eröffnete in einer für die Entwicklung des Pariser Kunstmarktes zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr wesentlichen Gegend.

Der Pariser Kunstmarkt im Überblick

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildete sich, wie Agnès Penot zuletzt festhielt, das Berufsbild des Kunsthändlers in Frankreich sukzessive heraus.⁴⁶ Es entstand aus dem des Farb-, Papier und Kupferstichhändlers. Während der Begriff des „Galeristen“ sich erst in den 1970er-Jahren etablierte, wurden die ersten Kunsthändler zunächst als „Marchand de tableaux“ bezeichnet. In dem hier folgenden werden die Begriffe des Kunsthändlers und Galeristen synonym verwendet. Der Salon war zu dem damaligen Zeitpunkt nach wie vor zentraler Ausstellungs- und Vertriebsort für zeitgenössische Kunst. Er diente somit als wichtiges Sprungbrett für zahlreiche Künstlerkarrieren, indem dort deren Werke

⁴⁵ Ich danke Franziska Stegmann für zahlreiche Gespräche und die kritische Lektüre des Kapitels. Eine gekürzte Version erscheint im August 2025 unter dem Titel *Merging Audiences and spaces. The Fashion House as Exhibition Space*.

⁴⁶ Penots Beitrag erschien in einem Sammelband, den sie gemeinsam mit Alice Ensabella, Nathalie Moureau, Léa Saint-Raymond und Julie Verlaine herausgegeben hat. Dieser Sammelband stellt die derzeit umfassendste entwicklungsgeschichtliche Studie zum französischen Kunstmarkt von 1840 bis heute dar. Zum Netzwerk einzelner Pariser Galeristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe den von Christel Force herausgegebenen Sammelband (Force 2020). Zum Kunstmarkt in Paris und Berlin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei zudem auf den von Denise Vernery-Laplace und Hélène Ivanoff herausgegebenen Band verwiesen, vgl. Vernery-Laplace/Ivanoff 2018.

einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden: 1846 etwa, so schrieb Penot, verzeichnete der Salon 1,2 Millionen Besucher und sorgte damit nicht nur für Sichtbarkeit sondern auch für Ankäufe.⁴⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts verlor das seit der Mitte des 17. Jahrhunderts existierende Salon-System stetig an Macht und es war der Kunstmarkt, der seine Aufgaben sukzessive übernahm, wie auch Christopher Green, Malcom Gee, oder Martha Ward bereits festgehalten haben.⁴⁸

Zu den ersten Kunsthändlern, die für die Entwicklung des Kunstmarktes und der Etablierung der modernen Malerei zentral waren, zählten Adolphe Goupil, Georges Petit, Ambroise Vollard und Paul Durand-Ruel. Den Ausführungen des Händlers Ambroise Vollard folgend hielt Malcolm Gee fest, dass der Kunsthändler zur damaligen Zeit sowohl die Funktion des Ausstellers als auch des Händlers innehatte:

"on one hand they sold work held in stock, bought in sales or from artists under contract to them, and on the other they presented temporary individual and group exhibitions during the season."⁴⁹

Die Ausstellung selbst war, Gee zufolge, in diesen Fällen „primarily means of celebration and consecration“⁵⁰. Eine weitere Rolle, die manche übernahmen, war jene des Mäzens und Förderers, so etwa Durand-Ruel. Er, so erörterte Penot, unterstützte junge Künstler mit Potential – dazu etwa zählten die „refusés“ des Salons wie zum Beispiel Paul Cézanne – finanziell. Insofern unterschied sich seine Herangehensweise von anderen zeitgenössischen Kunsthändlern wie Goupil, der auf bereits bekannte Künstler setzte, deren Werke sich mit Sicherheit verkaufen ließen.⁵¹

Die geographischen Bewegungen, Verlagerungen und Entwicklungen dieses Kunstmarktes innerhalb der Stadt Paris im Laufe des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts haben Léa Saint-Raymond, Félicie de

⁴⁷ Vgl. Penot 2024, S. 30–35 und Saint-Raymond 2024, S. 154.

⁴⁸ Vgl. Green 2000, Ward 1991, Gee 2018. Für einen historischen Abriss der Entwicklung von Kunstgalerien in Paris vgl. Force 2020.

⁴⁹ Gee 2018, S. 2.

⁵⁰ Gee 2018, S. 2.

⁵¹ Zur Ausstellungspraxis der Impressionisten Vgl. Ward 1991. Zu Durand-Ruels Rolle Vgl. u.a. Force 2020, S. 4–7 sowie Penot 2024, S. 64;76.

Maupeau und Julien Cavero analysiert und kartographisch erfasst.⁵² Sie zeigten unter anderem auf, dass sich das Zentrum des Kunstmarktes im Laufe des frühen 20. Jahrhunderts verlagerte. Während die Galerien der genannten Kunsthändler, darunter Durand-Ruel, Ende des 19. Jahrhunderts vorwiegend östlich der Opéra Garnier in der Umgebung der Rue Laffitte angesiedelt waren, verlagerte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg das Zentrum der Pariser Galerienszene in die Straßenzüge rund um die Rue La Boétie, so die Feststellung der Autoren. Dieses Gebiet befand sich unweit der Madeleine und in fußläufiger Distanz zur Rue Vignon, in der Cuttoli Myrbor eröffnete, und entwickelte sich zu einem bedeutenden Standort für den Kunsthandel.⁵³ Es erscheint meines Erachtens fast schon logisch, vielleicht fast schon berechnend - und das soll hier nicht negativ konnotiert sein - dass sich Cuttoli mit Myrbor hier in diesem neuen Epizentrum des Pariser Kunstmarktes niederließ, der so unmittelbar an die Modewelt angrenzte.

Einer der ersten, der sich in dieser Gegend angesiedelt hatte, war Daniel-Henry Kahnweiler. Im Februar 1907 bezog der gebürtige Deutsche ein kleines Hinterhofgeschäft an der Nummer 28 der Rue Vignon.⁵⁴ In seinen Anfängen als Galerist war Kahnweiler einer jener Kunsthändler, wie ihn Vollard beschrieben hatte, der sowohl dem Ausstellen als auch dem Verkaufen nachkam. Der Misserfolg von Georges Braques Ausstellung 1908 hatte schließlich zur Folge, dass Kahnweiler seiner Tätigkeit als Aussteller nicht mehr nachkam und sich in den karg ausgestatteten Räumlichkeiten seiner Galerie rein auf den Vertrieb konzentrierte. Ab Herbst 1912 unterzeichnete Kahnweiler mit Braque, Derain, Picasso, de Vlaminck, Gris und Léger nach und nach Exklusivverträge, die die Künstler an ihn als Händler banden und ihm das Monopol über den Verkauf ihrer Kunst einräumten. Durch seine gezielten Verkaufsstrategien, die unter anderem beinhalteten, dass die vertraglich an ihn gebundenen Künstler nicht im Salon ausstellen durften, sowie durch sein weitreichendes internationales Netzwerk

⁵² Cavero/de Maupeau/Saint-Raymond 2015. Für weitere Forschungen zum Pariser Kunstmarkt zu Beginn des 20. Jh. siehe von den selben Autoren außerdem de Maupeau/Saint-Raymond 2013.

⁵³ Vgl. Cavero/de Maupeau/Saint-Raymond 2015, S. 87. Siehe dazu auch Penot 2024, S. 66–67.

⁵⁴ Vgl. Tasseau 2020, S. 70.

konnte er die Bekanntheit seiner Künstler im Ausland stärker fördern.⁵⁵ Zu Kahnweiler ging man einst also nicht, um zu kontemplieren und zu verweilen, sondern um zu kaufen.⁵⁶ Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde Kahnweilers gesamtes Lager beschlagnahmt und im Zuge von vier öffentlichen Auktionen zwischen 1921 und 1923 verkauft. Im Rahmen derer erstand auch Cuttoli Kubistische Werke. Als Deutscher galt er als Staatsfeind und musste seine Galerie schließen. Er flüchtete in die Schweiz, wo er bis Ende des Krieges verblieb. Mit seiner Rückkehr nach Paris 1920 eröffnete er an einer neuen Adresse, 29 rue d'Astorg, nur wenige Minuten von der rue Vignon entfernt, eine neue Galerie.⁵⁷

Neben Kahnweiler hatten sich in den 1910er-Jahren auch die Brüder Paul und Léonce Rosenberg, Söhne eines jüdisch-ungarischen Antiquitätenhändlers, im sich etablierenden Zentrum des Kunstmarktes niedergelassen. Paul Rosenberg eröffnete bereits 1911 seine eigene Galerie an der Adresse 21, Rue de la Boétie, wo er die Künstlerin Marie Laurencin unter Vertrag nahm. Léonce eröffnete 1918 seine eigene Galerie L'Effort Moderne in der Rue de la Baume und wurde in Folge von Kahnweilers Exil zum federführenden Händler von Picasso.⁵⁸ Die Kunsthändlerin Berthe Weill, die als erste Galeristin des 20. Jahrhunderts gilt, hielt, wie auch Saint-Raymond, de Maupeau und Caverio bemerkten, fest, dass ein Umzug in die Gegend um die Rue la Boétie mit einem sozialen wie auch wirtschaftlichen Erfolg verbunden war.⁵⁹

Die hier erwähnten Protagonisten des Kunstmarktes Durand-Ruel, Kahnweiler, Weill, Petit, oder die Brüder Rosenberg, bilden heute den „Kanon“ der Galeriengeschichte des 20. Jahrhunderts.⁶⁰ Ihre Tätigkeit lag, wie gezeigt wurde, hauptsächlich im Vertrieb und im Ausstellen zeitgenössischer Kunst. Sie waren Händler, Förderer und Sammler und die Werke, die sie vertrieben und zeigten,

⁵⁵ Zu Kahnweilers Strategien Vgl. Troy 2003, S. 57 sowie Tasseau 2020, S. 75–90.

⁵⁶ Vgl. Gee 2018, S.2.

⁵⁷ Zur Beschlagnahmung von Kahnweilers Lager vgl. Tasseau 2016.

⁵⁸ Giovanni Casini legte 2023 die umfassendste Studie zur Galerie L'Effort Moderne vor. Vgl Casini 2023.

⁵⁹ Vgl. Caverio/de Maupeau/Saint-Raymond 2015, S. 85.

⁶⁰ Sie sind auch diejenigen, die heute am besten erforscht sind. Teils legten sie noch zu Lebzeiten Memoiren vor, teils legten sie ein sehr gründliches Archiv an, das die Arbeit an ihrem Vermächtnis wesentlich einfacher gestaltet. Zu den hier genannten Galeristen erschienen in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen vgl. u.a. Kahnweiler 1998; Tasseau 2016, Casini 2023, Le Morvan 2011.

waren auf die Medien Malerei, Bildhauerei und Zeichnung beschränkt. Ihre Aktivitäten stimmten also mit jenen überein, denen auch Cuttoli mit Myrbor nachkam, war doch das Geschäft in der rue Vignon wie einleitend besprochen nicht nur gemäß des Handelsregisters ein „maison de couture“ sondern auch ein Ausstellungsort, an dem Cuttoli die Kunstwerke jener Künstler präsentierte, die sie selber sammelte und bei denen sie textilbasierte Arbeiten in Auftrag gab.⁶¹

In Hinblick auf den in der Einleitung thematisierten „Doppelstatus“ von Myrbor, das sowohl Modehaus als auch Ausstellungs- und Vertriebsort von zeitgenössischer Kunst zugleich war, werde ich anhand ausgewählter Beispiele im Folgenden zwei Phänomene besprechen, die parallel zu den hier skizzierten Entwicklungen des Kunstmarktes stattfanden und die in den 1910er- und 1920er-Jahren einen Höhepunkt erreichten. Beiden ist bis heute keine umfassende Studie gewidmet worden. Das erste Phänomen betrifft Modehäuser, die ihre Räumlichkeiten für Kunstaussstellungen öffneten und somit zu alternativen Ausstellungsorten sowohl zum Salon als auch zur Kunstgalerie avancierten.⁶² Deren Gründer waren nicht nur Sammler und Mäzene, sie kollaborierten auch aktiv mit zeitgenössischen bildenden Künstlern und übernahmen so auch die Funktion des Auftraggebers. Das zweite Phänomen umfasst Räumlichkeiten, die von Künstlerinnen selbst betrieben wurden und in denen sie textilbasierte Kunst neben bildender Kunst präsentierte und damit wie Myrbor einen starken gattungsübergreifenden Charakter hatten. Heute werden solche von Künstlern geführten Ausstellungsräume als *artist-run spaces* bezeichnet, weshalb dieser Begriff im Folgenden auch für die hier besprochenen Beispiele gewählt werden soll.⁶³ Die Ursprünge selbst gehen wie die Entwicklungen des Kunstmarktes in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Im Folgenden werde ich also, um das hier Umrissene näher darzustellen, exemplarisch auf die Pariser Modehäuser

⁶¹ Cuttolis Sammlung wurde in den 1970er-Jahren in der Galerie Ernst Beyeler ausgestellt. Zahlreiche Werke vermachte sie nach ihrem Tod dem heutigen Centre Pompidou. Vgl. Kat. Ausst. Galerie Beyeler 1970.

⁶² Die umfassenden Auseinandersetzungen mit diesem Phänomen stellen die Schriften von Troy 2003 und Hammen 2022 dar, die hier im Folgenden auch wesentliche Referenzwerke sind.

⁶³ Im folgenden werde ich auch die gekürzte Form *spaces* nutzen. Für erste Überlegungen zur Bedeutung dieser Orte insbesondere im Kontext des Gesamtkunstwerks, vgl. Gardner Troy 2006, S. 25–30.

Poiret und Bongard und die *spaces* der Künstlerinnen Sonia Delaunay, Eileen Gray und Sarah Lipska eingehen. Die Entscheidung, die Modehäuser Poiret und Bongard als Beispiele heranzuziehen, beruht darauf, dass sie bis heute als zentrale, jedoch im wissenschaftlichen Diskurs zur Ausstellungsgeschichte der Moderne bislang wenig beachtete Beispiele für die Verschmelzung von Modehaus und Ausstellungsort zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris gelten.⁶⁴ Im Gegensatz dazu liegt die Wahl der hier behandelten Künstlerinnen in deren expliziter persönlicher, beziehungsweise inhaltlicher Nähe zu Cuttoli und Myrbor begründet.

Poiret und Bongard: Das Modehaus als Ausstellungsort in den 1910er-Jahren

Knappe 20 Jahre vor Cuttoli eröffnete Paul Poiret 1903 sein eigenes Modehaus. Davor arbeitete er für das Modehaus von Jacques Doucet und von 1901 bis 1903 für das Modehaus Worth, das als Erfinder der Haute Couture gilt.⁶⁵ Poiret hatte bei den wichtigsten Instanzen der Pariser Modewelt gelernt, ehe er 1903 sein eigenes nach ihm benanntes Modehaus eröffnete, in dem er neben Mode auch Parfums und Inneneinrichtungsgegenstände, nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte, vertrieb.⁶⁶ Bei Doucet lernte Poiret nicht nur Modebezogenes, er wurde, wie auch schon Nancy Troy festhielt, auch von Doucets Sammlertum beeinflusst.⁶⁷

Ab Mitte der 1890er-Jahre begann Jacques Doucet eine große Sammlung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts anzulegen, die er in seinem mit Möbeln aus der selben Zeit ausgestatteten Hôtel Particulier in mehreren Reihen gehängt,

⁶⁴ Die zwei zentralen Beiträge die als Grundlage für das hier folgende dienen sind Troy 1996 und Troy 2003 sowie Hammen 2022.

⁶⁵ Zu Worths Bedeutung für die Haute Couture Vgl. u.a. Troy 2003, S. 18–30 oder zuletzt Block 2020, S. 37–60.

⁶⁶ 1912 reiste Poiret, nach seinem Aufenthalt in Moskau, nach Wien und besuchte dort die von Josef Hoffmann und Koloman Moser gegründete Wiener Werkstätte, die ins Leben gerufen worden war, um Kunst und Leben miteinander zu vereinen. Arbeiten, die in den Geschäften der Wiener Werkstätte, etwa in Wien oder Zürich, vertrieben wurden, entstanden vielfach nach Entwürfen von Studierenden der Kunstgewerbeschule. Poirets Begeisterung für das Konzept der Wiener Werkstätte war so groß, dass er sich nach seiner Rückkehr in Paris daran ein Vorbild nahm, die Atelier Martine, welche er nach seiner zweiten Tochter benannte, gründete und somit die Arbeitsprinzipien, die er in Wien kennengelernt hatte, nach Frankreich importierte. Vgl. Troy 2003, S. 45, zur Wiener Werkstätte insbesondere dem Textil Völker

⁶⁷ Vgl. Troy 2003, S. 31–37. Zu Doucets Sammlertum siehe Außerdem Georgel 2016.

präsentierte.⁶⁸ Die öffentliche Versteigerung dieser Sammlung 1912 brachte Doucet ein großes Vermögen ein und mit seinem Umzug im darauffolgenden Jahr begann er Werke der Impressionisten sowie seiner unmittelbaren Zeitgenossen zu sammeln, darunter Braque, André Derain, Marie Laurencin oder Pablo Picasso, dessen *Demoiselles d'Avignon* er von 1924 bis zu seinem Tod 1929 besaß.⁶⁹ Ab 1919 beauftragte er gegen ein Honorar von 500 Francs im Monat den damals 23-jährigen André Breton mit dem weiteren Aufbau seiner Sammlung.⁷⁰

Im Gegensatz zu Doucet begann Poiret unmittelbar damit, zeitgenössische Kunst zu sammeln, und erwarb zunächst Werke von Künstlerfreunden aus seinem direkten Umfeld. Den Maler Francis Picabia kannte er seit seiner Kindheit, und bereits vor 1905 lernte er Maurice de Vlaminck und André Derain kennen, die im selben Jahr gemeinsam mit Henri Matisse im Herbstsalon ausstellten. Die dort präsentierten Gemälde lösten einen großen Skandal aus und veranlassten den Kunstkritiker Louis Vauxcelles, den Begriff „Fauvismus“ zu prägen.⁷¹ Raoul Dufy sah dort erstmals das Werk von Matisse, was nachhaltigen Einfluss auf seine Malerei ausübte. Mit Künstlern wie Dufy, dem Illustrator Bernard Naudin und dem Grafikdesigner Paul Iribé erhob Poiret sein Sammlertum auf eine neue Ebene und trat zugleich als Auftraggeber auf. Naudin beauftragte er mit der Gestaltung seiner Briefköpfe und Schreibwaren. Iribé wiederum war für das Design des Etiketts verantwortlich, das ab 1909 bis zur Schließung von Poirets Modehaus im Jahr 1929 in die Kleidungsstücke eingenäht wurde.⁷² Besonders relevant in diesem Kontext ist die Zusammenarbeit mit Raoul Dufy, da Poiret ihn gezielt für die Gestaltung von Textilien engagierte.

1877 geboren, begann Dufy im Jahr 1900 ein Malerstudium an der École des Beaux-Arts in Paris bei Léon Bonnat. Er verfügte somit über eine akademische Ausbildung in der bildenden Kunst und nahm an zahlreichen Ausstellungen teil. Im Herbst 1905 widmete ihm die Galeristin Berthe Weill eine Einzelausstellung. Ab 1908 experimentierte Dufy mit Holzschnitten und illustrierte 1910 *Le*

⁶⁸ Vgl. Troy 2003, S. 34.

⁶⁹ Zur Provenienz der *Demoiselles d'Avignon*, Vgl. <https://www.moma.org/collection/works/79766> (Zugriff: Juli 2024).

⁷⁰ Vgl. Troy 2003, S. 33–36.

⁷¹ Zu Poirets Umfeld Vgl. Troy 2003, S. 38.

⁷² Zu den Aufträgen an Naudin und Iribé vgl. Troy 2003, S. 38–39.

Bestiaire ou Cortège d'Orphée von Guillaume Apollinaire, den er gemeinsam mit Max Jacob und Marie Laurencin bei einem Abendessen bei Poiret kennengelernt haben soll.⁷³ Nancy Troy zufolge hat Poiret Dufy den ersten Auftrag erteilt, nachdem er dessen Holzschnitte in einem Gedichtband von Guillaume Apollinaire gesehen hatte. In seinen Memoiren *En habillant l'époque* beschreibt Poiret die Zusammenarbeit mit Dufy:

„Dufy a dessiné pour moi et sculpté dans le bois des blocs tirés de son Bestiaire. Il en a fait des étoffes somptueuses, dont j'ai tiré des robes qui, j'espère, n'ont jamais été détruites. Il doit y avoir quelques part des amateurs qui conservent ces reliques.“⁷⁴

Dufy schuf infolgedessen Holzschnitte, nach denen Textilien bedruckt wurden, aus denen Poiret-Kleider entstanden. Guillaume Apollinaire zufolge war Poiret von Dufys Holzschnitten derart begeistert, dass er sie in seinen *Ateliers Martine* auch als Lernvorlage für die Schülerinnen verwendete.⁷⁵ Ab 1911 leitete Dufy die von Poiret gegründete „Petite Usine“, eine Werkstatt, in der er die Textilien, die er entwarf, auch selber von Hand bedruckte. Die Bedeutung, die diese Zusammenarbeit für Poiret hatte, verdeutlicht der letzte Satz des oben zitierten Auszuges aus Poirets Memoiren: Als „reliques“, also als „Reliquien“ bezeichnet Poiret die Stücke, die mit Dufy entstanden, und verlieh ihnen somit etwas Heiliges. Das heute wohl bekannteste Stück, das aus der Zusammenarbeit zwischen Poiret und Dufy hervorgegangen ist, ist der Mantel *La Perse* aus 1911, von dem sich heute ein Exemplar am Costume Institute im Metropolitan Museum in New York befindet. Der bodenlange Mantel ist ganzflächig mit einem weißen Blumenmotiv auf schwarzem Grund versehen, der den Holzschnitt von Dufy wiederholt. Die Verbindung zwischen Druckgrafik und Mantel liegt nicht nur darin begründet, dass Dufy das Motiv als Holzschnitt entwickelte, sie lässt sich auch insofern herstellen, als der Stoff selber im Druckverfahren, als Blockdruck nämlich, angefertigt wurde. Das älteste künstlerische Reproduktionsverfahren und seine ihm eigene Produktionsästhetik werden bei Poiret Teil seiner

⁷³ Vgl. Turlionais/Vidal 1998, S. 17–26. Zu Dufys textilen Werke siehe außerdem Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2015.

⁷⁴ Poiret 1933, S. 87.

⁷⁵ Vgl. Turlionais/Vidal 1998, S. 28.

Modekollektion. Damit hatte Poiret den Grundstein für Dufys Karriere als Textildesigner gelegt, die in Weiterem zu einer Zusammenarbeit des Künstlers mit dem Seidenfabrikanten Bianchini-Férier führte. Die genauen Umstände der Zusammenarbeit mit Poiret werden in Kapitel II.2. näher dargestellt. Unmittelbar nach der Zusammenarbeit mit Poiret wurde Dufy, wie Poiret selber schrieb, von Bianchini-Férier abgeworben und vertraglich als Textilentwerfer verpflichtet. Zwischen 1912 und 1928 entstanden über 2000 Stoffentwürfe und Muster, die auf Seide gedruckt wurden.⁷⁶ Doch Dufy war nicht der einzige Künstler, der für Poiret Textilien entwarf. Auch Sarah Lipska war zu Beginn der 1920er-Jahre für Poiret tätig, wie in Kapitel II.1. der Dissertation noch näher ausgeführt wird. Über die hier beschriebenen Künstlerkooperationen hinaus lassen sich Verflechtungen zwischen dem Modehaus Poiret und dem Kunstmarkt auch insofern darstellen, als sich im selben Gebäude wie der Modesalon auch eine Kunstgalerie befand.

Die 1903 von Henri-Jean Barbazanges gegründete Galerie war 1910 in die Räumlichkeiten an der Rückseite des Hôtel Particulier übersiedelt, in dem der Modeschöpfer Paul Poiret sein Modehaus untergebracht hatte. Obwohl die Galerie über eine eigene Adresse verfügte, war sie mit dem Modehaus durch eine Tür verbunden. Im Pachtvertrag, den Barbazange mit Poiret abgeschlossen hatte, waren die Verbindungen weiter verschriftlicht. Nach diesem durfte Poiret zweimal im Jahr Ausstellungen kuratieren. Im Februar 1912 eröffnete dort zum Beispiel eine gemeinsame Ausstellung der Künstler:innen Robert Delaunay und Marie Laurencin, welche die eine der ersten in der Ausstellungsreihe war.⁷⁷ Es folgten zahlreiche weitere, darunter 1916 die Präsentation von Picassos *Demoiselles d'Avignon*. Zu dieser lud, wie bereits Emilie Hammen ausgeführt hat, der Künstler auf einer handgeschriebenen Einladungskarte seine Sammlerin Gertrude Stein selbst mit den Worten „chez Poiret“ ein. Indem er auf eine exakte Adressangabe verzichtete, machte er die Verbindung zwischen Galerie und Modehaus umso deutlicher.⁷⁸

Auch am Beispiel des von Poirets Schwester Germaine Bongard gegründeten Modehauses lässt sich die hier dargestellte Verbindung zwischen Mode und

⁷⁶ Vgl. Poiret 2022, S. 184. Troy 2006, S. 64 Tournalonias/Vidal 1998, S. 39–44, zum Vertrag siehe ebd. S. 41.

⁷⁷ Fonds Barbazanges-Hodebert, ODO 1996–52-1886–1937.

⁷⁸ Zur Ausstellungsgeschichte bei Poiret siehe maßgeblich Hammen 2022, S. 15-18

zeitgenössischer Kunst nachvollziehen. Ehe Bongard, die zweite von insgesamt drei Poiret-Schwestern, 1911 an der Ecke rue de la Boétie und Avenue Percier ihren ersten Salon eröffnete, entwarf sie zusammen mit Poirets Frau Denise Kindermoden für den Salon ihres Bruders. Im Folgejahr übersiedelt sie in ein Hôtel Particulier in der 5, Rue de Penthièvre, das sie nach der Scheidung von ihrem Ehemann in „Jove“⁷⁹ umbenannte. Zu ihren Kundinnen gehörten die Ehefrauen der Künstler, die sowohl in ihrem eigenen Umfeld als auch im Kreis ihres Bruders verkehrten. Dazu zählte neben Amélie Matisse auch die Ehefrau von Juan Gris, die ein Kleid aus dem Hause Bongard im Austausch gegen ein Gemälde ihres Mannes erhielt.⁸⁰

Eben dieses künstlerische Umfeld war jedoch nicht nur als Kundschaft Bestandteil Bongards Modehauses, es war, wie auch schon bei Poiret, aktiv in die Gestaltung eingebunden. So beauftragte Bongard zum Beispiel die Künstlerin Emilie Charmy mit der Gestaltung ihrer Visitenkarte (Abb. X) und vergab damit, wie auch Poiret Aufträge an zeitgenössische Künstler:innen zur Gestaltung ihrer Corporate Identity.⁸¹ Nach dem Ersten Weltkrieg entwarf außerdem der Künstler Amédée Ozenfant, auf den in diesem Kapitel noch eingegangen wird, Modelle für Bongard, wie Emilie Hammen kürzlich festhielt.⁸²

Darüber hinaus öffnete auch Bongard ihr Modehaus für Ausstellungen. Hammen, die den bis heute ausführlichsten Beitrag zu Bongard veröffentlichte, hielt fest, dass die Verbindung mit Ozenfant entstand, als dieser 1915 erstmals seine Werke in ihrem Modesalon ausstellte. Bongards Ausstellungstätigkeit nahm im Laufe der Kriegsjahre stetig zu. Aus Guillaume Apollinaires Korrespondenz etwa, unter anderem mit Marie Laurencin, ist zu entnehmen, dass Bongard während der Zeit des Ersten Weltkrieges aktiv Ausstellungen organisierte, und unter anderem Werke von Laurencin zeigte. In einem Brief an Max Jacob vom 14. März 1916, schrieb Apollinaire über Bongard: "Bon Garde ! En effet durant la

⁷⁹ Nachdem Bongard das Geschäft aufgelassen hatte, bezog es die Britin Elspeth Champcommunal über die auch Bonney in ihrem *Shopping Guide* berichtet. Vgl. Bonney 1929, S. 40.

⁸⁰ Vgl. Kat. Ausst. Musée Galliera 1986, S. 31. Emilie Hammen hielt fest, dass Matisse auch Modelle von Bongard in seinen Gemälden darstellte. Vgl. Hammen 2022, S. 19.

⁸¹ Kat. Ausst. Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera, Paris 1986, S. 175.

⁸² Vgl. Hammen 2022, S. 21. Zu Ozenfant siehe auch: Ducros 2001.

guerre elle m'a l'air de garder le bon... C'est très bien. Je lui souhaite et te souhaite beaucoup de succès.“⁸³

Im Archiv der Pariser Druckerei Union ist eine Einladungskarte von 1917 erhalten, die es weiter ermöglicht, die Zusammenarbeit Apollinaire mit Bongard im Ausstellungskontext zu rekonstruieren.⁸⁴ Versehen mit einer handschriftlichen Notiz des Künstlers Léopold Survage, dem die Ausstellung gewidmet war, ist der Einladungskarte zu entnehmen, dass Bongard für den Zeitraum von einer knappen Woche vom 21. bis zum 31. Januar 1917 in ihren Räumlichkeiten neben Werken von Survage auch Zeichnungen und Aquarelle von Irène Lagut, einer heute kaum rezipierten Künstlerin präsentierte.⁸⁵ Die Ausstellung wurde von einem Katalog begleitet, dessen Vorwort Guillaume Apollinaire verfasste. Apollinaire nahm also nicht nur die Rolle des Verfechters ein, er beteiligte sich aktiv an den Ausstellungen, indem er Texte beisteuerte.⁸⁶

Hammen identifizierte in ihrem Ansatz zwei weitere Ausstellungen, die 1916 stattfanden. Im Januar des Jahres, so schildert Hammen anhand einer Rezension, zeigte Bongard Werke von Picasso, Laurencin und Derain Seite an Seite mit ihren Kleidungsstücken und im März des Jahres Zeichnungen von Henri Matisse.⁸⁷ Anhand dieser Beispiele lässt sich ein schemenhaftes Bild davon zeichnen, wie Bongard die zeitgenössische Kunst in ihre Räumlichkeiten integrierte: Während sich zwar eine inhaltliche Überlappung mit dem „Programm“ der Galerie Barbazange ergibt, zeigt sich, dass es im Haus Bongard keine räumliche Trennung mehr zwischen ihren Entwürfen und den Werken der Künstler:innen gab, sondern diese wie später auch bei Myrbor Seite an Seite präsentiert wurden.

Damit hatte Bongard in ihrem Modehaus einen Raum für zeitgenössische Kunst geschaffen, in dem die wichtigsten Figuren der Pariser Kunstwelt verkehrten. Obwohl als Modehaus gegründet, hat von ihrer primären Tätigkeit als

⁸³ Erwähnt wird Bongard weiters in der Korrespondenz zwischen Apollinaire und Jean-Émile Laboureur, der 1916 und 1917 bei ihr ausstellte. Aus einem Brief Apollinaires vom 19. Dezember 1917 an Laboureur geht außerdem hervor, dass Bongard mit Ozenfant „assoziiert“ war. Ich danke Peter Read, Herausgeber von Apollinaires Korrespondenz für die Hinweise, Zitate und den regen Austausch in Paris im Dezember 2023 und per Mail (Juni 2024).

⁸⁴ <https://imprimerie-union.org/galleries/apollinaire-a-maeght/soirees-paris/galerie/#1-n18-bibliotheque-historique-ville-paris> (Zugriff Dezember 2023)

⁸⁵ Zur Ausstellung von Survage Vgl. <https://www.imprimerie-union.org/galleries/apollinaire-a-maeght/soirees-paris/galerie/#peintures-leopold-survage-1917> (Zugriff Dezember 2023).

⁸⁶ Vgl. dazu auch Campa 2013, S. 668.

⁸⁷ Vgl. Hammen 2022, S. 19–22.

Modeschöpferin noch weniger überdauert als von ihrer Tätigkeit als Leiterin eines Ausstellungsraumes. Inwieweit Bongard tatsächlich in Ausstellungsprozesse wie die Werkauswahl involviert war, gar als Kuratorin agierte, oder ob sie „lediglich“ als Mäzenin auftrat, die ihren Raum öffnete und die Ausstellung viel mehr durch die ausstellenden Künstler:innen organisiert war, bleibt großteils ungeklärt, auch wenn Hammen in ihrem Aufsatz darauf hinwies, dass Bongard einzelne Projekte mit Ozenfant kuratiert haben soll.⁸⁸ Ebenso lässt sich heute nicht rekonstruieren, in welchem Ausmaß ihr Bruder Paul in die Ausstellungen bei Barbazange involviert war, die ihm im Pachtvertrag zugesichert waren.

Anhand der Beispiele der Modehäuser Poiret und Bongard zeigt sich bereits in den 1910er-Jahren eine Verschränkung der Mode- und Kunstwelt, die sich im Laufe der 1920er-Jahre weiter intensivierte und die nicht nur in einer aktiven Zusammenarbeit von Künstler:innen mit Modehäusern begründet war, die zu Auftragswerken führte, sondern auch darin, dass es zu einer Verschmelzung von Moderaum und Ausstellungsraum kam. Im Folgenden werde ich nun anhand von zwei Künstlerinnen, Sonia Delaunay und Eileen Gray, aufzeigen, dass dieses Phänomen, nämlich die Verschmelzung von Vertriebsort und Ausstellungsraum, auch auf der Seite der Künstler:innen Niederschlag gefunden hat, um dem Rahmen, in dem Myrbor hier eingeschrieben wird, schärfere Konturen zu verleihen. Diese beiden Beispiele sind insofern von Relevanz als sie, wie eben Myrbor auch, einen starken Fokus auf das Textile setzten.

Sonia Delaunay und Eileen Gray: Artist-run-spaces

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich, so führte Penot aus, das Bestreben einzelner Künstler beobachten, ihr Werk eigenständig auszustellen und zu vertreiben. Einer der ersten, der sich auf dieses Gebiet wagte und damit auf die Entwicklungen des Marktes und des Salons reagierte, war der Maler Gustave Courbet. In einem Brief an Francis Wey vom April 1861 legte er seine aus diesen Veränderungen resultierenden wirtschaftlichen Beweggründe dar, das Individuum als Käufer seiner Werke zu gewinnen, und schrieb: „Le gouvernement, esclave des ses institutions, ne peut me soutenir. Par conséquent, il faut que j’ai recours au

⁸⁸ Vgl. Hammen 2022, S. 19–20.

particuliers si je veux marcher libre comme je suis.“⁸⁹ Zwar war Courbet, wie Penot schrieb, zwischen 1844 und 1870 im Salon vertreten, doch wurden zum Beispiel von den insgesamt 25 Werken, die er zwischen 1841 und 1847 einreichte, lediglich vier angenommen, und auch sein Werk *L’atelier du peintre* wurde 1855, als er es im Rahmen der Exposition internationale ausstellen wollte, von der Jury abgelehnt. Infolgedessen begann Courbet seine eigenen, explizit als solche titulierten Verkaufsausstellungen zu organisieren, die etwa durch seinen Sammler Alfred Bruyas finanziert wurden. So auch jene, die 1855 anlässlich der Weltausstellung stattfand. Ihm folgte mit diesem Modell auch der Maler Édouard Manet, der 1867 ebenfalls eine unabhängige Ausstellung seiner Werke organisierte. Weitere solcher unabhängigen Kunstlerausstellungen lassen sich ein Jahrzehnt später auch bei den Impressionisten festhalten, die ihre Werke beim Fotografen Nadar oder in einer privaten Wohnung zeigten.⁹⁰ Bei all diesen Künstlern ist die autonome Ausstellungspraxis also sowohl als Reaktion auf den Salon als auch auf die Veränderungen der Käuferschaft zu verstehen.

In den 1920er-Jahren lässt sich die Künstlerin Sonia Delaunay als ein sehr prominentes Beispiel anführen. Auch sie wählte den 8. Arrondissement als Wohnsitz, als sie 1922 mit ihrem Mann Robert Delaunay und ihrem gemeinsamen Sohn Charles aus Spanien nach Paris zurückkehrte. Das Paar verbrachte die Jahre während des Ersten Weltkriegs und danach in Portugal und Madrid, wo Sonia in ihrer Wohnung bereits ihr erstes Geschäft eröffnete.⁹¹ Erst im Jahr 1906 zog Sonia aus der heutigen Ukraine über Karlsruhe, wo sie Malerei studierte, nach Paris. Dort setzte sie sich intensiv mit den Gemälden von Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Henri Matisse auseinander.⁹² Ihre früheste Beschäftigung mit dem Medium Textil lässt sich bereits auf das Jahr 1909 datieren, als ihr Werk noch großteils figurative Malerei umfasste. Damals entstand das hochformatige Bild mit dem Titel *Broderie de feuillage*, auf dem das dargestellte Geäst aus gestickten

⁸⁹ Gustave Courbet, Brief an Francois Wey, Ornans, verfasst am 20. April 1861, in: Petra ten-Doesschate Chu (Hg.), *Correspondance de Courbet*, Paris 1996, S. 1995, zit. nach. Penot 2024, S. 53.

⁹⁰ Vgl. Peno 2024, S. 54–55 und Ward 1991, S. 602.

⁹¹ Zu den Jahren in Portugal und in Madrid siehe zu letzt Bass-Krueger 2024, S. 280–282.

⁹² Für weitere biographische Angaben siehe Godefroy 2024, S. 64, sowie weiterführend auch Godefroy 2001; Godefroy 2002, Godefroy 2006

Fäden besteht.⁹³ Sonia Delaunays erste Kleidungsstücke und weitere textile Arbeiten entstanden in den 1910er-Jahren. Die Patchwork-Decke für ihren Sohn sowie die *Robe Simultané*, ebenfalls in der Patchwork-Technik ausgeführt, aus dem Jahr 1913 gelten als früheste Werke. Ihr, wie Maude Bass-Krüger schrieb, zunächst amateurhafter Zugang zur Gestaltung von Mode nahm während der Zeit in Spanien und Portugal immer professionellere Züge an und ihre Entwürfe wurden in spanischen Medien beworben.⁹⁴ Die Wohnung in Madrid, die „Casa Sonia“ wurde zum Verkaufsort ihrer Modelle. Sukzessive erweiterte Sonia ihr textiles Repertoire, das im Laufe der Jahre nicht nur Mode, sondern auch die Gestaltung von Bucheinbänden, Teppichen sowie Tapeten umfasste.⁹⁵ In ihren Memoiren betonte die Künstlerin, die Mode sei eine ebenso edle Kunstform wie die Malerei, was ihr lebenslanges Bestreben, die strikt etablierten Hierarchien der Künste zu hinterfragen und aufzuheben, zum Ausdruck bringt und sie zweifelsfrei zu einer wertvollen Gesprächspartnerin für Marie Cuttoli machte.⁹⁶

Die Wohnung, die die Delaunays in Paris bezogen, befand sich an der Adresse 19 Bv Malherbes und war damit in fußläufiger Distanz zu Myrbor und ebenso mitten im Zentrum des Pariser Kunstmarktes gelegen.⁹⁷ Wie auch im Fall von Cuttoli kann angenommen werden, dass die Wahl der neuen Adresse maßgeblich durch die Nachbarschaft beeinflusst worden war. Marie Cuttoli und die Delaunays verband eine langjährige Freundschaft, deren genauer Beginn heute jedoch auf Grund mangelnder Aufzeichnungen nicht mehr zu rekonstruieren ist. Die unmittelbare Nähe, in der sie zueinander lebten bzw. arbeiteten, lässt jedoch vermuten, dass sich der Kontakt sehr bald nach dem Umzug der Cuttolis auf den Bv. Malherbes, also bereits in den 1920er-Jahren ergab.

Erste mögliche Anknüpfungspunkte bietet die *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels* 1925 oder der ungarisch-jüdische Architekt Ernő Goldfinger, der mit

⁹³ Vgl. Zur Entstehung und Technik des Werkes Dubay 2024, S. 299.

⁹⁴ Bass-Krueger 2024, S. 278–280.

⁹⁵ Einige dieser Werke wurden entweder von Delaunay selbst oder von ihren Mitarbeiterinnen in der Appliqué- oder Point-du-Jour-Stickereitechnik ausgeführt. Auf diese Techniken werde ich in Kapitel II.2. der Dissertation näher eingehen und sie mit der für Myrbor charakteristischen Stickereitechnik vergleichen.

⁹⁶ Vgl. Bass-Krueger 2024, S. 280.

⁹⁷ Vgl. Bass-Krueger 2024, S. 231.

beiden unabhängig voneinander, im Austausch stand.⁹⁸ Sonia Delaunays Publikation *Tapis et Tissus* von 1929 kann als erstes Dokument angesehen werden, das den Kontakt zwischen Cuttoli und Delaunay bzw. Delaunays Kenntnis von Myrbor in den 1920er-Jahren schriftlich belegt. Neben Aufnahmen ihrer eigenen textilen Werke sowie zahlreicher ihrer Zeitgenossinnen, bildete Delaunay in dem Buch Beispiele von Textilien etwa auch der Wiener Werkstätte, dem Bauhaus oder eben Myrbor ab. *Tapis et Tissus* kann somit als eine Aufarbeitung der modernen textilbasierten Kunst und ihrer zentralen Protagonistinnen betrachtet werden.⁹⁹

Erst in den 1930er-Jahren kann die Verbindung zwischen den beiden Frauen mit Sicherheit dokumentiert werden. Im Februar 1933 hatte Delaunay, wie Margarete Zimmermann festgehalten hat, das Schreiben eines Tagebuches wieder aufgenommen.¹⁰⁰ Ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre wird Marie Cuttoli in diesem Zusammenhang mehrfach namentlich erwähnt. Einige Einträge weisen einen „kalenderartigen“ Charakter auf, da Delaunay lediglich vermerkt, dass sie Cuttoli getroffen hat. Andere hingegen geben in knapper Form die Inhalte ihrer Treffen und Gespräche wieder.¹⁰¹ Gemeinsam mit einigen in der Bibliothèque Kandinsky aufbewahrten Briefen ermöglichen es die Tagebucheinträge ausschnittshaft den Kontakt zwischen Delaunay und Cuttoli in den 1930er-Jahren

⁹⁸ Sowohl Delaunay als auch Cuttoli beauftragten ihn mit Innenraumgestaltungen, wie unveröffentlichtes Archivmaterial in der Bibliothèque Kandinsky und im Nachlass von Goldfinger am V&A in London belegen. Die 1926 geplante „Construction Delaunay“, zu der Cécile Goderoy forschte, wurde wohl niemals umgesetzt. Und auch der zwei Jahre später, 1928, entwickelte Plan für die Ausstattung eines von Cuttoli mit Helena Rubinstein gemeinsam geführten Geschäftes namens HELMYR sowie einer Möbellinie mit dem Namen MYR gelang wohl nie zur Umsetzung. Zu HELMYR vgl. Kapitel I.3. dieser Dissertation.

⁹⁹ In dem Buch, für das Sonia Delaunay selbst das Vorwort verfasste, versammelte sie Fotografien von Textilien aus Frankreich, Belgien, Deutschland, Österreich, Polen, Tschechien und dem heutigen Russland. Dabei präsentiert sie ihre eigenen Entwürfe in unmittelbarer Gegenüberstellung mit Arbeiten von Künstlerinnen wie Francis Jourdain, Sylvie Féron, Marie Hennich, Marie Likarz, František Havlík sowie Ljubow Popova und Varvara Stepanowa. Zudem sind in der Publikation auch Textilien vertreten, die für die Wiener Werkstätte, dem Bauhaus und eben auch Myrbor entworfen und produziert wurden. Vgl. Delaunay 1929.

¹⁰⁰ Zimmermann 2024, S.92.

¹⁰¹ Zu diesem Zeitpunkt hatten beide Frauen ihre Wohnadresse auf die Rive Droite verlegt: ab 1935 wohnten Robert und Sonia in der 16 Rue de Saint-Simon, Marie Cuttoli wiederum in der nur knappe zehn Minuten entfernten Rue de Babylon.

zu rekonstruieren und belegen eindeutig den sehr innigen, freundschaftlichen wie auch professionellen Austausch.¹⁰²

So ist etwa der Korrespondenz zu entnehmen, dass Cuttoli 1936 Robert Delaunays großformatiges Gemälde *Ville de Paris*, das zwischen 1910 und 1912 entstand und sich heute in der Sammlung des Centre Pompidou in Paris befindet, als Tapisserie umsetzen lassen wollte. Sonia wiederum erwähnte, dass sie im selben Jahr Kindermode für Myrbor plante zu entwerfen. Angesichts der künstlerischen Tätigkeit von Sonia Delaunay erscheint eine Kooperation beider Frauen, die auf der Gestaltung von Kindermode basiert, als durchaus plausibel. Bereits während ihres Aufenthalts in Madrid entwarf sie Kleidungsstücke für Kinder und führte diese Entwurfstätigkeit auch in den 1930er-Jahren fort.¹⁰³ Ob und inwieweit die Zusammenarbeit von Sonia mit Myrbor tatsächlich stattgefunden hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, da auch auf Sonia Delaunays Seite die Dokumentation der 1930er-Jahre lückenhaft ist. Eine auf Robert Delaunays Gemälden basierende Tapisserie ist ebenso wenig erhalten.

Kurz nach ihrer Rückkehr nach Paris also, meldete Sonia Delaunay ihr Geschäft in den Räumlichkeiten ihrer Wohnung an. Die Wohnung erstreckte sich über mehrere Räume und beheimatete außerdem die Werkstätten, in der Delaunay zahlreiche Frauen beschäftigte, die ihre Entwürfe ausführten.¹⁰⁴ Damit vereinte Sonia Delaunay Wohn- und Arbeitsplatz an einem Ort, wie es etwa die großen Modeschöpfer Charles Frederic Worth bereits im 19. Jahrhundert oder Paul Poiret 10 Jahre vor ihr getan hatten. Die räumliche Distanz zwischen Produktions-, Ausstellungs- und Vertriebsstätte war bei Delaunay so klein wie möglich gehalten. Im Fall von Sonia Delaunay bedeutet Arbeitsplatz nicht nur, dass sie ihre Werke in ihrer Wohnung schuf und somit ein Wohnatelier besaß. Die Wohnung muss auch

¹⁰² Gleichzeitig ermöglichen diese Einträge Rückschlüsse auf das Fortbestehen von Myrbor. Den Notizen in Delaunays Tagebuch folgend, lässt sich ableiten, dass Myrbor weiterhin existierte und Cuttoli dort nach wie vor Mode – in welcher Form auch immer – vertrieb. Diese Angaben stehen allerdings im Widerspruch zu den bisherigen Forschungserkenntnissen, denen zufolge Myrbor als Modehaus Ende der 1920er-Jahre geschlossen wurde.

¹⁰³ Vgl. Dorogova 2024b, S. 463–472.

¹⁰⁴ Anders als zahlreiche der in den 1920ern in Paris angesiedelten russischen Modehäusern wie Irfé zB beschäftigte Sonia, wie Waleria Dorogova in ihrem Aufsatz *Being Part of the Other Russia* herausarbeitete, nicht ausschließlich emigrés auch wenn russische Bürger wie etwa Paul Mansuroff für sie und mit ihr zusammen arbeiteten. Andere mit slawischen Namen wie Volkonsky, Jassinsky, and Galina Koulinsky stellten wiederum die Stickereien für Sonia her. Vgl. Dorogova 2024a, S. 118;130.

insofern als Arbeitsplatz verstanden werden, als sie zum Verkaufsort der Kunstwerke des Paares wurde. Einer Einladung aus dem Jahr 1927 ist zu entnehmen, dass Sonia Delaunays Atelier, wie sie es auf dieser nannte, täglich Vormittags wie Nachmittags besichtigt werden konnte und dass sie Kleider, Mäntel, Schals, Taschen, Teppich sowie die Tissue ‚simultané‘ vertrieb. In einem kurzen Text, der ebenfalls Teil der Einladung ist, hielt sie außerdem fest, dass all diese „Neuigkeiten“ („choses nouvelles“) dazu beitrügen aus dem Leben ein wahres Kunstwerk („faire de Notre vie une œuvre d’art“) zu machen, wodurch sie ihre geschaffenen textilen Werke eindeutig in der Tradition des Gesamtkunstwerkes positionierte.¹⁰⁵

Mehr noch als ihre Werke in dieser Tradition theoretisch zu positionieren, lebte Delaunay selbst nach den Idealen des Gesamtkunstwerkes. Sie machte damit ihre eigene, von ihr selbst gestaltete Wohnung zum Hintergrund für den Vertriebs- und Ausstellungsort ihrer eigenen Kunst. Anhand von historischen Fotografien hielten Hilde d’Haeyere und Steven Jacobs zum Präsentationsmodus der Werke fest: „Photographs of the boulevard Malesherbes apartment present the space as a multidisciplinary environment where paintings and curtains double as backgrounds against which Delaunay’s textile and dress designs are advertised.“¹⁰⁶

Sonia Delaunay vertrieb und präsentierte ihre gattungsübergreifenden Werke an einem Ort, der selber „multidisciplinary“ war. Besonders im Hinblick auf Fragen der Gattungshierarchien schien die Künstlerin, folgt man der hier zitierten Beschreibung von d’Haeyere und Jacobs, diese geradezu umzukehren: Das Textile rückte in den Vordergrund, während die Gemälde zu Werbeträgern im Hintergrund wurden. Indem sie aus ihrer Wohnung den Verkaufsort ihrer Werke machte, hob sie die Grenzen zwischen Kunst und Leben, ebenso wie zwischen den Künsten und zugleich auch jene zwischen Künstlerin, Ausstellerin und Händlerin auf. Nur wenige Monate bevor Cuttoli sich offiziell ins Handelsregister hat eintragen lassen, eröffnete die irische Designerin und Architektin Eileen Gray, die noch vor dem Ersten Weltkrieg nach Paris gezogen war, am 16. Mai 1922 in der 217 Rue du Faubourg Saint-Honoré ihr Geschäft namens Jean Désert. Es lag etwas weiter

¹⁰⁵ Vgl. Abbildung der Einladung in Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024, S. 5.

¹⁰⁶ d’Haeyere/Jacobs 2024, S. 158.

im Westen von dem, was weiter oben als Zentrum des Pariser Kunstmarktes definiert wurde, jedoch in unmittelbarer Nachbarschaft zum Modehaus Poiret. Dem Kunsthistoriker Tim Benton zufolge hat die bisexuelle Gray für ihr Geschäft einen männlich konnotierten Namen gewählt, um sich damit ein männliches Business alter ego zu geben.¹⁰⁷ In seinem Aufsatz legte er, sich auf den Nachlass Grays am Victoria & Albert Museum in London stützend, eine sehr detaillierte Studie zu ihrer Tätigkeit als Händlerin vor.¹⁰⁸

Eine Fotografie (Abb. X) der Geschäftsfront zeigt Schaufenster mit teils geöffneten, bodenlangen weißen Vorhängen, die zwischen dem Innenraum und der Straße vermitteln. Rechts geben sie den Blick auf die im Schaufenster drapierten Teppiche frei. Diese entstanden in Zusammenarbeit mit Grays Freundin aus Kindheitstagen Evelyn Wyld und wurden ab 1926 im Keller der Räumlichkeiten in der rue du Faubourg Saint-Honoré produziert, wodurch Gray Produktion und Vertrieb an einem Ort vereinte. Die frühen Teppiche waren mit einem Etikett mit der Aufschrift „Conçu par Eileen Gray dans l’atelier d’Evelyn Wyld“ versehen, wodurch sie eine Teilung der Autorschaft der Werke zwischen Konzept, bei Gray, und Ausführung, bei Wyld, vermerkte.¹⁰⁹ Neben den Teppichen vertrieb Gray bei Jean Désert eigene Möbelentwürfe sowie Lack- bzw. Holzskulpturen der japanischen Künstler Seizo Sugawara und Kichizo Inagaki. Aufgrund ebendieser Produktpalette, die bei Jean Désert angeboten wurde, war das von Gray gegründete Geschäft unmittelbare Konkurrenz für Myrbor. Ob Gray und Cuttoli einander persönlich kannten oder in direktem Austausch standen, ließ sich nicht eindeutig nachweisen. Angesichts der zeitlichen und räumlichen Nähe ihrer Geschäftstätigkeiten kann jedoch davon ausgegangen werden, dass sie jeweils über das Wirken der anderen informiert waren.¹¹⁰

Neben den Werken der bereits erwähnten Künstler, die bei Jean Désert fast schon wie in der Schausammlung eines Museums permanente Sichtbarkeit

¹⁰⁷ Der Name Jean Désert selbst wiederum verweist, so Benton, auf den Titel des Romanes *Les dimanches de Jean Désert* von Jean de la Ville de Mirmont aus dem Jahr 1914. Vgl. Benton 2021. Zu Gray siehe außerdem Goff 2015.

¹⁰⁸ Vgl. Benton 2021. Wenn nicht anders vermerkt bezieht sich alles hier weitere auf seine Schrift.

¹⁰⁹ Goff 2013, S. 77.

¹¹⁰ Jennifer Goff zufolge, soll Gray nachdem sie Jean Désert geschlossen hat, bei Myrbor Teppiche produziert haben, was weder von der Autorin belegt wird, noch verifiziert werden konnte. Vgl. Goff 2013, S. 83.

erlangten, stellte Gray auch zeitgenössische Kunstwerke anderer Künstler aus. Das Interieur von Jean Désert war, wie eine Fotografie von 1923 erahnen lässt, Ausdruck von Grays eigenen innenarchitektonischen Konzeptionen, die es ihr ermöglichten, Kunst in situ ihrer eigenen Raumgestaltung zu platzieren und so ein Gesamtbild von zeitgenössischer Raumkunst und bildender Kunst zu vermitteln.¹¹¹ 1923 stellte sie Holzreliefs der polnisch-jüdischen Künstlerin Chana Orloff aus, von der auch ein Werk rechts auf der Innenraumaufnahme zu sehen ist. Ebenso sollen Werke von dem Künstler Ossip Zadkine bei Jean Désert ausgestellt worden sein, was vermuten lässt, dass Gray nicht nur einen Schwerpunkt auf das Textile gelegt hatte, sondern auch aus dem Osten Europas emigrierten Künstlern eine Plattform bot.¹¹² Dadurch war Jean Désert, ebenso wie die Maison Sonia, nicht nur Vertriebsort, sondern auch Ausstellungsort. Die noch erhaltenen Geschäftsbücher und Archivalien bieten aufschlussreiche Informationen über die Preisgestaltung der von Gray vertriebenen Werke sowie über die Zusammensetzung ihrer Käuferschaft. Gemäß einem von Benton erstellten Balkendiagramm lässt sich festhalten, dass Gray zwischen 1923 und 1927 in ihrem Geschäft Jean Désert überwiegend Teppiche verkaufte und Einnahmen in Höhe von knapp 86.000 Francs erzielte. Die Verkaufspreise der Teppiche lagen laut den Verkaufsbüchern zwischen 1.100 und 1.400 Francs, was bedeutet, dass Gray in dem erfassten Zeitraum durchschnittlich etwa 18 Teppiche pro Jahr verkaufte. Der unmittelbare Vergleich mit den Löhnen, die Gray ihren Weberinnen – etwa 120 Francs pro Woche – und Sugawara – 1.000 Francs pro Monat – zahlte, macht deutlich, dass es sich bei den Teppichen um hochpreisige Produkte handelte. Die Preisgestaltung lässt außerdem darauf schließen, dass Gray eine wohlhabende Käuferschaft adressierte. Folgt man Benton, setzte sich diese auch hauptsächlich aus französischen Bankiers, Politikern und Schauspielern zusammen, die überwiegend in unmittelbarer Nähe zum Geschäft wohnten. Ebenso kauften internationale Kunden, unter anderem aus England und den USA, bei Gray ein. Die Verbindungen zu diesen Kunden lassen sich, so kann angenommen werden, auf Grays internationales Umfeld sowie ihr weitreichendes Netzwerk in der Stadt zurückführen.

¹¹¹ Vgl. Tajan 2013, S. 66.

¹¹² Vgl. Tajan 2013, S. 66.

Ein zentrales Merkmal der besprochenen Beispiele Maison Sonia und Jean Désert, die beide von Künstlerinnen betrieben wurden und daher als *artist-run spaces* betrachtet werden können, ist ihre stark gattungsübergreifende Ausrichtung. An beiden Orten wurden zeitgenössische Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen ausgestellt und vertrieben, ohne sich auf die traditionell als „salonfähig“ geltenden Kunstformen wie Malerei, Skulptur und Zeichnung zu beschränken. Mehr noch lässt sich ein starker Fokus auf das Textile feststellen. In unmittelbarer geographischer Nähe zum damaligen Zentrum des Kunstmarktes gelegen, stellten diese Orte Alternativen zu den zeitgenössischen Galerien dar, deren Vertriebs- und Ausstellungsschwerpunkt auf den traditionellen Kunstgattungen lag. Während die Initiativen von Courbet und Manet als direkte Reaktionen auf die Umbrüche des Kunstmarktes und die sich wandelnde Käuferschaft verstanden werden können, sind die *spaces* von Delaunay und Gray meines Erachtens als Reaktion auf eine sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend manifestierende gattungsüberschreitende künstlerische Praxis zu interpretieren. Die von ihnen geführten Räumlichkeiten spiegelten folglich eine Entwicklung wider, die sich auch in ihrem eigenen künstlerischen Schaffen niederschlug und die zugleich den institutionellen Mangel an Ausstellungsorten für textilbasierte Kunst verdeutlichen. Sonia Delaunays erste Ausstellung mit Textilien fand zum Beispiel erst 1929 statt und zwar nicht in Frankreich, sondern in Deutschland.¹¹³

Sarah Lipskas artist-run-space

Ein weiteres Beispiel für das hier Besprochene stellt der *space* dar, den Sarah Lipska führte. Wann Lipska ihren eigenen Ausstellungsraum, der auch ihren Namen trug, genau eröffnete, konnte nicht geklärt werden, da sich im Handelsregister kein übereinstimmender Eintrag findet. Wie ich in Kapitel II. 1. noch darlegen werde, dürfte die Gründung von Lipskas eigenem *space* höchstwahrscheinlich aus dem mit Léon Bakst geplanten Vorhaben entstanden sein, ein gemeinsames Geschäft zu eröffnen. Dieses konnte jedoch aufgrund von Baksts Tod nicht realisiert werden. Wie im Fall von Myrbor selbst konnte ich im

¹¹³ Vgl. Dorogova 2024b, S. 472.

Rahmen der Recherchen zu dieser Dissertation kein umfangreiches schriftliches Material ausfindig machen, das genauere Einblicke in Lipskas Geschäft ermöglichen würde.

Erhalten ist heute eine Werbung, die 1925 in der US-*Vogue* erschienen war (Abb. 1) und die bereits Elizabeth Ann Coleman in ihrem Aufsatz über Myrbor kommentierte.¹¹⁴ Coleman sah die Werbung als Indiz dafür, dass Lipska und Cuttoli nicht zusammengearbeitet hatten. Diese selbst ist bis dato das früheste erhaltene Dokument, das Lipskas Geschäft dokumentiert. Wie auf dem Sujet deutlich wird, bewarb Lipska damit explizit ihre rein textile Produktion die, wie links festgehalten ist, aus „ses manteaux du soir, ses broderies, ses robes“ bestand und insofern ein Sortiment abdeckte, das auch bei Myrbor vertrieben wurde. Wie in Kapitel II.1 noch näher erörtert wird, erweist sich insbesondere Lipskas Nennung der Stickerei als eigenständige Kategorie als besonders bemerkenswert.

Visitenkarten, die ich im Zuge der Recherchen in einer Privatsammlung ausfindig gemacht habe, verdeutlichen die mehrfache Adressänderung von Lipskas Geschäft. Während es sich 1925 gemäß der Vogue-Annonce in der rue Belloni befand, ist auf einer der erhaltenen Visitenkarten (Abb. 2) die rue Froideveaux als Adresse vermerkt. Auf einer zweiten erhaltenen Visitenkarte (Abb. 3) sind hingegen die Champs Elysées als Geschäftsadresse angegeben. Bis zum Umzug auf die Champs Elysées war Lipska also in Montparnasse und damit fern vom Epizentrum des Kunstmarktes und im Zentrum der Künstler der École de Paris geblieben.¹¹⁵ Mit der Champs Elysées Adresse erwähnte auch Thérèse Bonney Lipska in ihrem *Shopping Guide* aus dem Jahr 1929.¹¹⁶ In dem kurzen Absatz, der Lipska darin in der Kategorie „Décorateurs“ gewidmet ist, behandelt Bonney vorrangig Lipskas innenarchitektonische Leistungen, welche sie außerdem auch fotografisch dokumentiert.¹¹⁷ Sie schrieb allerdings auch, dass: „Lipska, not content with the creation of backgrounds, specializes also in clothes,

¹¹⁴ Coleman 2000, S. 101.

¹¹⁵ Zur École de Paris vgl. u.a. Golan 1985 sowie Bobrowska 2022.

¹¹⁶ Vgl. Bonney 1929, S. 192.

¹¹⁷ Die Fotos selbst wurden im *Shopping Guide* jedoch nicht veröffentlicht, können jedoch über Bonneys Archiv online eingesehen werden. Vgl. <https://library.si.edu/image-gallery/91361> [Zugriff März 2025]

stunning ones, a female Poiret with even more radical leanings“¹¹⁸, wodurch sie Lipskas eigene gattungsübergreifende Praxis explizierte. Auf der Visitenkarte mit der rue Froideveaux-Adresse veranschaulichte Lipska diesen gattungsübergreifenden Fokus ihres Geschäftes selbst: Auf dieser bezeichnet sie sich selber als „sculpteur décorateur“ und vermerkt neben „mode“ und „broderie“ auch „tableaux“ und „sculpture“ sowie „décoration intérieure“ als Teil ihres künstlerischen Repertoires und des Geschäftssortimentes. Damit war Lipska mit ihrem *space* an den verschiedenen Adressen ähnlich aufgestellt wie Sonia Delaunay und Eileen Gray. Wie auch im Fall der beiden anderen hier angeführten Protagonistinnen spiegelt der Verkaufs- und Ausstellungsort selbst, den gattungsübergreifenden künstlerischen Ansatz Lipskas wieder. Dieser wird in Kapitel II.1. vorbereitenden auf die Auseinandersetzung mit ihren Entwürfen und Modellen für Myrbor näher besprochen.

Marie Cuttoli schuf mit Myrbor im Herzen des Pariser Mode- und Kunstmarktes knapp zehn Jahre nach Bongard und Poiret einen Ort, der sich in die hier skizzierte Genealogie der Verschmelzung von Modehaus und Ausstellungsort einordnen lässt. Wie Poiret und Bongard war auch Cuttoli eine passionierte Kunstsammlerin. Allerdings ergänzte sie diese Genealogie nicht nur, sondern schrieb sie auch um. Im Gegensatz zu Bongard und Poiret war Cuttoli selbst keine Modeschöpferin, sondern agierte als Händlerin und entsprach somit dem Typus des Galeristen. Die textilen Werke, die sie neben Malerei und Bildhauerei präsentierte, entstanden durch die Zusammenarbeit mit bildenden Künstlerinnen wie Sarah Lipska und Natalia Goncharova, die für sie Kleidungsstücke entwarfen, oder Jean Lurçat und Fernand Léger, die Teppiche und später Tapisserien gestalteten. Damit förderte Cuttoli die Entstehung von Werken, die etablierte Gattungsgrenzen herausforderten. Myrbor, das offiziell als Modehaus geführt wurde und bis heute einen bedeutenderen Platz in der Modegeschichte als in der Kunstgeschichte einnimmt, fungierte als intermediärer Raum zwischen den Gattungen und widmete sich deren Auflösung. In diesem Kontext stand Myrbor nicht nur in der Tradition der Modehäuser Poiret und Bongard, sondern spiegelte

¹¹⁸ Bonney 1929, S. 192.

auch zeitgenössische künstlerische Tendenzen wider, wie sie etwa von Sonia Delaunay, Eileen Gray und später auch Sarah Lipska in ihren jeweiligen *artist-run-spaces* vertreten wurden.

Myrbor als hybrider space

Als Modehaus deklariert war Myrbor also zugleich ein Ausstellungs- wie auch ein Vertriebsort, der zeitgenössischer gattungsübergreifender Kunst eine Plattform bot. Cuttoli verband als Galeristin die Funktionen des Händlers, Sammlers und Auftraggebers, worin sie den selben Tätigkeiten wie ihre männlichen Zeitgenossen nachkam, die maßgeblich zur Etablierung der zeitgenössischen Kunst ihrer Zeit beitrugen. Darüber hinaus agierte sie auch als Auftraggeberin textiler Werke und ermöglichte die Präsentation gattungsübergreifender Werke, die zwischen Mode und bildender Kunst oszillierten. Die Transformation Myrbors vom Modehaus zur Galerie Vignon Ende der 1920er-Jahre markierte einen entscheidenden Wendepunkt. Der Übergang vom Modegeschäft zum reinen Kunsthandel reflektiert Cuttolis eigene Entwicklung als Akteurin im Kunstmarkt, auch wenn heute nur wenige Spuren von der Galerie Vignon erhalten sind. Es bleibt mangels an Archivunterlagen ungeklärt, was Cuttoli genau dazu brachte, den Modehausteil von Myrbor Ende der 1920er-Jahre aufzugeben und inwieweit dies geschehen war. Ein Zeitungsartikel von 1930 verkündete die Liquidation des Modehauses und im Handelsregister wurde der Handelsgegenstand in „Tapis et Tapisserie“ umgetragen.¹¹⁹ Zeitgleich konnte ich einen Bericht über die Eröffnung der Galerie Vignon finden, demzufolge aus dem einstigen Modehaus 1929 ein reiner Kunsthandel wurde.¹²⁰

Die Galerie Barbazange im Modesalon Poiret, Germaines Bongards eigener Modesalon, die *artist-run-spaces* von Sonia Delaunay, Eileen Gray und Sarah Lipska sowie Myrbor waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts als privat organisierte Ausstellungsorte zeitgenössischer Kunst zu betrachten. Bei den Inhabern:innen dieser Räume stellte die Ausstellungstätigkeit eine Erweiterung ihrer ursprünglichen (künstlerischen oder merkantilen) Praxis dar. Sie stellen sich damit in eine Tradition, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht, als Künstler wie

¹¹⁹ Vgl. Myrbor_73 im Pressespiegel im Anhang.

¹²⁰ Les annonces de la seine, 13, 29/1/1930, S. 824.

Gustave Courbet oder Édouard Manet privat finanzierte Ausstellungsorte als Alternative zum Salon eröffneten. Gleichzeitig verdeutlichen sie den damals vorherrschenden Mangel an institutionellen Ausstellungsorten für eine Kunst, die sich zusehends gattungsübergreifend aufstellte. Obwohl der Salon besonders im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten an Einfluss verloren hatte, blieb er auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine bedeutende Institution, folgt man den Ausführungen von Léa de Saint-Raymond. Sie beschrieb in ihrem Beitrag eindrücklich, wie Auszeichnungen im Salon noch in den 1910er-Jahren karrierefördernd und preissteigernd wirken konnten und damit eine Funktion erfüllten, die der Kunstmarkt allein, anders als heute, noch nicht vollständig übernehmen konnte. Insbesondere aus einer ökonomischen Perspektive heraus betrachtet, lässt sich annehmen, dass die Verschmelzung von Modehaus und Ausstellungsraum im Vergleich zu einer „reinen Galerie“ einen erheblichen Vorteil bot: Die Präsentation von Kunst in einem bereits etablierten Rahmen mit einer bestehenden Käuferschaft ermöglichte es, den Kundenstock des Modehauses unmittelbar auf die Galerie zu übertragen.

Diese clientèle-Verschmelzung fasste Bonney am Beispiel von Myrbor besonders gut zusammen. In ihrem bereits zitierten *Shopping Guide* schrieb sie:

„If you like to see a Leger (sic!) or a Lurçat or a Picasso on your walls, you will like to wear Myrbor clothes.“¹²¹

Der Satz, der zunächst den Eindruck erweckt, Bonney würde die Werke von Léger, Lurçat und Picasso mit den Myrbor-Kleidungsstücken vergleichen, verdeutlicht vielmehr, dass jene wenigen, die Werke von Léger und Picasso sammelten, auch zur Zielgruppe der Myrbor-Mode gehörten. Da Myrbor ausschließlich Frauenmode anbot, richtete sich Bonneys Aussage explizit an eine weibliche Käuferschaft, die Kunst sammelte und den neuesten künstlerischen textilen Tendenzen gegenüber aufgeschlossen war. Bonney übertrug also dieser avantgardistischen Klientel die Aufgabe, die Verschmelzung von Kunst und Mode aktiv zu fördern und zu verwirklichen. Blickt man etwa auf die Provenienz von heute erhaltenen Myrbor-Modellen, so zeigt sich, wie in Teil II noch näher ausgeführt wird, dass Myrbor-Mode von Frauen erworben wurde, die, wie zum

¹²¹ Bonney 1929, S. 42–43.

Beispiel Rue Carpenter oder Helena Rubinstein als Mäzeninnen tätig waren und umfassende Sammlungen zeitgenössischer Kunst zusammengetragen hatten. Die hier aufgezeigten Räume markieren wichtige Referenzpunkte für die Entwicklung einer eigenständigen, von Künstlerinnen getragenen Ausstellungspraxis zwischen Mode, Kunst und Design. Im nächsten Kapitel rückt nun mit der Innenarchitektur von Myrbor ein Aspekt in den Fokus, der diesen Anspruch räumlich konkretisierte: die von André Lurçat 1926 gestalteten Geschäftsräume in der Rue Vignon, die nicht nur als Ort der Präsentation, sondern auch als Ausdruck der Programmatik von Cuttoli verstanden werden können.

I. 2. André Lurçats Innenraumgestaltung von Myrbor: „Das Wohnzimmer als Hintergrund“

Obwohl oder vielleicht auch weil Myrbor so zentral gelegen war, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, waren die Geschäftsräumlichkeiten zeitgenössischen Medienberichten zufolge straßenseitig nicht ausgeschildert.¹²² Womöglich folgte Cuttoli hierin auch Paul Poiret, der es ebenso vorzog, die Räumlichkeiten seines Modehauses auch von außen nicht einsehbar zu machen.¹²³ Im Februar 1930 erschien in dem Architekturmagazin *Baugilde. Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten BDA und der Zentralvereinigung der Architekten Österreich* ein Artikel, in dem die Innen- und Außengestaltung von Myrbor wie folgt beschrieben wurde:

„Am Schaufenster hat Lurçat überhaupt nichts geändert. Es ist ein unscheinbares Parises Holzschauenster geblieben, wie man sie kennt. Das Innere, das vor allem in der Farbe ein möglichst neutraler Hintergrund für stark farbige Kleider sein will, könnte man für eine vornehme Wohnung halten, wenn nicht die Treppenpartie den Charakter des Verkaufssalons wiederherstellen würde.“¹²⁴

Der Artikel erstreckt sich über mehrere Seiten und ist dem Werk des französischen Architekten André Lurçat gewidmet. Dem 1894 geborenen André Lurçat übertrug Cuttoli vermutlich um 1925 die Aufgabe, die Innenräume von Myrbor neu zu gestalten. Damit erhielt der damals erst Anfang dreißigjährige Architekt erstmals den Auftrag, eine kommerzielle Galerie auszustatten.¹²⁵ Der Umbau der Galerie erfolgte damit nicht nur nach Myrbors Teilnahme an der Exposition Internationale

¹²² Vgl. Artikel Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2.

Ich danke Diana Thun-Hohenstein für zahlreiche Gespräche und die kritische Lektüre des Kapitels.

¹²³ Vgl. Troy 2003, S. 49–54.

¹²⁴ Article 200 IFA 286. Aufgrund seiner Veröffentlichung im Jahr 1930 könnte der Artikel darauf hinweisen, dass Myrbor länger an der Adresse bestand, als bisher angenommen.

¹²⁵ Da weder Verträge noch andere Archivalien vorhanden sind, kann das Datum der Auftragserteilung lediglich angenommen werden.

des Arts Décoratifs, sondern auch nachdem Cuttoli Überlegungen angestrebt hatte, Myrbor nach nur wenigen Jahren wieder zu schließen. Aus einem Brief ihres Lebensgefährten Henri Laugier aus dem Jahr 1924 geht hervor, dass Cuttoli in dem Jahr infolge der Arbeit, die Myrbor mit sich zog, unter Erschöpfungszuständen litt.¹²⁶ In einem weiteren Brief schlug Laugier ihr daher vor, eine geschäftliche Verbindung mit der jüdisch-polnischen Kosmetikmarkengründerin Helena Rubinstein einzugehen. Im folgenden Kapitel I.3. wird noch ausführlicher auf die Zusammenarbeit mit Rubinstein eingegangen. Cuttoli hatte den Architekten Lurçat, so kann angenommen werden, über dessen Bruder Jean kennengelernt, der selbst auch Künstler war und für Cuttoli Teppiche entwarf. Jean wiederum hatte Cuttoli über ihren Lebensgefährten Henri Laugier kennengelernt. In seinen Memoiren berichtet der Künstler, wie Logier ihn eines Tages mit Cuttoli in seinem Atelier besuchte und damit den Grundstein für die Zusammenarbeit mit Myrbor legte.¹²⁷

André Lurçat und die Wiener Architekturmoderne

Erst drei Jahre vor Beginn der Zusammenarbeit mit Cuttoli hatte der Architekt André Lurçat sein Studium an der École des Beaux Arts in Paris im Herbst 1923 abgeschlossen. Folgt man seinen Biografen, hatte Lurçat sich stets nach einem Studium an der Kunstgewerbeschule in Weimar gesehnt. Nach Abschluss seines Studiums arbeitete er im Büro des Architekten Robert Mallet-Stevens mit und widmete sich zunächst der Gestaltung von privaten Wohnhäusern. So zeichnet er unter anderem 1924 für die Gestaltung des Wohnateliers seines Bruders Jean in der Villa Seurat, einer Künstlerkolonie im südlichen Stadtteil von Paris, verantwortlich. Inhaltlich begann Lurçat sich zu dieser Zeit wohl auch sehr intensiv mit der Wiener Architekturszene der Zwischenkriegszeit zu beschäftigen. Dies könnte möglicherweise auf seine Mitarbeit bei Robert Mallet-Stevens zurückgeführt werden.¹²⁸

¹²⁶ Vgl. Korrespondenz Archiv Julien Bogousslavsky.

¹²⁷ Faux 1962, S. 111. Jean Lurçat datiert diese Begegnung mit Cuttoli auf 1921, was mit Vorbehalt zu betrachten ist. Das Datum kann nicht korrekt sein, da Cuttoli mit Laugier zu dem Zeitpunkt noch nicht - jedenfalls noch nicht nachweislich - bekannt war. Unklar bleibt, wie die Verbindung zwischen Laugier und Lurçat zustande kam. Jegliche Versuche der Kontaktaufnahme mit dem Archiv von Jean Lurçat blieben unbeantwortet, weshalb an dieser Stelle nicht weiterrecherchiert werden konnte.

¹²⁸ Vgl. Jolly/Jolly 1995, S. 33–36.

Mallet-Stevens war der Neffe des Belgischen Bankiers Adolphe Stoclet und seiner Ehefrau Suzanne Stevens, die sich von Josef Hoffmann die nach ihnen benannte Villa, das Palais Stoclet, errichten ließen, welche 1911 fertig gestellt wurde. Mehrfach besuchte Mallet-Stevens die Villa und der Einfluss, den Hoffmann auf seine Bauten hatte, ist unter anderen von Jean-François Pinchon behandelt worden.¹²⁹ 1924 arbeitete Mallet-Stevens am Umbau von Paul Poirets Wohnsitz in dem Pariser Vorort Mézy-sur-Seine, an dem Lurçat womöglich auch beteiligt war.¹³⁰ Bereits die Innenausstattung seines Modesalons ließ Poiret vom Architekten Louis Süe vornehmen, der wie Mallet-Stevens in seinem Werk stark durch Josef Hoffmann beeinflusst war, wie bereits Nancy J. Troy herausgearbeitet hatte. Süe war auch mit Poiret nach Wien gereist und insofern auch aus erster Hand mit den architektonischen Errungenschaften der Wiener Architekturszene der Zeit vertraut.¹³¹ Im Architekturbüro von Mallet-Stevens kam Lurçat somit spätestens mit den architektonischen Ideen und Prinzipien der Wiener Architekturmoderne in Berührung. Diese Beschäftigung war es wohl, die 1926 auch seine erste Reise nach Wien motivierte.

Lurçat pflegte eine, wie aus seinem Archiv heute noch nachvollzogen werden kann, sehr akribische Dokumentationspraxis seines Lebens und Werkes. Umso bemerkenswerter ist daher, wie bereits in der Einleitung erwähnt, dass darin nur sehr wenige Hinweise auf Myrbor erhalten sind. Der Architekt hinterließ mehrere Konvolute an selbstgeordneten Mappen, in denen er Notizen, Fotografien, Presseartikel, Entwurfs- und Planzeichnungen aufbewahrte. Ergänzt werden sie durch Schriftstücke, die teils sein Leben, teils seine Überlegungen zum Wohnbau dokumentieren. Wichtige Etappen seiner Laufbahn hielt er Ereignis für Ereignis auf weißen Blättern mit der Schreibmaschine fest. Auch seine Wien-Reise und seine dortigen Begegnungen notierte er auf einem solchen Blatt. Er schrieb:

„Mars 1926. Je me rends à Vienne, Autriche, ou je prends contact avec Monsieur Heller, le grand industriel du chocolat, qui désire me faire construire une maison à Grinzing. Rencontre à Vienne

¹²⁹ Pinchon 1990, S. 13–18.

¹³⁰ Zu Mallet-Stevens siehe maßgeblich Pincon 1990.

¹³¹ Vgl. Troy 2003, 88–92 sowie S. 170–172.

avec différents architectes: Josef Hoffmann, Josef Frank, [Max] Fellerer, [Oswald] Haertl , [Adalbert?] Swoboda. etc¹³²

Im Rahmen seiner Wien-Reise, die ihm den Auftrag für die Gestaltung der Villa des Chocolatiers und Industriellen Heller hätte einbringen sollen, traf sich Lurçat also mit den wichtigsten Figuren der damaligen Wiener Architekturszene wie Josef Hoffmann und Josef Frank. Auch für Frank war der ältere Hoffmann, den er zu Beginn der 1910er-Jahre kennenlernte, eine wichtige Figur in der Entwicklung seiner beruflichen Tätigkeit. Über ihn erhielt er etwa seine ersten Aufträge im Ausland, wie die Einrichtung des Museums für ostasiatische Kunst in Köln um 1912.¹³³ Neben der biografischen Notiz dokumentiert auch eine Schwarzweißfotografie das Treffen zwischen Lurçat und Hoffmann in Wien.¹³⁴ Weiters ist es für möglich zu halten, dass der Kontakt zwischen Lurçat und Frank sich auch in Paris fortführte, als dieser im Rahmen einer Ausstellung in Paris ausstellte.¹³⁵ Die Sichtbarkeit Franks im Pariser Künstlermilieu belegt außerdem ein im Juni 1926 erschienener Artikel in den *Cahiers d'Art*, in dem seine Gemeindebauten abgebildet waren und in dem auch Myrbor-Werbung platziert war. Die Bezüge zwischen der Wiener Architekturszene der Zwischenkriegszeit und Lurçat müssen noch näher herausgearbeitet werden, doch nicht nur die autobiographische Notiz in seinem Nachlass, sondern auch der Umstand, dass Lurçat mit den Häusern 25–28 auch an der Werkbundsiedlung in Wien beteiligt war, verdeutlichen die Bedeutung, die dieser Austausch für sein Werk und seinen Werdegang gehabt hat. Von Lurçats Sichtbarkeit und Rezeption in Österreich zeugen außerdem zahlreiche Zeitungsartikel, die in seinem Archiv aufbewahrt sind und zu denen auch jener zählt, der eingangs zitiert wurde. Zum Zeitpunkt seiner Tätigkeit für Myrbor befand sich Lurçat somit in intensivem Austausch mit zwei Architekten, die in Wien jeweils für die Gestaltung eines gewerblich

¹³² Article 200 IFA 310. Bei dem Industriellen Heller handelt es sich vermutlich entweder um Gustav oder Wilhelm Heller.

¹³³ Vgl. Ott-Wodni 2015, S. 40.

¹³⁴ Vgl. Jolly/Jolly 1995, S. 70.

¹³⁵ Gemäß Pichon 1990, S. 130 wurde von Lurçat eine Architekturausstellung zur Internationalen Architektur in Nancy in dem Jahr organisiert. Ob es sich dabei auch um jene handelt, bei der auch Frank vertreten war, konnte nicht verifiziert werden. Angesichts der inhaltlichen Aufrichtung liegt jedoch die Vermutung nahe, dass es sich bei Franks Ausstellung in Nancy um jene handelt, die Lurçat organisiert hatte.

genutzten Raumes verantwortlich zeichneten, dessen Konzeption in vergleichbarer Weise interdisziplinär angelegt war wie jene von Myrbor. Ehe auf diese Einflüsse nun näher eingegangen werden kann, werde ich zunächst mit einer Analyse der Ausstattung von Myrbor weiter fortfahren.

André Lurçats Innenraumgestaltung von Myrbor

Nur wenige Monate also nach Lurçats Wien-Reise eröffneten die frisch renovierten Räumlichkeiten von Myrbor am 9. Dezember 1926 wieder. Von der Eröffnung selber sind heute keine Fotografien übermittelt. Einzig ein Zeitungsartikel, der am 19. Januar 1927, also nur wenige Wochen nach der Wiedereröffnung in der US-Zeitschrift *Women's Wear Daily* erschienen ist, sowie die Einladungskarte zur Eröffnung, welche Lurçat in seinem Archiv aufbewahrte, ermöglichen es heute, sich ein Bild von der Eröffnung und dem Abend zu verschaffen. Weder die Einladung noch der Artikel wurden bisher in der Myrbor-Forschung rezipiert. Die Einladungskarte ist ein Faltheft in A5-Größe, in dem auf der Innenseite die Modellnamen der Kleidungsstücke und auf der Rückseite die Namen der Künstler notiert sind, die während der Eröffnung präsentiert wurden. Sie stellt daher auch eine sehr wichtige Quelle zur Erforschung der Myrbor-Modemodelle dar und wird deshalb auch in Kapitel II.3. näher behandelt. Zusammen verdeutlichen der Artikel in der *Women's Wear Daily* und die Einladungskarte die in Kapitel I.1. herausgearbeitete Stellung von Myrbor als multidisziplinärer *space*, in dem neben Malerei und Skulptur auch Textiles und Mode präsentiert wurden. Da der Artikel außerdem die Innengestaltung behandelt, soll er hier nun auch in seiner Gesamtheit zitiert werden:

„Madame Cuttoli, directrice of the Maison Myrbor, recently opened her newly decorated couture establishment on the rue Vignon. The first afternoon, which attracted a large and distinguished gathering, was marked by an exposition of paintings and sculpture by the most important representatives of modern art in France. The interior of the premises designed by Andre (sic!) Lurcat (sic!), presents an adaptation of modern principles to the problem of interior decoration. Of additional interest is the use of

antique pieces in this background of distinct modernism. The first impression, when the Algerian boy in his brightly colored native costume opens the outer door, is one of subtle beauty. The cream-colored walls and the soft lights enhance the display of Algerian woven rugs, which are shown in addition to the couture collection.“¹³⁶

Jean Lurçat, der Bruder von André Lurçat, hat den im Artikel beschriebenen „Algerian boy“ auf dem Cover der Einladungskarte zur Eröffnung (Abb. 4) visuell festgehalten. Sowohl die Präsenz eines Jungen am Abends selbst, als auch seine Darstellung in vermutlich algerischer Tracht auf der Einladung selbst waren – wie in Kapitel II. 2 noch weiter ausgeführt wird – Bestandteil einer gezielten Marketingstrategie, die, so argumentiere ich, von Cuttoli entwickelt wurde, um Myrbor von den zahlreichen russischen Modehäusern abzugrenzen, die sich in den 1920er-Jahren in Paris etablierten. Die Erwähnung des „Algerian boy“ in traditioneller Kleidung, der die Tür öffnet, trägt zu dieser Inszenierung bei, indem er den kolonialen Kontext der präsentierten Waren (insbesondere der in Algerien produzierten Teppiche) unterstreicht und zugleich eine exotisierte Erfahrung schafft. Ein zentraler Bestandteil von Cuttolis Strategie war zudem, wie später noch vertieft gezeigt wird, die bewusste mediale Verbreitung, dass Myrbor-Kleidungsstücke – ebenso wie die Teppiche – in Algerien produziert wurden.

Im Hinblick auf die Architektur hebt der Artikel Lurçats Bestrebungen der Adaption moderner innenarchitektonischer Prinzipien hervor und verdeutlicht so, dass sich Lurçat mit den zeitgenössischen Tendenzen befasste und diese im kommerziellen Interieur, das er für Myrbor geschaffen hatte, zur Anwendung brachte. Die Gesamtgestaltung wird als „background of distinct modernism“ beschrieben. Sie wurde also als Hintergrund für die Präsentation der Werke verstanden, die dadurch in den Vordergrund gerückt wurden. In seiner ästhetischen Wirkung war der von Lurçat geschaffene innenarchitektonische Rahmen, so der Artikel, eine Verschränkung aus modernistischen Prinzipien und Präsentationsstrategien zeitgenössischer Kunst. In dieser Auffassung deckt er sich

¹³⁶ Women's Wear Daily, 12/01/27, S. 11, Fortsetzung des Artikels auf S. 63.

mit dem eingangs zitierten Artikel, der in der *Baugilde* veröffentlicht wurde, in dem Myrbor als „vornehme Wohnung“ wahrgenommen und als „neutraler Hintergrund“ für die Präsentation der Kleider beschrieben wurde.

Ein Grundriss von den Räumlichkeiten (Abb. 5), der nach dem 2. Weltkrieg gezeichnet wurde, bevor an selber Adresse ein Restaurant einzog, ist heute in den Archives de Paris aufbewahrt. Dieser Plan stellt die derzeit einzige zugängliche architektonische Zeichnung der betreffenden Räumlichkeiten dar. Im Archiv von Lurçat sind keine weiteren Pläne überliefert, und die Kopien der Originalpläne, die sich in den Archives de Paris befinden müssten, sind gegenwärtig nicht einsehbar, da sie aufgrund einer Asbestkontamination gesperrt sind. Der Grundriss bestätigt, was die Aufnahmen von Thérèse Bonney vermuten lassen, nämlich, dass sich Myrbor über zwei Stockwerke erstreckte und über eine straßenseitige Fensterfront verfügte, die auf die rue Vignon ging. Auf Straßenniveau befanden sich zwei Räume, die durch eine doppelte Treppe mit dem zweiten Stockwerk verbunden waren, wo sich zwei weitere Räume befanden.

Auf einem der Fotos (Abb. 6), das Thérèse Bonney von der Galerie machte, ist das zentrale Element des Eingangsbereiches im Erdgeschoss zu sehen: die doppelte Treppe, welche im Artikel in der *Baugilde* als wesentlich beschrieben wurde, um den Räumlichkeiten den „Charakter des Verkaufssalons“ zu geben. Die Treppe und der mit ihr geschaffene Zwischenraum erfüllten nicht nur die Funktion der Verbindung zwischen den beiden Ebenen, sie dienten auch als Ausstellungsfläche. So zeigt sich auf dem Foto, dass an den Wänden des Stiegenhauses selbst sowie an denen des Eingangsbereiches Gemälde gehängt wurden. Der Raum, der zwischen beiden Seiten der Treppe entstand, wurde wiederum, wie auf dem Foto zu sehen ist, für das Präsentieren von Teppichen genutzt, hier Jean Lurçats *Le Jardin*.

Auch der erste Raum im ersten Stock wurde von Bonney fotografiert und kann als zentraler Raum der Galerie betrachtet werden. Er ist, folgt man den Aufnahmen (Abb. 7) und zeitgenössischen Beschreibungen, jener Raum, der Myrbor besonders deutlich den Anschein verleiht, mehr Wohnraum als Verkaufsraum zu sein. Die Balustrade des Stiegenhauses im ersten Stock hat

Lurçat in eine verspiegelte, von innen beleuchtete Vitrine verwandelt.¹³⁷ Das Prinzip des verspiegelten Stauraumes wiederholte er, wie auf einem anderen Foto zu sehen ist, auch in den Türstöcken, die von dem zentralen in den an ihn angrenzenden Raum führten. Es ist insbesondere die Platzierung von Möbeln, ebenfalls von Lurçat entworfen, die den Eindruck des Wohnraumes im Geschäftsraum verstärkt. Neben einem hölzernen Paravent (Abb. 8), über den eine reich bestickte Stola mit Fransen drapiert ist, steht an der Längswand unmittelbar daneben ein rechteckiges, mit Samtkissen bedecktes Tagesbett. Wie bereits im Eingang und Stiegenhaus wurde die Wandfläche über dem Sofa zum Hängen eines Gemäldes genutzt. Die Pölster sind in sich versunken und nicht repräsentativ aufgeschüttelt, was den durch die Möbel selbst erzeugten wohnlichen Charakter verstärkt und die Aufnahme gleichsam zu einer Einladung zum Verweilen werden lässt. Zwischen den beiden Fensterstöcken wiederum ist eine Sitzgruppe bestehend aus einem oktogonalen Tisch und zwei Stühlen platziert. Auch ihre Aufstellung wirkt, als wären sie kurz vor der Aufnahme noch in Benutzung gewesen. Der Tisch diente zugleich einer Porträtskulptur als Sockel. Gemäß einem englischen Artikel erschienen in *Modern Decoration*, lässt sich außerdem festhalten, was anhand der Schwarzweißfotos nicht zu sehen ist, nämlich, dass drei Wände in Hyacinth-Blau und eine vierte in Sandgelb gestrichen waren und die Stuckleiste unter der Decke mit einem abstrakten Muster dekoriert war.¹³⁸

Insgesamt vermitteln die hier diskutierten Fotografien den Eindruck, dass es Bonney eher um die Dokumentation der Räume, der Architektur und ihrer Ausstattung ging als um die gezielte Erfassung einer spezifischen Ausstellung. Die auf den Fotografien sichtbaren Werke repräsentieren dabei sämtliche Medien, die bei Myrbor gleichzeitig betrachtet und erworben werden konnten, wodurch der gattungsübergreifende Charakter des Unternehmens besonders deutlich wird: Sowohl Malerei und Skulptur als auch textile Kunstformen – in Gestalt von Teppichen und der Stola – sind auf den Aufnahmen vertreten. Da es sich jedoch um die einzigen heute erhaltenen Fotografien handelt, lassen sie keine

¹³⁷ Das Prinzip des verspiegelten Stauraumes wiederholte er, wie auf einem anderen Foto zu sehen ist, auch in den Türstöcken, die von dem zentralen in den an ihn angrenzenden Raum führten.

¹³⁸ Vgl. Artikel Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2.

weiterführenden Rückschlüsse auf die Präsentationsweise der Werke oder die konkreten Ausstellungsmodi zu.

Einzig die Aufnahme des an den zentralen Raum angrenzenden Zimmers ermöglicht es, Hypothesen über die Präsentation der Kleidungsstücke zu formulieren. Auf dem Foto sind im Halbkreis angeordnete Stühle mit Armlehnen zu sehen. Die Platzierung der Sitzgelegenheiten gleicht der Anordnung von Stühlen in Modehäusern, wodurch der Eindruck entsteht, dieser Raum wäre für Modeschauen genutzt worden. Diese wären demnach in der Tradition von Modehäusern in Modeschauen präsentiert worden und nicht permanent in der Galerie ausgestellt gewesen, was sich mit Angaben deckt, die in Bonneys *Shopping Guide to Paris* nach zu lesen sind.¹³⁹

Wiener Vorbilder: Der Salon Flöge und Haus und Garten

Lurçats Neugestaltung von Myrbor erfolgte, wie bereits ausgeführt, kurz nach seiner Reise nach Wien. Da er außerdem in seinen Anfängen als Architekt mit Mallet-Stevens zusammenarbeitete, der selbst stark von der Wiener Architekturmoderne und insbesondere von Hoffmann beeinflusst war, möchte ich nun auf zwei gewerbliche Beispiele in Wien eingehen, die in ihrer Ausrichtung ähnlich aufgestellt waren wie Myrbor, um diese als architektonische Vergleichsbeispiele für Gattungsgrenzen überschreitende Räume heranzuziehen. Bei den Beispielen, die nun angeführt werden, handelt es sich um das 1904 von Josef Hoffmann gestaltete Interieur des Modesalons Schwestern Flöge und das von Josef Frank gemeinsam mit dem Architekten Oskar Wlach 1925 in nächster Nähe zum Salon Flöge auf der Bösendorferstraße eröffnete Haus und Garten.¹⁴⁰ Josef Hoffmann und Koloman Moser erhielten den Auftrag, das Interieur des Modesalons Flöge in der Wiener Mariahilferstraße zu gestalten, der 1904 eröffnet wurde. Erst im Vorjahr hatten Hoffmann und Moser die Wiener Werkstätte gegründet. Wie später auch Myrbor war der Salon Flöge an einem kommerziell sehr bedeutenden Ort der Stadt, an seiner wichtigsten Einkaufsstraße, gelegen. Der Modesalon war im ersten Stock des Gebäudes untergebracht. Wie aus der

¹³⁹ Vgl. Bonney 1929, S. 1–15.

¹⁴⁰ Zum Salon Flöge vgl. maßgeblich Niederacher 2016, zu Franks Geschäft Haus und Garten vgl. Ott-Wodni 2015. Ich danke Sonia Niederacher und Lukas Kaufmann für zahlreiche sehr anregende Gespräche zu diesem Thema.

Rekonstruktion von Lena Krautgartner hervorgeht, umfasste er neben Büro-, Empfangs- und Umkleideräumen auch die hauseigenen Werkstätten und grenzte unmittelbar an die Wohnräume der Schwestern im selben Stockwerk an. Diese wurden 1911 von Eduard Wimmer-Wisgrill, dem damaligen Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, im Stil des Neobiedermeier ausgestattet.¹⁴¹

Aufnahmen der Räumlichkeiten wurden ab 1906 in dem damals führenden Magazin für Raumgestaltung *Kunst und Dekoration* verbreitet. Die darin veröffentlichten Fotos des Modesalons zeigen, wie Hoffmann und Moser die gestalterischen Prinzipien der Wiener Werkstätte im Salon Flöge zur Anwendung brachten, indem sie darin Raum-, Möbel-, und Textilgestaltung vereinten. Durch die Verwendung des Textils *Notschrei* für die Polsterung der Sitzmöbel griffen sie etwa auf Textilien zurück, die von der Wiener Werkstätte vertrieben und produziert wurden. Durch den Einsatz von Spiegeln wurden Blickachsen geschaffen und Größe erzeugt, ähnlich wie es später auch Lurçat im ersten Stock bei Myrbor ausführte. Das Zentrum des Salons bildete der sogenannte Empfangsraum (Abb. 10), der derart möbliert war, dass er, wie auch Krautgartner festhielt, ein „Ort des Aufenthaltes“¹⁴² war. Auch in seiner farblichen Gestaltung war der Raum, wie Krautgartner schrieb, im Vergleich zu den sonst schwarz-weiß gehaltenen Räumen, der mit der „wohnlichsten Stimmung“¹⁴³. Der Raum diente aber nicht nur als Aufenthaltsort für die Kundschaft, er wurde von Flöge auch als Ausstellungsort genutzt, etwa für ihre eigene Textilsammlung.¹⁴⁴ Der Salon Flöge, als Modehaus geführt, wurde also, wie später Myrbor, für die Ausstellung textiler Werke genutzt und erfüllte somit ebenso eine doppelte Funktion, wenn auch nicht in derselben ausgeprägten Form. Die Verbindung zu der späteren Lurçat-Architektur ergibt sich allerdings auch insofern, als bereits bei Flöge mittels der Architektur im Empfangssalon eine wohnliche Atmosphäre geschaffen wurde, die schließlich, folgt man den zeitgenössischen hier zitierten Artikeln, auch die Räumlichkeiten von Myrbor charakterisierte.

In der Verlängerung der Mariahilferstraße, in der der Salon Flöge gelegen war, eröffnete Frank 1925 gemeinsam mit Oskar Wlach und Walter Sobotka ein

¹⁴¹ Vgl. Krautgartner 2023, S. 52.

¹⁴² Krautgartner 2023, S. 57–58.

¹⁴³ Krautgartner 2023, S. 58.

¹⁴⁴ Zu Flöges Textilsammlung vgl. Pallestrang 2012.

Einrichtungsgeschäft namens Haus und Garten, dessen Klientele wie auch jene Flöges aus der jüdischen Mittel- und Oberschicht stammte und auch für den Erfolg des Geschäftes verantwortlich war. Beide Geschäfte befanden sich also in fußläufiger Distanz zueinander. Die geographische Nähe macht es umso wahrscheinlicher, dass Lurçat sie beide im Zuge seines Aufenthaltes besichtigt hat, wofür es allerdings keine Belege gibt. In dem Geschäft, dem Frank ab 1926 als künstlerischer Leiter vorstand, wurden neben Möbeln und Lampen auch Textilien nach Franks eigenen Entwürfen vertrieben. Obwohl zunächst geplant war, in eigenen Werkstätten produzieren zu lassen, wurden die Objekte in Handwerksbetrieben ausgeführt, mit denen sie zusammenarbeiteten. Anders als der Salon Flöge verfügte Haus und Garten also über keine angeschlossenen Produktionsräume und das Geschäft in der Bösendorferstraße war reiner Verkaufsort, da sich auch die Büros an einer anderen Adresse befanden.

Durch drei Fenster gegliedert, verfügte das Geschäft, wie auf einer Aufnahme zu sehen ist, über eine schlichte Außenfassade. Vom Interieur hingegen sind heute keine Fotos übermittelt. Erhalten geblieben ist jedoch eine Aufnahme, die bereits Ott-Wodni anführte und die in der Zeitschrift *Innen-Dekoration* veröffentlicht wurde (Abb. 11). Sie zeigt den durch Haus und Garten ausgestatteten Empfangsraum in den Räumlichkeiten des Tapeten- und Linoleumhändlers Gustav Carl Lehmann, der der Hauptvertriebspartner der Firma in Deutschland wurde. Auf dem Foto zeigt sich der Empfangsraum als eine Art Wohnzimmer und ist mit einem großen Sofa, mehreren Stühlen unterschiedliche Typus und einer Kommode ausgestattet. Wie auch im Salon Flöge vermittelt die Wahl und die Aufstellung der Möbel den Eindruck, es würde sich eher um einen Wohnraum als um einen gewerblichen Ort handeln. Damit realisierte Frank, ähnlich wie Hoffmann, eine Einrichtung, die stilistisch zwar anderen Prinzipien folgte als der Salon Flöge, in dem jedoch der wohnliche Charakter ebenso zum Leitmotiv wurde wie später auch bei Myrbor. In beiden Fällen erweist sich also eine durch Möbel erschaffene „Wohnzimmer-Atmosphäre“ als Leitmotiv in der Gestaltung zweier gewerblicher Orte, die als disziplinübergreifende Verkaufs- und Ausstellungsräume dienten.

Josef Franks „Wohnzimmer als Hintergrund“ und die Verbindung zwischen Privatem und Öffentlichen Raum

André Lurçats Auseinandersetzung mit der Architektur der Wiener Moderne und insbesondere mit der „Wohnzimmer-Ästhetik“ im gewerblichen Raum lässt sich nicht nur anhand der hier besprochenen Wiener Beispiele nachverfolgen, sie lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch auf einer theoretischen Ebene verorten. Angesichts seiner an Myrbor festzumachenden intensiven Beschäftigung mit gestalterischen Prinzipien des Gewerberaumes und der Wechselwirkung zwischen Kunst, Design und Raumgestaltung ist anzunehmen, dass seine Reflexionen über die Integration häuslicher Elemente in kommerzielle Kontexte eine theoretische Dimension einschlossen, insbesondere auch weil Lurçat selber zu jenen Architekten gehörte, die ihre Überlegungen zum Wohn- und Möbelbau dokumentierten und so auch ein großes schriftliches Werk hinterließen. Neben den zahlreichen Blättern mit autobiographischem Inhalt liegt in Lurçats Nachlass auch ein Konvolut an Schriften vor, in denen er sich mit architektonischen Fragestellungen befasst. Sein Fokus lag ab den späten 1920er-Jahren auf dem Gebiet des sozialistischen Bauens. 1929 veröffentlichte Lurçat ein Buch, das sein Schaffen bis zu diesem Zeitpunkt zusammenfasst und überblicksmäßig darstellt. Mit vier Fotografien (jenen von Bonney) ist darin auch seine Tätigkeit für Myrbor dokumentiert, jedoch kommentiert er weder darin noch an anderer Stelle die Innenraumgestaltung, die er für Myrbor entwickelt hat.

Lurçat selbst hat sich zwar nicht zu Myrbor geäußert, jedoch fand seine Ausstattung in zeitgenössischen Printmedien wiederholt Beachtung. In den Artikeln, die in diesem Kapitel bereits zitiert wurden, so etwa jenem in *Baugilde* oder *Modern Decoration*, wird darauf hingewiesen, Lurçats Architektur gleiche einem „Hintergrund“ oder erinnere an das Interieur einer Wohnung. Der Artikel verdeutlicht auch die Funktion, die dem Raum mit Wohnzimmercharakter zukam: Er sollte den Werken und den „farbige[n] Kleidern“¹⁴⁵, die Myrbor vertrieb und ausstellte, als „Hintergrund“ dienen. Diese Beschreibung der Architektur als Hintergrund lässt sich etwa in dem 1927 in *Women's Wear Daily* veröffentlichten

¹⁴⁵ Article 200 IFA 286

Artikel wiederfinden, in dem die Raumgestaltung als „background of distinct modernism“¹⁴⁶ bezeichnet wurde.

Besonders augenscheinlich wird der Vergleich zwischen den Räumen für Myrbor und dem Wohnzimmer dann, wenn man Lurçats Gestaltung von Myrbor mit einem tatsächlichen Wohnzimmer vergleicht, für dessen Gestaltung er ebenfalls verantwortlich zeichnete. Nur kurze Zeit nach Myrbor gestaltete Lurçat die Wohnung und damit auch das Wohnzimmer des französischen Bankiers Pierre David-Weill (Abb. 12). Wie Myrbor erwähnt er auch dieses Projekt in seiner Monographie und angesichts dessen Publikationsdatum lässt sich die Wohnung von David-Weill auf die Zeit vor 1929 datieren. Die Aufnahmen, die dieses Projekt dokumentieren, wurden ebenfalls in zeitgenössischen Printmedien veröffentlicht und im Archiv Lurçat aufbewahrt. Nicht nur zeigt sich im unmittelbaren Vergleich der Räume für David-Weill mit jenen für Myrbor, dass Lurçat geradlinige und schlichte Möbel entworfen hat und diese weiter in die Ausstattung integriert, es zeigt sich auch, dass Lurçat Teppiche und Tapisserien, welche von Cuttoli für Myrbor in Auftrag gegeben wurden, aktiv in die Gestaltung des Wohnzimmer von David-Weill integrierte. In einem Artikel heißt es, Lurçat habe das Wohnzimmer derart gestaltet, sodass die Tapisserien von Jean Lurçat optimal in Szene gesetzt wurden und bestmöglich zur Geltung kamen.¹⁴⁷ Die Gestaltung des Wohnzimmers von David-Weill setzte Lurçat also wie davor auch bei Myrbor so ein, dass sie zum Träger der darin sichtbaren Kunst – in dem Fall auch Werke seines Bruders Jean – wurde. Er ließ sie faktisch zum Hintergrund für dessen textilen Werke werden. Dadurch wirkt das Wohnzimmer für Pierre David-Weill aber auch wie ein weiterer Ausstellungsraum für Myrbor.

Während von Lurçat keine Schrift zur Gestaltung von Myrbor vorliegt, ist von Josef Frank ein Text aus 1919 mit dem Titel *Die Einrichtung des Wohnzimmers* erhalten, in dem er sich mit der Ausstattung des Wohnzimmers befasst. Es kann nicht mit Gewissheit belegt werden, dass Lurçat diesen Text kannte, doch wäre es angesichts des dokumentierten Zusammentreffens mit Frank in Wien nicht verwunderlich, wenn sie sich zu dem im Artikel behandelten Thema der

¹⁴⁶ Women's Wear Daily, 12/01/27, S. 11.

¹⁴⁷ „Cet ensemble a été réalisé dans le but de donner toute leur importance aux Tapisseries de Jean Lurçat qui constitue l'élément principal de décoration de la pièce“, Artikel Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2.

Innenraum- und Wohnzimmereinrichtung ausgetauscht haben. Außerdem stand Lurçat auch in engem Kontakt mit dem Architekten Gabriel Guevrékian, der von 1915 bis 1919 bei Josef Frank an der Kunstgewerbeschule studierte und 1922 nach Paris übersiedelte. Auch über ihn hätten Lurçat also Franks Schriften und theoretische Ausführungen erreichen können.¹⁴⁸

Beeinflusst von Ideen des Wiener Werkbundes, so schildert Marlene Ott-Wodni, verfasste Frank bereits zu Beginn der 1910er-Jahre seine ersten Überlegungen zu den Themen der Raumgestaltung.¹⁴⁹ Dazu zählte der 1919 in *Innnen-Dekoration* erschienene kurze Text zur Gestaltung des Wohnzimmer-Interieurs. Gleich zu Beginn des Aufsatzes prägte also Frank die Formulierung des „Wohnzimmers als Hintergrund“, die dieses Kapitel leitet. Er hielt fest:

„Wohnzimmer sollen im Gegenteil Räume sein, die nicht nur durch ein ganzes Menschenleben als Hintergrund und Aufenthalt ihrer Bewohner mit ihren stets wechselnden und sich entwickelnden Anschauungen dienen können, sondern sie müssen auch im Stande sein, alle die Gegenstände, die die Bewohner in ihrer Umgebung haben wollen, als organischen Bestandteil in sich aufnehmen zu können, ohne den Charakter zu verlieren.“¹⁵⁰

Franks Überlegungen zum Wohnzimmer umfassten sowohl die Wirkung des Raumes auf seine Bewohner als auch die jeweilige Rolle von Bewohner und Architekt in dessen Gestaltung, sowie das Zusammenspiel der Einrichtungselemente. Der Raum sollte dabei gleichermaßen als Hintergrund für das alltägliche Leben der Menschen, die darin lebten, als für die vielfältigen Einrichtungsgegenstände, die darin zusammenkamen, dienen. Dem Bewohner des Wohnzimmers maß Frank in der Gestaltung des Raumes eine weitaus bedeutendere Rolle zu als dem Architekten selbst. Während Letzterer primär für die Schaffung des „Rahmens oder Gerippes“ einer Wohnung verantwortlich war, oblag die endgültige Einrichtung dem Bewohner selbst, der damit eine aktive,

¹⁴⁸ Ott-Wodni 2015, S. 360.

¹⁴⁹ Ott-Wodni 2015, S. 59.

¹⁵⁰ Frank 1919b, S. 416.

gestalterische Funktion übernahm. Die Auswahl der Möbelstücke, die im Wohnzimmer zusammengetragen wurden, beruhte auf den „persönlichen Beziehungen“ des Bewohners zu diesen Objekten. Auf diese Weise wurde das Wohnzimmer wesentlich durch den Bewohner geprägt. In gewisser Hinsicht übertrug Frank in diesem Aufsatz sogar die gestalterische Verantwortung für das Wohnzimmer auf den Bewohner. Denn, so führte Frank im weiteren Verlauf des hier zitierten Textes aus, ein Architekt könne einem Raum niemals in gleichem Maße Lebendigkeit verleihen, wie dessen Bewohner es tat. Gerade weil dem Bewohner eine so zentrale Rolle in der Ausstattung des Wohnzimmers zukam, spiegelten die darin versammelten Objekte sowohl seine Vergangenheit als auch seine Gegenwart wider. Die dort befindlichen Gegenstände entstammten, so Frank, zum einen der „alten Welt“ und umfassten etwa geerbte Möbel, Teppiche oder Kunstwerke, die häufig mit familiären Narrativen aufgeladen waren. Zum anderen gehörten die Einrichtungsgegenstände des Wohnzimmers der „neuen Welt“ an, welche sich gemäß Frank durch maschinelle Produktion und industrielle Fertigung auszeichnete. Zu diesen modernen Objekten zählte Frank unter anderem Bücher, Fotografien sowie Konsumgüter. Gleichwohl sich Frank in seinen Ausführungen auf den Wohnraum und nicht auf einen gewerblichen Raum bezieht, lassen sich bei einem Vergleich seiner Überlegungen mit der von Lurçat gestalteten Innenraumgestaltung von Myrbor Parallelen erkennen – insbesondere zwischen der bereits von Zeitgenossen beschriebenen „Wohnzimmeratmosphäre“ dieser Räume und Franks theoretischen Konzeptionen zur Einrichtung des Wohnzimmers.

Lurçat schuf einen architektonischen Rahmen, der als zurückhaltender Hintergrund fungierte – dazu zählten etwa die Treppe, verspiegelte Vitrinen und wenige, stark reduzierte Möbelstücke. Cuttoli wiederum schrieb sich, folgt man Franks Beschreibung, als Bewohnerin bzw. Inhaberin durch die Auswahl der ausgestellten Kunstwerke und einzelner Möbelstücke aus der „alten Welt“ aktiv in die Raumgestaltung ein. Sowohl in zeitgenössischen Artikeln, wie dem hier bereits zitierten aus *Women's Wear Daily*, als auch auf Fotografien von Bonney zeigt sich der Einsatz von Möbeln, die sich stilistisch stark von jenen unterschieden, welche - etwa das Tagesbett im ersten Stock - Lurçat zugeschrieben wurden. Dazu zählte zum Beispiel eine mit Schnitzereien stark

verzierte Holzkommode, die auf einer Aufnahme des Eingangsbereichs (Abb. X) der rue Vignon zu sehen ist und die so den wohnlichen Charakter der Räume noch mehr unterstrich. Weiters ist der von Lurçat geschaffene Rahmen derart reduziert, dass er in sich nicht nur Möbel aus der „alten Welt“ aufnimmt, sondern auch alle darin vertretenen Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen als „organische Bestandteile“ koexistieren lässt. Damit gelang es Lurçat den gattungsübergreifenden Charakter von Myrbor zur Geltung zu bringen. Der Wohnzimmer-Charakter vermittelte schließlich auch den Besuchenden und damit den Kunden das Gefühl einer Intimität, die jene ihrer eigenen vier Wände suggerierte. Auch sie wurden zum gestaltenden Teil des Raumes: Ihre Präsenz manifestiert sich durch auf den Aufnahmen noch ersichtliche Spuren im Raum, wie etwa am Beispiel der in sich gesunkenen Kissen auf dem Tagesbett zu erkennen ist, die den Eindruck vermitteln, es wäre erst kurz vor Aufnahme des Fotos noch jemand dort verweilt.

Mit der hier beschriebenen „Wohnzimmer-Ästhetik“ schuf Lurçat einen Hintergrund, vor dem unterschiedliche Kunstgattungen nebeneinander bestehen konnten und rückte den auch den Kunden bzw. Besucher verstärkt in den Fokus. In diesem Punkt unterscheidet sich meine Lesart von Lurçats Architektur von jener Interpretation, die Jess Berry der räumlichen Gestaltung von Myrbor in ihrer Studie zur Innenraumgestaltung von Modehäusern anbietet.¹⁵¹ Berry zufolge verfolgte die Ausstattung von Myrbor – ähnlich wie es Poiret in seinem Modehaus auch tat – das Ziel, die moderne Ästhetik der modischen Entwürfe durch und mit Hilfe moderner Architektur zu unterstreichen.¹⁵² Da ich Myrbor jedoch nicht ausschließlich als Modehaus, sondern vielmehr als gattungsübergreifenden Ort für Mode und Kunst verstehe, steht die architektonische Gestaltung meines Erachtens nicht allein im Dienst der Mode. Vielmehr sehe ich sie als einen Rahmen für einen interdisziplinären Kontext, in dem unterschiedliche Gattungen in einem Gesamtgefüge zusammenwirken. Die moderne Architektur dient in diesem Sinne nicht nur der ästhetischen Inszenierung modischer Modernität, sondern ermöglicht es – um mit Frank zu sprechen – die Werke „organisch“ koexistieren zu lassen. Lurçats Architektur für Myrbor lässt sich jedoch nicht allein auf Grundlage

¹⁵¹ Berry 2018.

¹⁵² Vgl. Berry 2018, S. 36–44.

formaler Kriterien in die innenarchitektonische Tradition moderner Gewerbegestaltung einordnen, wie ich sie anhand der Vergleiche mit den Wiener Beispielen herausgearbeitet habe. Vielmehr reflektiert sie jene Tendenz, die Penny Sparke als charakteristisch für das *New Interior* des frühen 20. Jahrhunderts beschrieben hat.

In ihrer Studie beschäftigt sich Sparke mit der Entwicklung und Bedeutung des modernen Innenraums vom 19. Jahrhundert bis in das 20. Jahrhundert.¹⁵³ Sie untersucht, wie sich gesellschaftliche, kulturelle und geschlechtsspezifische Veränderungen auf die Gestaltung und Wahrnehmung von Innenräumen ausgewirkt haben. Diese, so Sparke, manifestierten sich in der Innenraumgestaltung maßgeblich in einer Aufhebung der im frühen 19. Jahrhundert noch etablierten Trennung zwischen Innenraum und Außenraum, zwischen privatem und öffentlichem Raum.¹⁵⁴ Wesentlich dazu trugen Architekten wie etwa der bereits erwähnte Hoffmann oder Henri van de Velde bei, die das Aufheben der Grenzen nicht nur in ihrem eigenen Heim praktizierten. Sie gestalteten gleichermaßen private wie öffentliche Räume und trugen so maßgeblich zur Transformation des gewerblichen Raumes bei.¹⁵⁵ Zu diesen Beispielen kann auch, obwohl von Sparke nicht erwähnt, Lurçat gezählt werden, schließlich widmete er sich in seinen Projekten vor Myrbor auch der Wohnraumgestaltung seines Bruders Jean oder nach Myrbor der Ausstattung der Wohnung David-Weill, die weiter oben bereits erwähnt wurde. Laut Sparke war eine Folge dieser architektonischen Annäherung öffentlicher Räume an den Wohnraum, dass gewerblich genutzte Orte – insbesondere solche, die von Frauen frequentiert wurden, wie Modesalons oder Teehäuser – zunehmend eine wohnliche Atmosphäre erhielten. Dadurch verschwammen die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum auf gestalterischer Ebene.¹⁵⁶

Im Unterschied zu Sparke, die von einer Anpassung des Raumes an die Frau im öffentlichen Raum und damit einhergehend dessen Öffnung für die weibliche Kundin ausgeht, beschreibt Berry, dass das wohnliche Interieur der Modehäuser Frauen neue Handlungsräume eröffnete und so zum Hintergrund einer weiblichen

¹⁵³ Sparke 2008.

¹⁵⁴ Vgl. Sparke 2008, S. 36–37.

¹⁵⁵ Vgl. Sparke 2008, S. 41–49.

¹⁵⁶ Vgl. Sparke 2008, S. 31.

Berufstätigkeit werden konnte.¹⁵⁷ Dadurch betont Berry, wie diese neuen Räume Frauen die Möglichkeit der Selbstinszenierung, der Konsumhandlung oder der beruflichen Teilhabe boten. Auch wenn Berrys Argumentation im Hinblick auf das weiblich geführte Modehauses Myrbor durchaus schlüssig ist, zugleich aber (wie oben dargelegt) zu kurz greift, erscheint mir Sparkes Argument im Kontext kunstnaher, gewerblicher Räume überzeugender. Wie ich bereits in Kapitel I.1. ausgeführt habe, lässt sich zeigen, dass die Verschmelzung von Modehaus und Galerie auch mit einer neuen, weiblichen Käuferschaft für Kunst einherging. Die Überführung des Wohnlichen und bis dahin weiblich konotierten in das öffentliche Interieur des Galerieraums korrespondierte mit der Öffnung von männlich dominierten Sammlersphären für eine weiblichen Käuferschaft, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusehends an Bedeutung gewonnen hat. Im Folgenden möchte ich nun zeigen, dass die hier am Beispiel von Myrbor näher erläuterte Wohnzimmer-Ästhetik des gewerblichen Raumes ein innenarchitektonisches Modell ist, das sich in den Räumen von Cuttolis (Galeristen-)Zeitgenossen manifestierte.

Zwischen Wohnzimmer und White Cube: Zur Ästhetik des Galerieraums und Modehauses im frühen 20. Jahrhundert

Auch wenn in den letzten fünfzehn Jahren, wie bereits dargelegt, die Forschung zum Kunstmarkt und besonders zu seinen Akteuren vorangetrieben wurde, liegt bis heute keine Studie vor, die sich mit der architektonischen Ausstattung und Gestaltung von Galerieräumen zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfassend befasst. Diese Forschungslücke kann jedoch nicht, wie in vielen hier erwähnten Fällen, etwa auf einen Materialmangel zurückgeführt werden, da von vielen der Galerien Aufnahmen erhalten sind, die insbesondere, wenn es um Provenienzfragen oder Fragen zur Ausstellungsgeschichte eines Werkes geht, als wesentliches Quellenmaterial herangezogen werden. Diese Forschungslücke erweist sich meines Erachtens als umso bemerkenswerter, wenn man berücksichtigt, dass einer der frühesten und heute noch zentralsten Texte zur Ausstellungs- und Galeriangeschichte des 20. Jahrhunderts die Ausstattung dieser Räume – genauer

¹⁵⁷ Vgl. Berry 2018, Kapitel 2.

noch ihre Leere – zum Gegenstand hat. Mit seiner Artikelserie, die 1976 erstmals in der Zeitschrift *Artforum* erschien, prägte Brian O’Doherty darin auch den Begriff des White Cube, um eben diese Nicht-Ausstattung, welche Galerieräume ab dem 2. Weltkrieg kennzeichnete, zu beschreiben.¹⁵⁸

Erste Ansätze einer Beschäftigung mit der Frage nach der architektonischen Gestaltung von Galerien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bieten die Aufsätze von Martha Ward und Malcom Gee, auch wenn sie das Thema lediglich peripher behandeln.¹⁵⁹ Beide Autoren halten dabei fest, dass es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Verschmelzung zwischen dem Wohnraum einerseits und dem Galerieraum andererseits kommt. Ward stellt die Verbindung zwischen Wohnraum und Galerie im 19. Jahrhundert insofern her, als sie herausarbeitet, dass die ersten Impressionisten-Ausstellungen 1874, 1876 und 1877 in privaten und damit nicht öffentlichen Räumlichkeiten stattgefunden haben. Die Ausstellung fanden etwa im Studio des Fotografen Nadar, in der Galerie von Durand Ruel bzw. in einer bourgeoisen Wohnung statt, welche die Künstler eigens für Ausstellungszwecke angemietet haben. Diese Hinwendung zum Privatraum sei, so Ward, eine unmittelbare Abwendung von den öffentlich zugänglichen Ausstellungsräumen des Salons gewesen, die auch Ansatzweise in der Gestaltung der Räume selbst zum Ausdruck kam. Bei Nadar etwa, so führte sie auf, waren die Wände in Braun und damit im Kontrast zum Rot des Salons gehalten. Zugleich, so schreibt sie, boten diese Räume den Künstlern die Möglichkeit, ihre Werke in Räumlichkeiten zu präsentieren, die für das von ihnen bevorzugte kleinere Werkformat geeigneter waren.¹⁶⁰

Im Unterschied zu Ward, die diese räumliche Veränderung aus der Perspektive der Künstler und ihrer Werke denkt, nimmt Gee die Perspektive der Rezeption und der Käuferschaft ein und geht auf Fragen nach der Besuchererfahrung ein. Gee stellt die Verbindung zwischen Galerie und Wohnraum nicht nur auf einer rein örtlichen Ebene, sondern auch auf einer gestalterischen Ebene her. Er ist es auch, der betont, dass die Galerieräume ab dem Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Kontext boten, der dem bourgeoisen Interieur

¹⁵⁸ O’Doherty 1996.

¹⁵⁹ Vgl. Ward 1991 und Gee 2018.

¹⁶⁰ Vgl. Ward 1991, S. 600–605.

gleichkam und so den Käufern die Möglichkeit bot, ihre Werke in einem ähnlichen Rahmen zu betrachten, in dem sie potentiell nach Erwerb auch hängen würden.¹⁶¹ Mich auf Ward und besonders Gees hier ausgeführte Beobachtung stützend, werde ich mich nun anhand der in Kapitel 1 bereits eingeführten Zeitgenossen von Cuttoli weiter mit der Frage der innenarchitektonischen Gestaltung ihrer Galerieräume widmen, um zu zeigen, dass die für Myrbor hier besprochene „Wohnzimmer-Ästhetik“ nicht nur im Einklang mit den von Sparke erläuterten Tendenzen des Modern Interior war, sondern auch ein Phänomen war, das sich am Kunstmarkt manifestierte.

Ausgehend von Fotografien der Galerien von Paul und Léonce Rosenberg, die damals wie heute als zentrale Kunsthändler der 1920er-Jahre galten und sich in unmittelbarer Nähe zu Myrbor befanden, soll im Folgenden gezeigt werden, dass eben die „Wohnzimmer“-Ästhetik auch das bevorzugte Gestaltungsprinzip der Innenausstattung zahlreicher Galerien war. Das folgende Kapitel strebt nicht an, die hier identifizierte Forschungslücke zu schließen, da dafür eine viel umfassendere Studie notwendig wäre, die eine systematische Untersuchung der (Pariser) Galerieräume des frühen 20. Jahrhunderts zum Gegenstand hat. Vielmehr zielt es darauf ab, zu zeigen, dass die räumliche Gestaltung von Myrbor nicht nur als eine Auseinandersetzung Lurçats mit der Wiener Architekturmoderne und insbesondere mit Josef Frank verstanden werden kann, sondern auch strategisch eingesetzt wurde, um die Stellung Myrbors als Galerie für gattungsübergreifende Kunst im Pariser Galerienzentrum des frühen 20. Jahrhunderts zu verdeutlichen.

Wie bereits in Kapitel 1 näher ausgeführt, befanden sich die Galerien der Brüder Paul Rosenberg und Léonce Rosenberg in jenem Teil von Paris, der sich im Laufe des frühen 20. Jahrhunderts zum Zentrum des dortigen Kunstmarktes entwickelt hatte und in dem sich auch Myrbor befand. Von beiden Galerien sind heute noch Schwarzweißaufnahmen erhalten und publiziert zugänglich, was es ermöglicht, die Aufnahmen nicht nur als Quellen für die Beantwortung von Fragen nach den Werkprovenienzen herumzuziehen, sondern die Räumlichkeiten selbst und deren Ausstattung auch zum Gegenstand der Untersuchung zu machen.

¹⁶¹ Vgl. Gee 2018, S. 2–3.

Auf einer Fotografie der Galerie von Paul Rosenberg ist ein großer Raum mit verglaster Decke zu sehen, die das Eindringen von Sonnenlicht in die Räume ermöglichte (Abb. 13). Drei Teppiche liegen auf dem Boden, über einem Kamin am Ende des Raumes hängt ein Gemälde. Kommoden stehen an den Wänden, Canapés und Stühle bilden Sitzgruppen und zahlreiche Stühle sind derart platziert, dass die Besuchenden der Kunst an der Wand den Rücken zuwandten, wodurch der Raum viel mehr den Eindruck vermittelte, zum Verweilen als zum Kunstbetrachten einzuladen. Auf einer Aufnahme aus 1921 (Abb. 14) der Galerie Effort Moderne von Léonce Rosenberg ist ebenfalls zu sehen, dass die Innenräume möbliert waren, auch wenn die Brüder einen ganz unterschiedlichen Ausstattungsstil gewählt haben: Während die Möbel bei Paul historisierend sind, folgen die Möbel bei Léonce einer klaren und viel zeitgenössischeren Formensprache. In dem Raum, der auf der Fotografie zu sehen ist, sind Werke von Léopold Survage, Juan Gris, Jean Metzinger und József Csaky an der Wand. Auch hier liegt ein Teppich auf dem Boden und ein Schreibtisch mit Stuhl ist Teil der Ausstattung. Auffallend ist außerdem, dass die zwei mit Samt bezogenen Armstühle derart platziert waren, dass die Besuchenden unumgänglich ihre Rücken der Kunst zuwandten und auf die Fensterfront blickten. Dadurch entsteht nicht nur wie schon bei Paul Rosenberg beschrieben der Eindruck, der Raum solle zum Verweilen einladen, sondern auch, dass es mehr um das Blicken aus dem Fenster als um das Anblicken von Kunst geht.

Zwar hingen in den Galerien der Rosenbergs, wie man anhand der beiden Fotos erkennen kann, wesentlich mehr Gemälde an der Wand – zum Teil sind sie übereinander in zwei Reihen gehängt – als bei Myrbor, aber dieser Eindruck kann auch damit zusammenhängen, dass die Ansichten der Rosenberg-Galerien tatsächliche Ausstellungen dokumentieren, wohingegen die Aufnahmen, die Bonney von Myrbor machte, wie bereits ausgeführt, viel mehr die Architektur dokumentieren sollen. Diese Aufnahmen verdeutlichen, wie mittels der Möbel und Raumgestaltung die bei Sparke besprochene Verschmelzung von privatem und öffentlichem Raum auch im Galerieraum zur Anwendung kam. Auch die Rosenberg-Galerien haben den selben wohnlichen Charakter: Wie bei Myrbor galt, folgt man den Aufnahmen, das Ziel, zeitgenössische Kunst in Räumen mit Wohnzimmer-Charakter zu präsentieren. Aus eben dieser Perspektive betrachtet

zeigt sich, dass die Annäherung von Galerie und Modehaus, die in Kapitel I.1. behandelt wurde, sich also nicht nur insofern manifestierte, als es zu Kooperationen zwischen Künstlern und Modehäusern kam bzw. das Modehaus zum Ausstellungsraum wurde, sondern sich auch auf einer innenarchitektonischen Ebene vollzog. Schließlich war der Wohnzimmer-Charakter als Gestaltungsprinzip und Vermarktungsstrategie in französischen Modehäusern bereits Ende des 19. Jahrhunderts ersichtlich.

Bereits Charles Frederick Worth hatte die Innenausstattung seines Modesalons, wie bereits Berry ausgeführt hat, stilistisch an jene seiner wohlhabenden und großteils adeligen Käuferschaft angepasst. Dadurch wirkte er nicht wie ein Verkaufsraum, sondern das Zuhause der Kundschaft selbst: möbliert, zum Verweilen bestimmt und mit Gemälden an der Wand. Berry hielt dazu fest: „The decorative excess of the nineteenth-century home exemplified by Worth’s salon reinforces my claim that the couture house was conceived as an intimate space, closet to the domestic environment that the newly emergent public shopping spaces of the department store and exhibition halls.“¹⁶²

Dieser von Worth etablierten Tradition der Überführung des Wohnlichen in den kommerziellen Raum folgten zahlreiche andere Modehäuser, etwa Jacques Doucet oder Jeanne Paquin. Auch Poiret setzte großen Wert auf die Ausstattung seines Salons, indem er diesen, wie Nancy J. Troy ausgeführt hat, auch für Vermarktungszwecke nutzte.¹⁶³ Indes ist die Gestaltung von Germaine Bongards Salon in der Literatur noch nicht beachtet worden. Bereits ihre Visitenkarten, von Emilie Charmy¹⁶⁴ entworfen (Abb. 15), machen deutlich, dass sie ebenso großen Wert auf die Ausstattung legte und die Gestaltung ihres Salons ebenso das Ziel verfolgte, das Wohnliche mit dem Gewerblichen zu vereinen.

Die im Hochformat ausgerichtete Visitenkarte zeigt den holzvertäfelten Innenraum des Geschäftes, in dem links ein Stuhl steht, über den ein Mantel geworfen ist, und rechts ein Hutständer mit Hut platziert ist. Der Darstellung des Raumes ist im wahrsten Sinne des Wortes mehr Platz auf der Karte gewidmet als den Kleidungsstücken selbst, die dort vertrieben wurden. Insofern wirkt sie mehr

¹⁶² Berry 2018, S. 32.

¹⁶³ Troy 2003, S. S. 88–92 sowie S. 170–172.

¹⁶⁴ Zu Charmy als Künstlerin siehe maßgeblich Perry 1995.

wie eine Darstellung eines Interieurs als ein expliziter Verweis auf Bekleidung. Die Innenräume des Salons wurden auch in zeitgenössischen Medien rezipiert: In je einem Artikel, der im Oktober respektive im Dezember 1912 in der *US-Vogue* erschienen war, sind die Räumlichkeiten von Bongards Salon im Hintergrund der Modeaufnahmen zu sehen.¹⁶⁵ Die Bildausschnitte der Fotos sind in beiden Artikeln derart gewählt, dass die Ausstattung des Salons, die Wandgestaltung und das Mobiliar deutlich zu erkennen sind. In Räumen mit gestreiften oder geblühten Tapeten, in denen schlichte Möbel (so etwa Tische und Stühle) stehen, wirken die Modelle, als wären sie in ihrem alltäglichen Wohnraum und Lebensumfeld und nicht vor der „Hintergrund“ eines gewerblichen Modesalons.

In dem Oktober-Artikel in der *Vogue* wird ausführlich über die Ausstattung der zahlreichen Räumlichkeiten berichtet, die das Geschäft ausmachten. Die Länge und die Ausführlichkeit der Beschreibungen des Interieurs – sie nehmen die Hälfte des zwei-seitigen Artikels ein – verdeutlichen, was bereits die Visitenkarte aufzuzeigen vermag, nämlich dass die Ausstattung eine zentrale Bedeutung für den gesamten Markenauftritt von Bongards Haus hatte. In dem Artikel hieß es:

„Quaint, attractive rooms they are, furnished with the usual artistic sense of the Poiret family. The main entrance is through a small, square hall with walls covered in a buff paper with large blue polka dots [...]. The buff and blue of the paper are in charming contrast of the woodwork, which is painted in pronounced gray. [...] Wooden tables, odd flower stands, and curious old chiffoniers [...] furnish the room, and the last touch of completeness is the wooden bird cage hung at the daintily curtained window.“¹⁶⁶

Auf den Vorraum, der mit dem Vogelkäfig im Fenster gleichsam proto-surrealistisch wirkte und dessen Farbgebung später auch Lurçat – ob gewollt oder ungewollt – bei Myrbor aufgriff, folgte ein weiterer zentraler Raum. Auch hier trug die Möblierung zum wohnlichen Charakter des Geschäftslokals bei und wird in demselben Artikel wie folgt beschrieben:

¹⁶⁵ Vgl. *Vogue*, Okt 1 1912 S. 47/101 und *Vogue*, Dez 1 1912, S. 1/140.

¹⁶⁶ *Vogue*, Oct 1 1912, S. 47.

„The main room on the right is hung with ,toile de beurre‘, a buff background striped with dull red, which is printed especially for the house. The woodwork is gray, the furnishings, upholstered chairs and sofas of the Louis XVIth period, with some rare pieces of inlaid mahogany.“¹⁶⁷

Obwohl Bongards Klientele auch aus den Ehefrauen der Künstler bestand, die sie selber ausstellte, folgte ihre Ausstattung einem historisierenden Stil, der eher dem Wohngeschmack einer bourgeois Käuferinnenschaft als einer Künstlerwohnung entsprach.¹⁶⁸ Noch weiter vorangetrieben wurde die hier besprochene Verschmelzung von Wohnästhetik und Gewerberaum im frühen 20. Jahrhundert, als zeitgenössische Architekten - etwa Louis Süe bei Poiret¹⁶⁹ oder in Wien Hoffmann bei Flöge - die Gestaltung der Modesalons übernahmen. Die Architekten, die für die Gestaltung der Modesalons verantwortlich zeichneten, waren in vielen Fällen aber auch jene, die auch die Häuser und Interieurs der Kundschaften dieser Modehäuser entwarfen. Und nicht nur Modehäuser, sondern auch Kunstgalerien engagierten Architekten, um ihre Räume zu gestalten. Davon etwa zeugen die Aufträge, die Lurçat in den Folgejahren nach seiner Neugestaltung von Myrbor erhielt. Zu seinen weiteren Kunden zählten Ende der 1920er-Jahre die Galeristen Etienne Bignou sowie Bernheim Jeune.¹⁷⁰

Das Beispiel von Sonja Delaunay wiederum macht deutlich, dass die Aufhebung der Grenzen von Privatem und Öffentlichem als Gestaltungsprinzip der modernen gewerblichen Innenausstattung nicht nur in den Modesalons und Galerien zu beobachten ist, sondern auch in den *spaces* der Künstler selbst Einzug gefunden hatte. Sonia Delaunay war, wie bereits in Kapitel I.1. erläutert wurde, nicht nur Künstlerin im engen Sinne, sie war auch ihre eigene Galeristin, indem sie ihre eigene Kunst vertrieb und ausstellte. Damit war sie Unternehmerin, aber auch Gestalterin der von ihr geführten gewerblichen Räume, die sich obendrein auch in ihrer eigenen privaten Wohnung befanden. In ihrem 2024 erschienen

¹⁶⁷ Vogue, Oct 1 1912, S. 47.

¹⁶⁸ Zur Clientèle von Bongard, vgl. Kat. Ausst. Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera, Paris 1986, S. 31.

¹⁶⁹ Zur Ausstattung von Süe bei Poiret siehe unter anderem Troy 2003, S. 88–92 sowie S. 170–172.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Planzeichnungen im Archiv von Lurçat.

Aufsatz untersuchten Marjan Sterckx und Werner Adriaenssens die Professionalisierung von Sonia Delaunays Innenraumgestaltungspraxis und die stilistische Entwicklung der von ihr gestalteten Räume im Laufe der Jahrzehnte.¹⁷¹ Sich auf Forschungen von Cécile Godefroy stützend hielten auch sie fest, dass sich Delaunays Interesse an Innenraumgestaltung bereits in den 1910er-Jahren feststellen lässt. Während ihrer Zeit in Spanien, in den Jahren des Ersten Weltkrieges, wurde das Interieur allerdings erst zum Gestaltungsgegenstand. In der Zeit warb sie zahlreiche innenarchitektonische Projekte ein und verfolgte, so hielten Sterckx und Adriaenssens fest, in diesen einen ähnlichen Einrichtungsstil wie in ihrer eigenen Wohnung auch.¹⁷² Bereits in diesen frühen Projekten war also auf gestalterischer Ebene die Aufhebung der Grenze zwischen Privatem und Beruflichen angelegt, welche Delaunay schließlich mit ihrer Rückkehr nach Paris in den 1920er-Jahren weiter fortführte.

War Delaunays Wohn-, Produktions-, und Geschäftslokal unmittelbar nach ihrem Umzug nach Paris zunächst noch weiß gestrichen, wie Zeitgenossen wie René Crevel berichteten, unterzog die Künstlerin die Räume in den Folgejahren bis 1925 einer sukzessiven Umgestaltung.¹⁷³ Wände wie Böden waren mit ihren eigenen textilen Entwürfen ausgekleidet und auch das Mobiliar gestaltet sie selbst, wie Entwurfszeichnungen der Wohnungsgestaltung verdeutlichten, die sie selbst anfertigte. Die Pariser Wohnung wurde damit zur Musterwohnung, in der nicht nur Gattungsgrenzen, sondern eben auch jene zwischen Privatem und Kommerziellem aufgehoben wurden. Zugleich ermöglichte Delaunay die stilistische Nähe zwischen der Gestaltung der eigenen Räume und jener ihrer Kunden es ihr auch, eine Brücke zwischen Künstlerleben und Kundenleben zu schaffen. Insofern verdeutlicht das Beispiel von Sonia Delaunay eben auch die kundenorientierte Gestaltung von Geschäftslokalen, was sie, wie bereits Sterckx und Adriaenssens anführten, in ihren Memoiren mit den folgenden Worten festhielt: „Why wouldn’t the bourgeoisie enjoy living in a poet’s house?“¹⁷⁴

¹⁷¹ Adriaenssens/Sterckx 2024, S. 223–246.

¹⁷² Für einen Überblick dieser Projekte Vgl. Adriaenssens/Sterckx 2024, S. 226–230.

¹⁷³ Im Unterschied zu den Wänden waren die Türen zu diesen Zeitpunkt bereits von Robert bemalt worden, wie ein Foto aus 1922 zeigt: Drauf zu sehen ist eine Doppelflügeltüre die Robert mit Versen von Vladimir Mayakowski beschriftet hat. Vgl. dazu u.a. Adriaenssens/Sterckx 2024, S. 231–236.

¹⁷⁴ Sonia Delaunay zit. nach Adriaenssens/Sterckx 2024, S. 236.

1926, vier Jahre nach der offiziellen Eröffnung, beauftragte Marie Cuttoli den Architekten André Lurçat mit der Neugestaltung der Innenräume von Myrbor. Kurz zuvor hatte Lurçat Wien besucht, wo er Josef Hoffmann und Josef Frank begegnet war. Der dort rezipierte Ansatz, gewerbliche Räume mit den Prinzipien privater Wohnästhetik zu verbinden, fand in Myrbors Gestaltung ein deutliches Echo: Das vielfach als „Wohnzimmer“ beschriebene Interieur bot nicht nur einen neutralen Rahmen für Kunst, sondern unterstrich auch den interdisziplinären Anspruch des Hauses, in dem Mode, Malerei, Skulptur und textile Kunst koexistierten.

Diese „Wohnzimmerästhetik“ war jedoch kein rein wienerisches Phänomen. Wie Penny Sparke gezeigt hat, prägte sie seit dem späten 19. Jahrhundert auch die Gestaltung von Modehäusern – mit dem Ziel, ein vertrautes, wohnliches Käuferlebnis zu schaffen. Ebenso folgten viele Galerien – wie etwa jene der Brüder Rosenberg oder der artist-run space von Sonia Delaunay – dem Prinzip, Kunst in einem häuslich anmutenden Rahmen zu präsentieren. Für Myrbor, das zwischen Kunstmarkt und Modewelt operierte, war Lurçats Einrichtung daher nicht nur funktional sondern positionierte das Haus in einem gestalterischen und kulturellen Kontext, der beide Sphären miteinander verband.

Neben der in diesem Kapitel verfolgten käufer- und rezeptionsorientierten Deutung der hier erstmals skizzierten Innenraumgestaltung Pariser Kunstgalerien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wäre ergänzend eine weitere Lesart zu berücksichtigen, die an dieser Stelle jedoch nur angedeutet werden kann: die bewusste Abgrenzung von der damals vorherrschenden musealen Ausstellungspraxis und jener, die im Salon vertreten war. Bereits Josef Frank hatte 1919 – im selben Jahr, in dem auch sein Artikel über die Möblierung des Wohnzimmers erschien – anlässlich seiner Gestaltung der Museumsräume des Asienmuseums in Köln notiert:

„Museen sind in erster Linie [...] nichts anderes als Aufbewahrungsstätten [...]. Ich habe mich deshalb bemüht, jede persönliche Beeinflussung der ausgestellten Kunstwerke durch Farbenwirkungen oder durch malerische und geschmackvolle

Anordnungen zu vermeiden. Wände und Hintergründe sind weiß.“¹⁷⁵

Die von ihm für institutionelle Räume vorgeschlagene nüchterne Gestaltung wich nicht nur deutlich von Franks eigener Vorstellung wohnlicher Interieurs ab, sondern auch von der in diesem Kapitel behandelten Ausstattung von Kunstgalerien und gewerblichen Räumen, die sich dem Luxus verschrieben hatte. Bereits Jess Berry hatte in ihrer Studie zur Gestaltung des Modesalons festgehalten, dass die intime Atmosphäre, die in den gewerblichen Räumen geschaffen wurde, sich von jener unterschied, welche in den Museen der Zeit anzutreffen war.¹⁷⁶ Diese Atmosphäre war, wie Charlotte Klonk anhand der Museumsräume im mehrheitlich englischen und deutschen Raum herausarbeitet hat, als Vorreiter dessen zu betrachten, was in der Nachkriegszeit den Kunstmarkt dominieren sollte: der White Cube.

Doch die Geschichte von Myrbor endet nicht mit der Rue Vignon. Bereits Mitte der 1920er-Jahre setzte Marie Cuttoli alles daran, das Unternehmen über die Grenzen Frankreichs hinaus zu etablieren. Insbesondere in die USA, in der Gegend um Chicago und der Ostküsten taten sich neue Märkte und Netzwerke auf. Hierfür spielte nicht zuletzt die Verbindung zur Kosmetikunternehmerin Helena Rubinstein eine zentrale Rolle. Das folgende Kapitel widmet sich daher den transatlantischen Strategien von Cuttoli und ihrer Vernetzung mit Helena Rubinstein nach.

¹⁷⁵ Frank 1919a, S. 140.

¹⁷⁶ Vgl. Berry 2018, S. 32–33.

I. 3. Netzwerk und Expansion: Helena Rubinstein und die USA

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 16), aufgenommen am 10. Juni 1937, die sich heute im Helena Rubinstein Archiv am Fashion Institute of Technology in New York befindet, zeigt eine Gruppe von Menschen auf einer Dachterrasse, für den Fotografen posierend. Die Aufnahme muss in Paris entstanden sein, da Notre Dame de Paris im Hintergrund zu erkennen ist. Aufschluss über den Entstehungskontext des Fotos und den Grund für die Versammlung gibt die Rückseite der Aufnahme. Auf dieser ist vermerkt, dass das Foto anlässlich der Verleihung des mit 25.000 Francs dotierten Helena Rubinstein Preises an den französischen Bildhauer Henri Laurens entstanden ist.¹⁷⁷ Ebenso sind auf der Rückseite die Kurzbiographie des Künstlers, der Ort und Zeitpunkt der Preisverleihung sowie die Namen der zwölf Personen, die die Jury des von Rubinstein gestifteten Kunstpreises bildeten, notiert. Neben zeitgenössischen Künstlern wie Henri Matisse oder Georges Braque zählte der damalige Direktor des Musée de l'art moderne, Jean Cassou, ebenfalls dazu. Die einzige weibliche Person, die Teil der Jury war, steht auf dem Foto zwischen der Stifterin und Henri Matisse und war Marie Cuttoli. Zum Zeitpunkt, als die Aufnahme entstand, hatte Myrbor bereits andere Formen angenommen, als es in den 1920er-Jahren noch der Fall gewesen war. Myrbor, das, wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, eine Hybridform aus Modehaus und Ausstellungsraum war, behielt zwar in den 1930er-Jahren noch seinen textilen Schwerpunkt bei, doch vertrieb Cuttoli nun nicht mehr Bekleidung, sondern großformatige Tapisserien, die Künstler wie etwa Pablo Picasso oder Georges Braque für sie entworfen hatten; diesen Wandel ließ sie auch im Handelsregister eintragen und so war statt „couture“ dort ab 1930 „tapis et tapisseries“ vermerkt.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Auf der Rückseite steht: „The Helena Rubinstein annual prize for 25.000 francs for a mature artist of the French school who has proven by his work to be a lasting exponent of the modern art of today, was awarded yesterday to M. Henri Laurens, French sculptor.“

Ich danke Jacqueline Benedikt für zahlreiche Gespräche und die kritische Lektüre des Kapitels. Karen Trivette, Fashion Institute of Technology New York, danke ich mir das Helena Rubinstein Archiv am Fashion Institute of Technology im Winter 2021 via Zoom zugänglich gemacht zu haben.

¹⁷⁸ Archives de Paris, Registre du Commerce, 193.056.

Die Fotografie sowie eine weitere (Abb. 17) sind zwei der wenigen visuellen Quellen, die heute noch erhalten sind und der Nachwelt einen Kontakt zwischen Marie Cuttoli und Helena Rubinstein überliefern: Die Aufnahme von der Preisverleihung dokumentiert den professionellen Kontakt der beiden, wohingegen die zweite Aufnahme ein Zeugnis der Freundschaft ist, die beide Frauen verband. Sie zeigt die Frauen, umgeben von Bateke und Dayak-Figuren, im August 1934 in Rubinsteins Wohnung von polnischen Fotografen Boris Lipnizki abgelichtet.¹⁷⁹ Während Rubinstein im Bildvordergrund auf der Armlehne eines Sofas sitzt, blickt Cuttoli im Bildhintergrund links durch ein Fenster. Sie wird von den Skulpturen gerahmt, die auf dem Fenstersims zwischen Rubinstein und Cuttoli stehen. Wie auch im Falle von Albert C. Barnes lässt sich nicht genau belegen, wann die beiden einander kennen lernten haben und über welche Umstände der Kontakt entstanden war. In diesem ersten Teil des Kapitels werde ich zwei Ziele verfolgen. Zum einem wird es darum gehen anhand des Quellenmaterials, das im Zuge der Recherchen ausfindig gemacht wurde, das Netzwerk Rubinstein und Cuttoli zu rekonstruieren, um zu zeigen, dass Rubinstein nicht nur Myrbor-Kundin war, die freundschaftlich mit Cuttoli verbunden war, sondern auch eine weitere wesentliche Funktion einnahm: jene der Geschäftspartnerin. Anschließend werde ich mich mit der Ausstattung von Rubinsteins Schönheitssalons befassen. Indem in diesen die selbe Wohnzimmer-Ästhetik verfolgt wurde wie bei Myrbor selbst auch (siehe Kapitel I.2.), waren diese, so meine These, Schauräume für Myrbor in den USA und ermöglichten Myrbor dort jene Sichtbarkeit, die anschließend Gegenstand des zweiten Teils dieses Kapitels ist.

Helena Rubinstein: Sammlerin und Mäzenin

Helena Rubinstein wurde 1872 in Krakau in eine jüdisch-polnische Familie geboren und war damit sieben Jahre älter als Cuttoli. Im Alter von 24 Jahren zog sie 1896 nach Australien, wo sie ihr eigenes Kosmetikunternehmen unter dem Namen Valaze gründete, das sie später in Helena Rubinstein umbenannte. Nach ersten erfolgreichen Jahren in Melbourne übersiedelte Rubinstein 1908 nach

¹⁷⁹ Ich danke Simon Crameri für Hilfe bei der korrekten Bezeichnung der Figuren.

London, wo sie ihren ersten europäischen Schönheitssalon einrichtete. Im selben Jahr heiratete sie den polnischstämmigen amerikanischen Journalisten Edward William Titus. Im Folgejahr, 1909, nahm sie ihre erste Pariser Filiale an der Adresse 255, rue du Faubourg-Saint-Honoré in Betrieb. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs zog Rubinstein 1915 mit ihrer Familie nach New York und etablierte ebendort einen weiteren Standort, der ihr erster in den Vereinigten Staaten wurde. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kehrte Rubinstein mit ihrer Familie nach Frankreich zurück, wo sie weitere Geschäfte eröffnete. Dazu zählte ein Salon in der 126, rue du Faubourg-Saint-Honoré, dessen Ausstattung von den von Paul Poiret gegründeten Ateliers Martine entworfen wurde. In diesen knapp zwanzig Jahren war es Rubinstein gelungen, ein Unternehmen aufzubauen, das mit seinen Filialen in allen bedeutenden Städten des frühen 20. Jahrhunderts vertreten war. Es hatte ihr ermöglicht, ein Vermögen zu erwirtschaften, das sie bereits sehr früh in Kunst zu investieren begann.¹⁸⁰ Marie J. Clifford, die einen zentralen Aufsatz zu Rubinstein Schönheitssalons vorgelegt hat, hielt darin fest: „Throughout her sixty-year reign as ‚Madame‘ the ‚Queen of Beauty‘ Rubinstein’s fame as the world’s most successful businesswoman only slightly surpassed her reputation as a voracious collector.“¹⁸¹

Die Anfänge ihrer Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst liegen bereits in ihrer Zeit in London. Die wohlhabende Salonnière und gebürtige Sankt Petersburgerin Misia Sert, die enge Kontakte in die Kunst- und Modeszene pflegte und etwa mit Sergej Dhiagilev oder Coco Chanel befreundet war, war es damals, die Rubinstein in die dortigen Künstlerkreise einführte.¹⁸² Damit legte das Netzwerk, in das Rubinstein Dank Misia Sert eingetaucht war, den Grundstein für den Aufbau einer mehr als hundert Werke umfassenden Kunstsammlung, die Rubinsteins Mäzenatentum, ihre engen Beziehungen zu Künstlern sowie die kunsthistorischen Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts eindrücklich dokumentiert.¹⁸³ In ihren Memoiren *My Life for beauty*, die erstmal in den 1960er-Jahren erschienen waren, schilderte Rubinstein neben ihrem Werdegang

¹⁸⁰ Zur Biographie von Rubinstein vgl. Slesin 2003 sowie Meder 2018a und Meder 2018b.

¹⁸¹ Clifford 2003b, S. 83.

¹⁸² Vgl. Clifford 2003b, S. 85.

¹⁸³ Zu Rubinsteins Sammlertätigkeit siehe unter anderem Meder 2018a, S. 37.

zahlreiche Begegnungen mit zeitgenössischen Künstler:innen.¹⁸⁴ So berichtet Rubinstein darin etwa von ihrem ersten Besuch einer Aufführung der Ballets Russes, der wie ein Initiationsmoment für sie gewirkt haben muss. Das Erlebnis prägte sie so nachhaltig, dass sie in der Folge ihren Salon umgestalten ließ und in ihrer Autobiographie festhielt:

„After the ballet, late as it was, I went straight back to the salon and tore down my white brocade curtains. Next day I gave orders for them to be replaced with the brilliant color schemes I had fallen in love with the night before and over the years they have been seen in Rubinstein salons everywhere.“¹⁸⁵

Zeitlebens blieb sie eine große Bewunderin der von Sergei Diaghilev geleiteten Balletttruppe. Ihre Begeisterung für die Ballets Russes stellt jedoch nur einen Aspekt ihrer kulturellen Interessen dar: Aus ihren Memoiren geht ebenso hervor, dass Rubinstein aktiv ein vorrangig jüdisch-polnisches Künstlerumfeld frequentierte und Künstler in ihren Ateliers besuchte. Mit ihnen teilte sie nicht nur eine gemeinsame Herkunft, sondern auch eine religiöse Identität.¹⁸⁶ Dieses Netzwerk begann sie sich nach dem Ersten Weltkrieg aufzubauen, als sie gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann in Paris lebte.¹⁸⁷ Zu dem Künstlerkreis, in dem Rubinstein verkehrte, zählten etwa der polnisch-jüdische Künstler Louis Marcoussis und seine Frau, die Künstlerin Alice Halicka. Rubinstein hatte sie, wie sie schilderte, über den gemeinsamen Freund Marc Chagall kennengelernt, der sie regelmäßig mal mit Georges Braque, mal mit Raoul Dufy, besuchte:

¹⁸⁴ Rubinstein 1966. Das Buch, mag es auch einen stark anekdotischen Charakter haben, stellt heute ein wesentliches schriftliches Zeitzeugnis dar, um Rubinsteins Leben und ihr Netzwerk zu rekonstruieren, da weder im Helena-Rubinstein-Archiv in New York noch im Helena-Rubinstein-Archiv in Paris (das heute vom Konzern L'Oréal verwahrt wird) Korrespondenz überliefert ist.

¹⁸⁵ Rubinstein 1966, S. 38–39.

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch Meder 2018b, S. 101.

¹⁸⁷ Vgl. Rubinstein 1966, S. 65–66.

„Sometimes he [Chagall] would come by with Braque or Dufy, but more often he was accompanied by a young Polish painter named Marcoussis, whose work I especially favored. Edward and I saw a great deal of Marcoussis and his wife [Alice Halicka]. He was warm, intelligent, with an eye for good painting. [...] With Marcoussis we would go from one artist's studio to another to further my education, he often urged me to visit galleries with him.“¹⁸⁸

Marcoussis war also nicht nur ein Künstler, dessen Werke Rubinstein besonders schätzte, wie sie an dieser Stelle schrieb, er trug auch wesentlich dazu bei, dass sie weitere Künstler aus seinem Umfeld kennenlernte. Zu jenem Künstlerkreis, in dem sich Marcoussis bewegte und den Rubinstein hier erwähnt, zählte auch Jean Lurçat, der Bruder des Architekten André Lurçat. Letzterer war, wie im zweiten Kapitel ausgeführt wurde, 1926 für die Neugestaltung der Räumlichkeiten von Myrbor verantwortlich. Jean Lurçat und Marcoussis waren ab 1921 miteinander bekannt.¹⁸⁹ In demselben Jahr lernte Lurçat auch Marie Cuttoli kennen.¹⁹⁰ Auch wenn aus den Memoiren nicht hervorgeht, wann Rubinstein Marcoussis genau kennengelernt hat, kann angenommen werden, dass dies wohl Ende der 1910er-Jahre, kurz nach Rubinsteins Umzug aus New York nach Paris 1919 geschehen sein muss und sie über ihn in Verbindung mit Lurçat kam.¹⁹¹ Mit Lurçat unternahm Rubinstein um 1924 eine Reise nach Nordafrika, wie ein Foto (Abb. 18) im Archiv Helena Rubinstein in Paris belegt. Die Aufnahme zeigt Rubinstein umgeben von einer Gruppe von Männern, darunter Lurçat, auf einem Kamel sitzend. Im weiteren Verlauf nutzte sie diese Aufnahme, die wie ein Einblick in das persönliche Reisetagebuch wirkt, auch als Werbesujet für ihre Firma.¹⁹² Eine

¹⁸⁸ Rubinstein 1966, S. 68. Marcoussis Frau Alice Halicka war ebenfalls Künstlerin und die einzige Frau, deren Werke Cuttoli 1927 in Chicago ausgestellt hat.

¹⁸⁹ Vgl. <https://archive.org/details/25f1c3d4e9419578cbddc5b87aa275fe> (Zugriff September 2024).

¹⁹⁰ Vgl. Denizeau 2013, S. 38, 40 sowie Faux 1962, S. 111-13: Lurçat berichtet selber über sein erstes Treffen mit Cuttoli.

¹⁹¹ Zu Rubinsteins Umzug nach Paris vgl. Meder 2018b, S. 89.

¹⁹² Vgl. Slesin 2003, S. 55.

weitere Aufnahme der selben Reise, die sich im Nachlass von Jean Lurçat befindet und die erstmals anlässlich einer Rubinstein Ausstellung in Paris veröffentlicht wurde (Abb. 19), zeigt Rubinstein mit Lurçat und Cuttoli in Algerien. Das Foto, dessen Datierung jedoch nicht gesichert verifiziert werden konnte, ist auf 1928 datiert, womit es die früheste visuelle Quelle ist, die den Kontakt zwischen Rubinstein und Cuttoli belegt.¹⁹³

Ebenso pflegte Rubinstein mit Sarah Lipska engen Kontakt, wobei auch in diesem Fall nicht eindeutig geklärt ist, wie dieser zustande kam. Lipska wohnte mit ihrer Tochter in dem vom Rubinstein finanzierten Ateliergebäude in Montparnasse. Erhalten sind außerdem zwei Porträts, die die Künstlerin von Rubinstein malte. Zeichnungen im Nachlass Lipskas, welche erstmals in Ziemińskas Ausstellungskatalog publiziert wurden, belegen wiederum auch geschäftliche Beziehungen zwischen Lipska und der Firma Rubinsteins in den späten 1930er-Jahren: Erhalten sind dort Zeichnungen auf Papier, die die Künstlerin als Entwürfe für Werbungen sowie für Parfumflakons für Rubinsteins Kosmetikunternehmen angefertigt hatte.¹⁹⁴ Ab 1922 fungierte Lipska als maßgebliche Gestalterin für Myrbor. Vor dem Hintergrund ihrer nachweisbaren Verbindung zu Rubinstein liegt die Annahme nahe, dass Rubinstein als vermittelnde Instanz agiert und Lipska mit Marie Cuttoli in Kontakt gebracht hatte.

Das hier zusammenfassend dargestellte Künstlernetzwerk um Helena Rubinstein ist nicht nur relevant, um ein fundierteres Verständnis ihrer Sammlertätigkeit und ihres Sammlerprofils zu gewinnen, sondern auch von Bedeutung für die Rekonstruktion der Auswahl der Künstler, die mit Myrbor verbunden waren. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, wie bereits in der Einleitung ausgeführt wurde, dass Cuttoli zum Zeitpunkt der Gründung von Myrbor über keinen eigenen nachweislichen kunsthistorischen Hintergrund verfügte. Sämtliche für Myrbor zentralen Künstler bewegten sich hingegen in Rubinsteins unmittelbarem Umfeld: André Lurçat war für die architektonische

¹⁹³ Da der Zugriff auf das Archiv von Jean Lurçat trotz aller Bemühungen nicht möglich war, konnte die Datierung nicht verifiziert werden.

¹⁹⁴ Eines der Porträts von Rubinstein ist bei Ziemińska 2012, S. 205 abgebildet und befindet sich in einer Privatsammlung. Die Zeichnungen sind ebendort auf Seite 138 und 139 abgedruckt.

Gestaltung von Myrbor verantwortlich; Marcoussis sowie Jean Lurçat, der Bruder von André, entwarfen die ersten bei Myrbor vertriebenen Teppiche; und Lipska war, wie noch im zweiten Teil der Dissertation behandelt wird, maßgeblich für die Modeabteilung und den charakteristischen Stickereistil von Myrbor verantwortlich. Gerade weil alle Schlüsselfiguren, die das Profil von Myrbor prägten, aus Rubinsteins persönlichem Netzwerk stammten, liegt die Annahme nahe, dass Rubinstein eine vermittelnde Rolle spielte und die künstlerische Ausrichtung der Galerie entscheidend mitgeprägt hatte. Dennoch erwähnte Rubinstein in ihren Memoiren weder Myrbor noch ihre Freundschaft mit Cuttoli.

Rubinstein und Cuttoli: Myrbor und HelMyr

Trotz aller Nachforschungen kann nicht exakt datiert werden, wann Rubinstein und Cuttoli erstmal Kontakt aufnahmen, noch wie sie einander kennengelernt haben.¹⁹⁵ Ein Zeitungsartikel aus 1928, der hier erstmal rezipiert werden konnte, belegt jedenfalls, dass Cuttoli Rubinsteins Veranstaltungen besuchte. Berichtet wird in dem Artikel von einem Empfang mit Jazz-Musik-Begleitung in Rubinsteins Kosmetiksalons in der 52, Faubourg Saint-Honoré zu dem neben Cuttoli auch Alice Halicka, Jean Lurçat und Louis Marcoussis eingeladen waren.¹⁹⁶ Dass Rubinstein wiederum auch Kundin bei Myrbor war, und nicht nur Teppiche erwarb, die im Weiteren noch Gegenstand sein werden, sondern auch Mode kaufte, belegt ein heute im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrter Mantel.¹⁹⁷

Neben bildender Kunst legte sich Rubinstein im Laufe ihres Lebens eine umfassende Modesammlung zu. Besondere Begeisterung hatte sie insbesondere für Paul Poiret, dem sie in ihren Memoiren mehrere Seiten widmete und ihn darin auch als „Genie“ bezeichnete.¹⁹⁸ Zu Beginn der 1920er-Jahre hatte auch Sarah Lipska, wie im zweiten Teil der Dissertation erstmals behandelt wird, für Poiret gearbeitet. Womöglich erfolgte auch diese Zusammenarbeit auf Vermittlung von Rubinstein. Ein Schenkungsakt, der sich heute im Metropolitan Museum of Art in

¹⁹⁵ Vgl. Meder 2018b, S. 89.

¹⁹⁶ Cuttoli_04 im Pressespiegel.

¹⁹⁷ Vgl. Myr_06 im Inventar.

¹⁹⁸ Vgl. Rubinstein 1966, S. 47–48; S. 91.

NYC befindet belegt indes auch, dass Rubinstein neben Poiret auch Kleidungsstücke trug, die für Myrbor entworfen wurden.¹⁹⁹ 1976 vermachte die Nichte Rubinsteins dem Costume Institute ein Konvolut an Kleidungsstücken, die ihrer Tante gehört hatten und zu denen, neben einem Kostüm von Balenciaga und einer Jacke von Schiaparelli auch ein hellgrüner bestickter Mantel zählte. Der Mantel (Abb. 20) verfügt heute zwar über kein Myrbor-Etikett²⁰⁰ mehr, weist jedoch eine Stickerei auf, die sowohl technisch als auch motivisch auf Myrbor schließen lässt.²⁰¹ Ein Tuch mit einem Motiv, das diesem Mantel sehr ähnlich ist, ist auf einer der in Kapitel I.2. besprochenen Innenansichten von Myrbor auf den Paravent im ersten Stock drapiert. Zwar konnten bislang keine Fotografien von Rubinstein in dem betreffenden Mantel ausfindig gemacht werden, im Zuge der Recherchen ist jedoch eine Aufnahme (Abb. 21) gefunden worden, auf der sie mit einem Tuch von Myrbor porträtiert ist. Das Foto von Boris Lipnitzki, der auch schon das Doppelporträt mit Cuttoli gemacht hatte, zeigt Rubinstein im Dreiviertelporträt in ein besticktes Tuch mit Fransen gewickelt. Im *Shopping Guide to Paris* bezeichnete Bonney diese Schals als „the most distinctive“ und „stunning modernistic“.²⁰² Das Porträt reiht sich in eine Vielzahl von Porträts ein, die Rubinstein im Laufe ihres Lebens von sich hat machen lassen. Das Tuch auf dem Foto ist derart um Rubinsteins Körper gewickelt, dass das Stickereimotiv gut zu sehen ist, gleichsam so, als wollte sie ihren Oberkörper zu einer Leinwand für das bestickte Motiv machen. Durch das bewusste Tragen eines von Lipska entworfenen Tuchs aus dem Hause Myrbor und dessen fotografische Inszenierung artikuliert Rubinstein auf visueller Ebene ihre Verbundenheit mit der Künstlerin wie auch mit Myrbor.

Ein bislang unveröffentlichter Brief aus dem Nachlass von Henri Laugier, der hier erstmals berücksichtigt wird, ermöglicht ein vertieftes Verständnis der Beziehung zwischen Cuttoli und Rubinstein. Rubinstein war nicht nur Freundin und Sammlerin, sondern, so legt das Schreiben nahe, auch geschäftlich mit Cuttoli verbunden. Der undatierte Brief wird heute im Nachlass von Cuttolis

¹⁹⁹ Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/100794> [Zugriff Juni 2023]

²⁰⁰ Zur Etikett-Problematik siehe Kapitel II.2. dieser Dissertation.

²⁰¹ Zur Myrbor-Stickerei Vgl. Teil II Kapitel 2 dieser Schrift.

²⁰² Bonney 1929, S. 90.

Lebensgefährten Henri Laugier aufbewahrt und befindet sich in einem Umschlag, der mit „1924–25“ beschriftet ist. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass auch der Brief in diesem Zeitraum verfasst wurde. In dem Schreiben äußert sich Laugier besorgt über Cuttolis Gesundheitszustand, da diese infolge der intensiven Arbeit für Myrbor unter Erschöpfungszuständen²⁰³ litt. In dem Brief schlug er Cuttoli vor sich geschäftlich mit Rubinstein zu verbinden. Er schrieb:

„Et Rubinstein? Ne pourrait-elle pas reprendre entièrement ta maison, ou avec qqs amies; elle en prendrait la direction commerciale, le souci administratif, le rachèterait le tout et tu lui ferais chaque année tant de modèles? N'est-ce pas possible; il faudrait lui en parler; je suis très inquiet de sentir les inquiétudes (...).“²⁰⁴

Es bleibt ungeklärt, ob Cuttoli dem Vorschlag Laugiers folgte und ob sich Rubinstein bereits zu diesem Zeitpunkt an Myrbor finanziell beteiligt hatte. Der Brief macht jedoch deutlich, dass Rubinstein in einem Maße involviert war, der Laugier dazu veranlasste, ihr die Übernahme des kommunikativen und wirtschaftlichen Teils von Myrbor zuzutrauen, um Cuttoli zu entlasten. Die Teilnahme an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* im Jahr 1925 sowie der Umbau der Geschäftsräume durch André Lurçat im Jahr 1926 lassen meines Erachtens darauf schließen, dass die Galerie wirtschaftliche Erfolge verzeichnen konnte, die Cuttoli zum Weitermachen motivierten. Im Zuge der Recherchen erstmals aufgefundene Unterlagen belegen zudem eine konkrete Zusammenarbeit beider Frauen Ende der 1920er-Jahre, die sie zu dem Vorhaben

²⁰³ In einem anderen Brief schreibt er: „Ta lettre m’a beaucoup inquiété. Cette fatigue, cette lassitude, et qui devient comme un dégoût de vivre. comme je sens ton état et que cette lourde tâche, si compliquée est aujourd’hui trop pesante pour les épaules.“ Vgl. Korrespondenz Laugier Cuttoli, Nachlass Laugier.

²⁰⁴ Vgl. Korrespondenz Laugier Cuttoli, Archiv Julien Bogousslavsky.

führte, ein neues Geschäft zu gründen: Myrbor sollte um eine Schwesterfiliale mit dem Namen HelMyr erweitert werden.²⁰⁵

Bis heute unveröffentlichte Archivmaterialien, bestehend aus Briefen, Konzepten und Zeichnungen im Archiv des jüdisch ungarischen Architekten Ernő Goldfinger, belegen eine geplante Kooperation zwischen Rubinstein und Cuttoli, die sich in der Gestalt eines gemeinsamen Geschäftes manifestieren sollte. Unter dem Kompositnamen HelMyr – was meines Erachtens für Hel(ena)Myr(bor) stehen sollte – plante Goldfinger für Rubinstein und Cuttoli ein Geschäft, das an der 126, rue du Faubourg-Saint-Honoré angesiedelt werden sollte. An dieser Adresse hatte Rubinstein knapp 10 Jahre zuvor einen von den Ateliers Martines ausgestatteten Schönheitssalon eröffnet.²⁰⁶ Bestrebungen, zu verifizieren, ob dieses Geschäft tatsächlich umgesetzt wurde, verblieben erstmals ergebnislos, weshalb das hier folgende als erste Grundlage zur weiteren Erforschung dienen soll. In den Medien konnten keine Nachweise gefunden werden, erhaltene Rechnungen, sowie eine Bewerbung für die Position einer Geschäftsleitung, beides im Archiv Goldfinger, legen aber Nahe, dass es zu einer Umsetzung kam.

Ernő Goldfinger zählt, wie auch André Lurçat, zu den wenig erforschten Architekten des frühen 20. Jahrhunderts, obwohl auch er ein Archiv hinterließ, das eine weitere Erforschung seiner Tätigkeit hürdenlos ermöglichen würde.²⁰⁷ 1902 in Budapest geboren, studierte Goldfinger an der Académie des Beaux-Art in Paris. Bereits 1926 stand er im Austausch mit Sonia Delaunay, die, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, ebenfalls im Myrbor-Umfeld verkehrte. Für die Delaunays plante Goldfinger Verkaufsmobiliar, etwa eine Kommode und einen Präsentationstisch, wie aus der in seinem Archiv erhaltenen Korrespondenz

²⁰⁵ Iris Meders Aufsatz ist nicht nur im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit der Ausstattung von Rubinsteins Salons relevant, sie lieferte darin auch einen zentralen archivarischen Hinweis, der es im Folgenden erstmals ermöglicht, die Zusammenarbeit von Cuttoli und Rubinstein in Paris in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre zu belegen. In dieser Zeit nahm der freundschaftlicher Kontakt zwischen Cuttoli und Rubinstein immer mehr Formen eines wirtschaftlichen Bündnisses an, wie es etwa in dem Brief von Henri Laugier angedeutet wurde.

²⁰⁶ Eine Abbildung der Fassade, damals noch Salon Rubinstein, findet sich u.a. bei Meder 2018b, S. 87.

²⁰⁷ Heute liegen drei Studien vor. Vgl. Dunnett/Stamp 1983, Elwall 1996 und Warburton 2004.

hervorgeht.²⁰⁸ 1927 zeichnete er für die Gestaltung der Fassade sowie des Interieurs von Rubinsteins Londoner Geschäft in der Grafton Street verantwortlich, dessen Umsetzung mit einigen Unstimmigkeiten zwischen Rubinstein und dem Architekten einherging.²⁰⁹ Dennoch hielt sie das nicht davon ab, gemeinsam HelMyr zu planen.

Ab 1928 ist der direkte Kontakt zwischen Goldfinger und Cuttoli dokumentiert und bestand mit Sicherheit bis 1937, als sie gemäß Rechnungen, für sich und Laugier Möbel bei Goldfinger in Auftrag gab. Aus dem April 1928 liegt ein Kostenvoranschlag und ein Konzept für die Umgestaltung der Fassade von Myrbor vor und aus dem Jahr 1929 sind sowohl Auftragsbestätigungen für Möbel in Cuttolis Privatwohnung als auch Planzeichnungen für eine Teppichmanufaktur sowie eine Hotel in Skikda, Algerien, wo Cuttoli ihren Zweitwohnsitz hatte, erhalten.²¹⁰ Weiters sind in einem Konvolut Zeichnungen sowie Notizen und ein Vertrag zwischen Cuttoli und Goldfinger und seinem Partner Szivessy erhalten, die vor 1928 entstanden sein müssen, da Goldfinger und Szivessy ab diesem Zeitpunkt getrennte Wege gingen. Sie belegen das Vorhaben des Architekten für Cuttoli eine Möbellinie namens MYR zu entwickeln, auf die nun jedoch nicht näher eingegangen wird.²¹¹ Auf diese Zeit des regen Austausches mit Cuttoli, genauer auf Frühling 1928, ist auch das Konzept für die Galerie HelMyr zu datieren, das heute im Archiv Goldfingers erhalten ist.²¹² Das zwei Seiten lange Konzept ist datiert, jedoch nicht signiert, weshalb nicht mit Eindeutigkeit gesagt werden kann, wer der Verfasser des Konzepts ist. Ob es etwa von Goldfinger selbst vorgelegt wurde oder ob es sich dabei um ein Konzept handelt, das an ihn

²⁰⁸ Vgl. Ernő Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London GolEr/517\1, ebenfalls erhalten ist Korrespondenz im Archiv von Sonia Delaunay in der Bibliothèque Kandinsky sowie ein Foto von Goldfinger aus dem Jahr 1927, das ihn einen Mantel von Delaunay tragend zeigt. Vgl. Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024, S. 306.

²⁰⁹ Vgl. ua. Elwall 1996, S. 32.

²¹⁰ Die Zeichnung für das Hotel wurde bei Elwall 1996, S. 37 veröffentlicht. Dunnett/Stamp 1983 führen in ihrer Chronologie der Aufträge Goldfingers der Jahre 1902 bis 1934 diese Projekte an (S. 18), indes wird das Projekt HelMyr nicht erfasst.

²¹¹ Diese Möbellinie wird in der Literatur nicht erwähnt. Zum Zerwürfnis von Goldfinger und Szivessy Vgl. Dunnett/Stamp 1983, S. 18. Für die Zeichnungen vgl. Ernő Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London GolEr/517/4.

²¹² Vgl. Ernő Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London GolEr/509\8_1.

herangetragen wurde, sodass er sich ein Bild von den zu planenden Geschäftsräumlichkeiten machen konnte, bleibt offen.

Folgt man dem Konzept, war HelMyr als ein international agierender Vermittlungs-, Ausstellungs-, und- Verkaufsort geplant, dessen Schwerpunkt auf Architektur und Möbeln lag. Diese sollten, ähnlich wie bei Myrbor, mit anderen Kunstgattungen, nämlich Malerei und Skulptur, ausgestellt und verkauft werden. Damit verfolgten Rubinstein und Cuttoli bei HelMyr ein ebenso interdisziplinäres Ziel wie Cuttoli es bei Myrbor tat und agierten ebenso im Zeichen einer Aufhebung der Gattungsgrenzen. Im Konzept definiert wurde außerdem die Notwendigkeit einer wirtschaftlichen wie künstlerischen Leitung sowie die Ausstellungs- und Vermittlungstätigkeit, die der Galerie zukommen sollte. Neben der Organisation von Verkaufsausstellungen, die auch in Zusammenarbeit mit ausländischen, internationalen Galerien stattfinden sollten, wurde im Konzept betont, dass die Galerie der „documentation par livres, revues, catalogue, échantillons et conférences sur les besoins et moyens nouveaux“ der Architektur nachzugehen hatte. Die Vermittlung von zeitgenössischer Architektur wurde also als Gründungsgrundsatz im Konzept festgehalten. Dadurch und durch den Fokus auf Architektur statt auf Mode unterschied sich HelMyr von Myrbor. Wie Myrbor verfolgte es auch ein wirtschaftliches Ziel und war Vertriebsort und Ausstellungsort zugleich. Rubinsteins Interesse an zeitgenössischer Architektur manifestierte sich nicht nur in diesem Vorhaben, sondern auch in den Aufträgen, die sie an diverse zeitgenössische Architekten erteilte, um ihre Schönheitssalons ausstatten zu lassen.

Der Schönheitssalon als Ausstellungsort

Als 1909 in der 255, rue Saint-Honoré Rubinsteins erste Pariser Filiale eröffnete, zeichnete André Groult der Ehemann von Paul Poiréts und Germaine Bongards Schwester Germaine für die Ausstattung verantwortlich.²¹³ In den 1910er- und 1920er-Jahren eröffnete Rubinstein sukzessive neue Salons und ließ bereits bestehende, die inzwischen über mehrere Kontinente verteilt waren, schrittweise modernisieren. In diesem Zusammenhang vergab sie Aufträge an einige der

²¹³ Vgl. Meder 2018b, S. 85

bedeutendsten Architekten und Ausstatter ihrer Zeit: So wurde 1918 die Ausstattung des neuen Pariser Geschäfts von Poirets eigenem Ausstattungsstudio, den Ateliers Martine, übernommen, während sie mit der Planung ihrer im selben Gebäude gelegenen Privatwohnung Adolf Loos betraute – ein Entwurf, der jedoch nie realisiert wurde. Mit der Umgestaltung ihres Londoner Geschäftes beauftragte sie 1926 Ernö Goldfinger.²¹⁴

Rubinsteins Schönheitssalons waren in den vergangenen Jahren bereits mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Beiträge. So haben sich Mason Klein und Iris Meder in ihren Aufsätzen, die anlässlich der jeweiligen Rubinstein-Ausstellungen in New York bzw. in Wien veröffentlicht wurden, mit der Ausstattung von Rubinsteins Schönheitssalons befasst.²¹⁵ Während Meder eine Chronologie der Architektenaufträge erstellte und dabei sowohl die Schönheitssalons als auch die Wohnräume berücksichtigte, bettete Klein die Sammlertätigkeit Rubinsteins und die Ausstattungsgeschichte der Salons in eine biographische Erzählung ein. In seinem Aufsatz arbeitete er einzelne Aufträge heraus, die Rubinstein im Kontext der Salonausstattung an Künstler erteilte und beschrieb dabei die Salons als „intersection of beauty, art and design within a feminine, domestic environment“²¹⁶.

Bereits 2003 war wiederum der Aufsatz von Marie J. Clifford erschienen, der Rubinsteins Salons erstmals im Kontext einer Ausstellungsgeschichte zeitgenössischer (französischer) Kunst in New York City zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtete. Clifford vertrat darin die These, dass es Rubinstein mit ihren Salons gelungen war, zeitgenössische Kunst, insbesondere jene aus Paris, einem freilich sehr ausgewählten und privilegierten Publikum in den USA zugänglich zu machen. Anhand der Ausstattung der Salons in den USA, insbesondere jenem in New York, erläuterte Clifford, dass die von Rubinstein gesammelte zeitgenössische Kunst dort nicht lediglich dekorative Funktion erfüllte, sondern fast schon auf museale Weise präsentiert und somit gezielt ausgestellt wurde.²¹⁷ Damit agierte Rubinstein, so Clifford, analog zu

²¹⁴ Vgl. Meder 2018, S. 89–95.

²¹⁵ Klein 2014 und Meder 2018.

²¹⁶ Klein 2014, . 70.

²¹⁷ Clifford 2003b, S. 99.

Departmentstores, etwa wie Bonwitt Teller, welche, so führte sie aus, in den 1920er-Jahren in New York wesentliche Orte für die Ausstellung von zeitgenössischer Kunst waren. Vor der Eröffnung des Museum of Modern Art in New York 1929 erfüllten Kaufhäuser oder eben Schönheitssalons, wie jener von Rubinsteins die Rolle des Ausstellungsraumes zeitgenössischer Kunst und wurden so zu wichtigen Ausstellungsplattformen. An diesen größeren kommerziellen Orten, wie dem Kaufhaus oder später auch seinen Schaufenstern, konnte in weiterer Folge auch eine breite Masse erreicht werden.²¹⁸ Damit kam diesen Ort eine Funktion zu, die in Paris, wie ich in Kapitel I.1. herausgearbeitet habe, von Modehäusern, Kunstgalerien oder den *artist-run-spaces* übernommen wurde. Darüber hinaus ähnelten die Salons, wie bereits Klein festgehalten hatte, einem „domestic environment“. Meines Erachtens folgten sie deshalb jener Ausstattungslinie und bildeten mit dieser eine Kontinuität, die, wie ich in Kapitel I.2. herausgearbeitet habe, zur selben Zeit in Paris und in Wien gewerbliche Orte für Mode und Kunst charakterisierte. Heute noch erhaltene Aufnahmen dieser Salons ermöglichen es die dort gezeigte Werkauswahl zu rekonstruieren: Indem die Auswahl mit jener korrespondierte, die Rubinstein in ihrer eigenen Wohnung hatte, verstärkte sie, den durch die Möblierung geschaffene wohnlichen Charakter. Neben Malerei und Bildhauerei präsentierte sie auch, wie die Fotos zeigen, für Myrbor entworfene Werke von Lurçat und Marcoussis in ihren US-amerikanischen Salons.

Bereits auf Aufnahmen der zweiten Pariser Filiale an der 52, rue du Faubourg-Saint-Honoré, die 1924 eröffnet wurde, sind auf dem Boden Myrbor Teppiche zu sehen (Abb. 22). Auch wenn sie heute nicht eindeutig einem Künstler zugeschrieben werden können, folgt das abstrakte Motiv, das zu sehen ist, Jean Lurçats Bildsprache. Aus 1928 stammt die Aufnahme des Interieurs von Rubinsteins Salon in Chicago (Abb. 23) und zeigt den Empfangsbereich des Salons. Für die Ausstattung verantwortlich zeichnete Rue Winterbotham Carpenter. Die in Chicago lebende Amerikanerin war eine bedeutende Kunstsammlerin, als Innenarchitektin tätig und Mitbegründerin des Arts Club Chicago, einem privat geführten Kunst- und Ausstellungsraum, der 1916 eröffnet wurde.²¹⁹ Ebendort

²¹⁸ Clifford 2003b, S. 91.

²¹⁹ Vgl. ua. Meder 2018b, S. 111.

fand auch die erste Ausstellung mit Myrbor-Teppichen in den USA statt, wie folgend noch ausgeführt wird. Auf dem Foto ist zu sehen, wie hinter der Holztheke an einer Bildleiste derselbe Teppich an der Wand angebracht ist, der auch bei Myrbor in der Rue Vignon gezeigt wurde. Auf einem der Fotos von Bonney (Abb. 6) ist zu sehen, wie ebendieser Teppich bei Myrbor jedoch auf dem Boden liegend im Erdgeschoß der Geschäftsräume am Ende der Treppe ausgebreitet ist. Es handelt es sich um einen Teppich, der nach einer Zeichnung von Jean Lurçat, unter dem Titel *Le Jardin* aufgelegt wurde und den Cuttoli auch 1925 im Rahmen der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Modernes ausgestellt hatte.²²⁰ Unter demselben Titel ließ Cuttoli einen weiteren Teppich nach Entwurf von Lurçat produzieren, den Rubinstein diesmal im Wartebereich der Filiale in der East 57 Street in New York zeigte (Abb. X). Die Filiale wurde im selben Jahr wie die Chicagoer, diesmal durch den Architekten Paul Theodor Frankl gestaltet. Hier in New York wurden die Teppiche auf dem Boden liegend gezeigt, wodurch Rubinstein der selben Präsentationsform folgte, wie Cuttoli es in ihrem Geschäft tat. Auch auf Fotografien, die den Eingangsbereich des Salons zeigen, ist ein Myrbor-Teppich zu sehen. *Le Chleuh* betitelt, wurde er von Marcoussis entworfen und gehörte zu den frühesten bei Myrbor vertriebenen Teppichen.²²¹

Hier in Rubinsteins Schönheitssalons wurden die von Cuttoli bei Lurçat und Marcoussis in Auftrag gegebenen Teppiche das erste mal dauerhaft an einem öffentlich zugänglichen Ort in den USA gezeigt. Indem ihre Salons außerdem der in Kapitel I.2. beschriebenen Wohnzimmer-Ästhetik folgten, die die Räumlichkeiten von Myrbor in Paris charakterisierten, wirken die Salons beinahe schon wie „Außenposten“ in den USA. Als erfolgreiche Geschäftsfrau, Mäzenin und Sammlerin verkörperte Rubinstein aus heutiger Sicht fast schon Vorbildhaft den Käuferinnen-Typus den Ort wie Myrbor, gewinnen wollten, wie in Kapitel I.1. besprochen wurde. Im Fall von Myrbor zeigt sich allerdings, dass Rubinstein

²²⁰ Vgl. Denizeau 2013, S. 38, 40.

²²¹ Technische Untersuchungen des Teppichs haben ergeben, dass die Version, die sich heute am Art Institute in Chicago befindet, aus sogenannten Ghiordes-Knoten geknüpft ist. Bei diesen handelt es sich um Knoten, die eine traditionell nordafrikanische Knüpfart ausmachen. Zu *Le Chleuh* und der Bedeutung des arabischen Namens siehe Pirkelbauer 2020, S. 51 Vgl. <https://www.artic.edu/artworks/150591/le-jardin-the-garden> (Zugriff Juni 2023).

über ihre Sammlerinnenrolle hinaus mit dem Unternehmen verbunden war. Die geplante Gründung des von beiden Frauen geführten Unternehmens HelMyr, das hier erstmals besprochen wurde, zeigt Rubinsteins Bestreben aktiv an der Entwicklung von Myrbor teilzunehmen. Indem Myrbor-Teppiche außerdem Teil von ihren Schönheitssalons waren, bot Rubinstein ihnen dort eine Sichtbarkeit im Umfeld ihrer eigenen wohlbetuchten US-amerikanischen Kundinnen. Sie agierte so als Vermittlerin von Myrbor in den USA und trug mit ihrem Netzwerk und wohl auch Vermögen nicht nur maßgeblich zur Entwicklung von Myrbor bereits in den 1920er-Jahren bei, sondern auch zu seiner Etablierung und Verbreitung zu dieser Zeit. Entgegen der bisherigen Forschung, die Cuttolis und Myrbors Etablierung in den USA erst in den 1930er-Jahre verortete, werde ich nun im Folgenden zeigen, dass Cuttoli über die Präsenz in Rubinsteins Salons hinaus, sich auch bereits ab der Mitte der 1920er-Jahren aktiv um Sichtbarkeit in den USA und in den US-amerikanischen Kreisen in Paris bemühte. Hierfür verfolgte sie, wie ich im Folgenden ausarbeiten werde, ähnliche Strategien, wie Paul Poiret und ihre Galeristen-Kollegen jener Zeit, wie Léonce Rosenberg.

Myrbor in den USA

Bereits in und aus Paris war Cuttoli darum bemüht, sich im Umfeld von in Paris lebenden US-Amerikaner:innen zu bewegen, wodurch sie sich bereits vor Ort aktiv um den Aufbau eines US-Netzwerkes bemühte. Belegen lässt sich dies etwa anhand eines am 30. November 1924 erschienen Artikels in der *Chicago Tribune*, in dem von Cuttolis Teilnahme in Anwesenheit zahlreicher Amerikaner:innen an einem „thé dansant“ berichtet wird.²²² Salons und andere soziale Events, wie der „thé dansant“ ermöglichten es den in Paris lebenden oder Paris besuchende Amerikaner:innen Einlass in die Pariser Gesellschaft zu finden. In ihrer Studie zu den franko-amerikanischen Beziehungen im Modesektor zur Jahrhundertwende hielt Elizabeth L. Block fest: „Together, residents and visitors from the United States made up the wealthiest foreigners in the city, a credit that must have eased their entry into elite social events.“²²³ Bereits in den 1870er- und 1880er-Jahren lässt sich feststellen, dass wohlhabende US-Amerikaner über die Vermittlung

²²² Vgl. Cuttoli_02.

²²³ Block 2021, S. 104.

etablierter Galeristen wie Goupil oder Knoedler begannen, umfangreiche Sammlungen französischer Kunst aufzubauen, was Leanne M. Zalweski als „guilded age picture rush“ bezeichnete.²²⁴ Durch die Eröffnung von US-Dependancen waren die Kunsthändler zu dieser Zeit bereits aktiv um den Aufbau eines US-Netzwerkes bemüht und der Austausch hatte schließlich großen Einfluss auf den Werdegang der ohnehin schon etablierten Salon-Künstler, deren Preisentwicklung durch den Verkauf in die USA maßgeblich mitbestimmt wurde.²²⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zog es schließlich immer mehr US-Amerikaner:innen, oftmals aus den Gegenden um Chicago und New York City selbst nach Paris, wo sie sich wie etwa Gertrude Stein es getan hat, auch niederließen. Andere, wie der Sammler Albert C. Barnes oder die Schwestern Claribel und Etta Cole, bauten zu dieser Zeit bedeutende Sammlungen zeitgenössischer französischer Kunst auf, die heute die Herzstücke von US-Museen, wie etwa der Barnes Foundation oder dem Baltimore Museum of Art bilden.²²⁶ Die Zusammensetzung ihrer Sammlungen dokumentiert eindrücklich einen Paradigmenwechsel im Kunstsammeln jener Zeit: Statt weiterhin auf etablierte Salon-Kunst des 19. Jahrhunderts zu setzen, richtete sich das Interesse zunehmend auf zeitgenössische Positionen.²²⁷

Myrbor und Cuttoli in den US-Medien

Zweifelsfrei war die Nennung von Myrbor in Thérèse Bonneys *Shoppingguide to Paris* wesentlich für die Etablierung von Myrbor in US-Sammlerkreisen. Die 1894 geborene US-Amerikanerin Bonney zählte neben Lee Miller zu jenen Frauen, die den Zweiten Weltkrieg fotografisch dokumentierten. Obwohl ein großer Nachlass (heute im Berkeley erhalten ist) ist auch sie eine der wenig untersuchten Figuren des frühen 20. Jh. Vor ihrer Zeit als Kriegsreporterin, dokumentierte Bonney das Pariser Leben fotografisch, das sie selbst erlebt hatte.

²²⁴ Vgl. Zalweski 2023, S. 23.

²²⁵ Vgl. Zalweski 2023, S. 23–34.

²²⁶ Zu Barnes Aufbau der Sammlung vgl. unter anderem Challis 2020, S. 64–66. Zu der Sammlung der Cole Schwestern vgl. u.a. Hirschland 2008.

²²⁷ Vgl. Challis 2020, S. 60–62.

Nach dem Ersten Weltkrieg zog Bonney nach Paris um dort an der Sorbonne zu promovieren. In den Jahren nach ihrem Abschluss lichtete sie zahlreiche Persönlichkeiten aus der Mode- und Kunstszene ab und fotografierte außerdem Geschäfte – wie eben Myrbor –, Schaufenster, Möbel oder Mode.²²⁸ 1929 veröffentlichte sie gemeinsam mit ihrer Schwester Louise den *Shopping Guide to Paris*. Sie verfassten ihn für die 350 000 Amerikaner:innen, die nach ihren Angaben jährlich nach Paris reisten.²²⁹ Ihre Fotografien vertrieb Bonney außerdem über französische wie US-Amerikanische Presseagenturen, wodurch ihre Fotos in Zeitungen veröffentlicht wurden und international zirkulierten. Ein Medium, in dem ihre für Myrbor erstanden Aufnahmen abgedruckt wurden, war die Zeitschrift *Paris Times*. Auf Englisch wurde darin über Frankreich berichtet wodurch das Blatt zu einem vermittelnden Organ für sich in Paris aufhaltende Amerikaner wurde.

Um die US-Käuferschaft zu erreichen, platzierte Cuttoli, wie meine Recherchen ergaben, sowohl Werbeschaltungen als auch Fotografien von Myrbor-Modellen in US-Printmedien. Neben Bonney lichtete auch der US-Fotograf Adolphe de Meyer Myrbor-Modelle ab und berichtete über das Einkaufen bei Myrbor, wie ich noch in Kapitel II.2. ausführen werde. Zu den Medien, in denen Myrbor vertreten war, gehörte neben *Paris Times*, die Europäische Ausgaben der *Chicago Tribune*, des *The New York Herald*, die *US-Vogue*, die *US Harper's Bazaar*, aber auch der *New Yorker*.²³⁰ Mit dieser gezielten Werbung und Akquise von US-Kunden muss Cuttoli wohl um die Zeit der Exposition Internationale des Arts Décoratifs begonnen haben: Auf April 1925 ist die früheste mir bekannte US-Zeitschrift zu datieren, in der ein Myrbor-Modell erschien ist. Es handelt sich dabei um eine kleinformatige Illustration in der US Ausgabe von *Vogue*.²³¹ Was aus damaliger Sicht primär der Bewerbung diente, hat sich heute zu einer wesentlichen Quelle entwickelt, um die Präsenz von Myrbor in den USA zu rekonstruieren und ein Bild jener Myrbor-Modelle zu gewinnen, von denen nur noch eine vergleichsweise geringe Anzahl erhalten ist und auf die ich in Kapitel

²²⁸ Vgl. Schlansker Kolosek 2002, insb. hier S. 8–22.

²²⁹ Bonney 1929, S. V.

²³⁰ Vgl. Pressespiegel im Anhang.

²³¹ Vgl. Myrbor_24.

II.3. der Dissertation näher eingehen werde. Weitere Zeitungsartikel verdeutlichen außerdem, dass Cuttoli eine globale Sichtbarkeit anstrebte und die internationale Distribution von Bonneys Fotos dabei auch behilflich war. Bis in österreichische Zeitschriften wie *Die Bühne* lassen sich die ausländischen Spuren von Myrbor heute verfolgen. Cuttoli bediente sich dabei unterschiedlicher Publikationsorgane, was ihr Bestreben unterstreicht, ihren Modellen eine möglichst breite mediale Sichtbarkeit zu verschaffen.²³²

Eine Werbeschaltung, welche 1925 im US-Magazin *New Yorker* veröffentlicht wurde, (Abb. 25) ermöglicht es hier erstmals zu belegen, dass Cuttoli bereits Mitte der 1920er-Jahre persönlich in New York verkehrte. Die Werbung erscheint im September und somit nur wenige Monate, nachdem Cuttoli begonnen hatte, Myrbor aktiv in den USA zu bewerben, wie oben anhand der Illustration gezeigt wurde. Gemäß der Werbung war sie nach New York gereist, um dort Myrbor-Modelle den Amerikaner:innen zu präsentieren. Indem sie persönlich anreiste, um ihre Modelle zu vermarkten, folgte sie einer Werbestrategie, die in den 1910er-Jahren und den frühen 1920er-Jahren Paul Poiret sowie Léon Bakst ebenso verfolgt hatten.

Paul Poiret nutzte eine Tour durch die USA, um in den 1910er-Jahren seine Kollektion zu bewerben. Wie Nancy Troy ausführte, war Poiret 1913 kurz nach Erscheinen seiner *Minaret*-Kollektion persönlich in die USA gereist, um diese in verschiedenen Städten zu präsentieren. Auch wenn Poiret medial verneinte, dass es sich um eine Marketing-Strategie handelte, machen alle seine Unternehmungen deutlich, dass er mit seiner Frau Denise und ihren 100 unterschiedlichen Outfits in die USA gereist war, um seine Kollektion den Amerikaner:innen zu präsentieren. Poiret reiste im Zuge dieser Tour nicht nur nach New York City, sondern auch nach Baltimore, Philadelphia und Chicago, hielt Vorträge unter anderem in der Carnegie Hall, trat in den wichtigsten Departmentstores im New York City der damaligen Zeit auf und empfing Journalisten im luxuriösen Plaza Hotel in New York City. Die Suite, die er für diese Zwecke bezogen hatte, ließ Poiret kurzer Hand in eine Miniatur-Version seines Pariser Geschäftes umgestalten.²³³ Auch der Kostümbildner Léon Bakst, der zahlreiche Kostüme für die Ballets Russes

²³² Vgl. Myrbor_74; Myrbor_75.

²³³ Vgl. Troy 2003, S. 197–223.

anfertigte und auf den auf Grund seiner Beziehung mit Sarah Lipska in Kapitel II.1. noch eingegangen werden wird, begab sich zu Beginn der 1920er-Jahre auf eine USA-Tour, im Rahmen derer er, wie auch Poiret, vorlesungsartige Vorträge hielt, in denen er sein Kunstverständnis erläuterte.²³⁴

Cuttoli folgte mit ihrer Vermarktungsstrategie und ihren Auftritten in den USA dem Beispiel von Bakst oder Poiret. In der Annonce im *New Yorker* ist die Rede von Cuttoli als „Myrbor, the Great creator“, wodurch impliziert wurde, dass sie auch die Urheberin ihrer Modelle sei. Anders als Poiret oder Bakst etwa, war Cuttoli jedoch nicht für die Modelle, die sie bei Myrbor vertrieb verantwortlich, sondern engagierte für die Entwürfe die Künstlerinnen Sarah Lipska und Natalia Goncharova. Obwohl es medial Verwechslungen zwischen ihr und Myrbor gab, die sich unter anderem darin äußerten, dass von ihr als „Mme Myrbor“ geschrieben wurde, dienten diese mediale Auftritte dem Ziel Cuttoli als starke Geschäftsfrau der 1920er-Jahre zu porträtieren, wie sie etwa im Roman *La Garçonne* von Victor Margueritte beschrieben wurde.²³⁵

Zwei Jahre nach dem Artikel im *New Yorker* erschien 1927 ein weiterer Artikel, diesmal in der *Chicago Tribune*, in dem von einer weiteren Reise Cuttolis in die USA berichtet wurde. Nachdem 1926 der Umbau des Geschäftslokals in Paris stattgefunden hatte, ist diese Reise womöglich tatsächlich die nächste, die Cuttoli nach 1925 in die USA unternahm. Begleitet von einer schwarz-weißen Porträtfotografie Cuttolis von Thérèse Bonney kündigt der Artikel Cuttolis Reise in die Vereinigten Staaten sowie ihre Vortragstätigkeit in Chicago, Boston und New York City an. Gleichzeitig werden Cuttolis Biografie und ihr berufliches Wirken vorgestellt, um ihre Arbeit dem US-amerikanischen Publikum näherzubringen. Der Text vermittelt dabei den Eindruck einer gezielt eingesetzten Presseaussendung zur Imagepflege und internationalen Positionierung. Das Bild, das von ihr darin von Cuttoli gezeichnet wird, ist ein doppeltes: Zum einen bestärkt der Artikel das Bild der Business-Frau, indem in ihm erläutert wird, dass Cuttoli ein großes Unternehmen bestehend aus einem Geschäft in Paris, einer Fabrik und mit zahlreichen (über 200) Mitarbeitenden leitet. Hervorgehoben wird

²³⁴ Besplanova 1997.

²³⁵ Für zahlreiche Gespräche auch zum Thema der *Garçonne* danke ich Julia Drost. Weiterführend zum Roman von Margueritte: siehe Drost 2003.

außerdem ihr Einsatz für Frauen und deren Rechte in Algerien, ihre Tätigkeit als Netzwerkerin, die bestrebt war Frauenbündnisse zu formen und ihre Rolle im Komitee der École des Beaux-Arts in Paris: Aspekte ihrer Tätigkeit, die sie als starke Frau im Einsatz für Frauen darstellen sollten. Zum anderen vermittelt der Artikel aber auch den Eindruck, dass Cuttoli, obwohl sie das Bild der Business-Frau verkörperte, ein sehr traditionelles Frauen-Bild nach außen propagierte. Dem Artikel zufolge nämlich sähe Cuttoli die doppelte Aufgabe der Frau darin: „to dress with taste and with distinction. Another is to make her home as attractive as possible.“²³⁶

Myrbor in Chicago: Die erste Ausstellung in den USA

Cuttolis Reise in die USA, die mit diesem Artikel bekanntgegeben wurde, fand im November 1927 statt und ging mit den ersten Myrbor-Ausstellungen auf US-Boden einher. Weder der im Artikel angekündigte Vortrag, noch die Ausstellungen selbst waren Gegenstand der bisherigen Forschung. Das Archiv des Arts Club in Chicago, welches heute in der Mulberry Library in Chicago aufbewahrt wird, umfasst die umfassendste archivarische Dokumentation im Kontext der Recherchen zu Myrbor.²³⁷ Sofern nicht anders angegeben, basieren die im folgenden Abschnitt dargestellten Informationen auf Quellenmaterial aus dem Archiv des Arts Club.²³⁸ Das Sichten der Dokumente macht abermals deutlich, worin die Schwierigkeiten der Recherchen zu Myrbor und Cuttoli liegen: Oftmals als russisches Modehaus missverstanden, wurde in der Verschlagwortung des Bestandes das Wort Myrbor fälschlicherweise aus dem kyrillischen „transkribiert“ und als „Pyrbor“ festgehalten. Auch phonetische Missverständnisse, die wohl bereits in den 20er-Jahren gegeben waren, lassen sich festhalten: In den ersten Briefen wird Cuttoli noch als „Mme Cuttoline“ angeschrieben.

Im Archiv sind verschiedene schriftliche Quellen erhalten. Dazu zählen unter anderem Textentwürfe, die belegen, dass der in der *Paris Times* veröffentlichte Artikel über Cuttolis Reise in die USA nicht nur wie ein Presstext anmutete,

²³⁶ Cuttoli_22.

²³⁷ <https://collections.newberry.org/Share/8800n60ug6gg5u4fy5nd4821c6o2pj18> [Zugriff: September 2024].

²³⁸ Die einzelnen Dokumente verfügen über keine Inventarnummern.

sondern tatsächlich als solcher konzipiert und verfasst wurde. Weiters ist neben dem Ausstellungskatalog, der anlässlich der Ausstellung erschien, sowie frühen Entwurfsfassungen desselben, auch Korrespondenz zwischen Cuttoli und dem Team des Arts Club, insbesondere mit Rue Winterbotham Carpenter und Alice Roullier, der Vorsitzenden des Ausstellungskomitees, überliefert. Ebenso liegt Schriftwechsel zwischen dem Arts Club und der New Yorker Galeristin Marie Sterner sowie Dorothy Shaver von Bonwit Teller vor. Presseberichte oder fotografische Aufnahmen der Ausstellung in Chicago sind hingegen nicht überliefert. Wie schon bei den Myrbor-Ausstellungen in Paris, kann also auch bei der Ausstellungen in Chicago keine konkrete Aussage über die Ausstellungsform gemacht werden.

Ein auf August 1927 datierter Brief ermöglicht es heute mit Sicherheit zu sagen, dass die erste US-Ausstellung von Myrbor in Chicago auf den in Paris geknüpften Kontakt zwischen Cuttoli und Rue Winterbotham Carpenter (auch Rue Carpenter oder Mrs John Alden Carpenter) zurückging. Womöglich hatten die beiden Frauen einander über Rubinstein kennengelernt. Die erhaltene Korrespondenz zwischen Cuttoli und Winterbotham ist durch die formelle Anrede mit Nachnamen sowie einen durchweg geschäftlichen Tonfall geprägt.

Winterbotham Carpenter, 1876 geboren, war drei Jahre älter als Cuttoli und reiste, aus einer US-Amerikanischen Oberschichtsfamilie stammend, regelmäßig nach Paris.²³⁹ Ähnlich wie Rubinstein gehörte auch Winterbotham zu jenem Kreis von Kundinnen, der die ideale Zielgruppe für Myrbor darstellte: finanziell privilegiert, in der gesellschaftlichen Oberschicht verankert, kunstsammelnd und zugleich als Mäzenin aktiv. Auch als Innenarchitektin tätig, zeichnete sie, wie bereits weiter oben ausgeführt, unter anderem für die Ausstattung des Chicagoer Salons von Helena Rubinstein verantwortlich. 1916 gründete sie den Arts Club in Chicago mit, dessen Präsidentin sie ab 1918 bis zu ihrem Tod 1931 war. Der Arts Club, der kurz nach der Armory Show eröffnete, wurde in der Zeit zu einer der wesentlichsten Ausstellungsorte für die europäische Moderne in den USA und der Fokus ihrer Ausstellungsplanung lag, besonders während der 1920er-Jahren, auf Kunst aus Paris. Zwischen 1922 und 1927 finanzierte und konzipierte der Arts

²³⁹ Vgl. Zur Biographie von Winterbotham Carpenter und den ersten Jahren des Arts Club, vgl. Kat. Ausst. Arts Club Chicago 1986.

Club außerdem Ausstellungen, welche als „Arts Club Exhibition Room“ im Art Institute in Chicago stattfanden. Zu diesen zählte die erste großangelegte Picasso Zeichnungsausstellung 1923 sowie 1924 die ersten monographischen Ausstellungen die dem Werk von George Braque und Marie Laurencin gewidmet waren. Dieser Fokus auf Frankreich ergab sich sowohl aus Winterbotham Carpenters eigenem Interesse und Netzwerk als auch aus den Kontakten, die die Vorsitzende des Ausstellungskomitees Alice Roullier zu französischen Künstlern und Galeristen pflegte. Ebendort fand also vom 20. November bis zum 7. Dezember 1927 die erste Myrbor-Ausstellung in den USA statt.²⁴⁰

Gemäß der Korrespondenz war Cuttoli am 2. November 1927 aus Paris in New York City angekommen, wo sie zunächst die neueste Kollektion von Myrbor-Mode wiederholt im Hotel Plaza ihren US-Kunden:innen präsentierte und einen Vortrag hielt. Eine Version des Vortrages ist im Arts Club Archiv erhalten: Anders als im *The Chicago* Artikel angekündigt, ging es in dem Vortrag nicht darum, wie sich Frauen zu kleiden hatten und ihre Wohnungen ausstatten sollten. Cuttoli bot in ihrem Vortrag eine Einführung in die moderne Kunst ihrer Zeit, wodurch sich der mehrseitige Vortragstext heute viel mehr wie eine Kunstgeschichtsvorlesung ließt. Dadurch erfüllte sie nicht nur die in den Medien propagierte Rolle der erfolgreichen Geschäftsfrau, sondern auch jene der transkontinentalen Kunstvermittlerin. Nach einem Zwischenaufenthalt in Boston erreichte Cuttoli am 18. November – also zwei Tage vor der Ausstellungseröffnung – Chicago. Die ausgestellten Werke waren zu diesem Zeitpunkt bereits im Vorfeld ihrer Ankunft dorthin überführt worden.

Ausgestellt wurden, so lässt sich sowohl aus der Korrespondenz als auch dem Ausstellungskatalog entnehmen Teppiche, Tapisserien, die für Myrbor entworfen wurden sowie Gemälde. Myrbor-Kleidung, war nicht Teil der Ausstellung, doch versuchte Cuttoli zu veranlassen, wie sie in einem Brief an Winterbotham Carpenter schrieb, dass diese zeitgleich in Chicago in einem „Modehaus oder Kaufhaus“ ausgestellt würden. Während die insgesamt 26 Teppichen nur mit Titel aber ohne dem Namen des entwerfenden Künstlers in der Werkliste im Katalog angeführt werden, werden die 24 Gemälde sowie die zwei Tapisserien mit Titel

²⁴⁰ Vgl. ebd.

und Künstlernamen veröffentlicht: Mit drei Werken²⁴¹ war Alice Halicka als einzige Frau in der Ausstellung vertreten. Die meisten Gemälde – insgesamt acht – wurden von Jean Lurçat gezeigt und drei waren von Picasso. Darüber hinaus wurden in der Ausstellung Werke von Georges Braque (ein Gemälde), Fernand Léger (zwei Gemälde), Othon Friesz (drei Gemälde), Raoul Dufy (ein Gemälde) und Louis Marcoussis (zwei Gemälde) präsentiert. Mit dieser Auswahl zeigte Cuttoli Künstler, die – wie Léger, Braque oder Picasso – eng mit Léonce Rosenberg verbunden waren und zugleich zu jener Gruppe zählten, die für Myrbor Entwürfe für Teppiche und Tapisserien lieferten. Viele dieser Künstler waren zudem Teil von Cuttolis privater Sammlung.²⁴² Anhand einiger Titel wie *Zig Zag* oder *Jardin Jaune* können Teppiche nach einem Karton von Marcoussis respektive Jean Lurçat identifiziert werden.²⁴³ Die im Katalog handschriftlich eingetragenen Preisangaben verdeutlichen, dass textile Arbeiten preislich auf Augenhöhe mit Gemälden gehandelt wurden. Der Teppich *Zig Zag* etwa wurde mit 550 USD höher bewertet als ein Aquarell von Picasso, das für 400 USD angeboten war. Die teuersten Objekte der Ausstellung waren *Femme* von Picasso (2200 USD) sowie zwei Tapisserien von Jean Lurçat (2200 bzw. 1600 USD).

Das von Cuttoli verfasste Vorwort stellt eine gekürzte Version jenes Vortrags dar, den sie in New York City gehalten hatte. Neben Anmerkungen zur hohen, produktionsbedingten Qualität der einzelnen Teppiche und Tapisserien betont Cuttoli darin, dass sich die bedeutendsten Errungenschaften der modernen Malerei, nämlich die Abwendung von der mimetischen Naturwiedergabe, in der dekorativen Kunst, und hier insbesondere in der Tapisserie, widerspiegeln.²⁴⁴ Zugleich schrieb sie, ergänze diese neue Form der Tapisserie und Teppichkunst die zeitgenössische Architektur und Innenausstattung, da: „it is basically as absurd to decorate a modern building with antique rugs as to dress an elegant woman in the robes of the past century.“ Cuttoli betonte einerseits die Gleichwertigkeit von

²⁴¹ Es handelt sich bei diesen um sogenannte *Romance Capitonné*, also Werke in denen die Künstlerin mit Textil zum Beispiel die Kleidung der dargestellten Figuren „collagierte“, weshalb sie nicht als „reine“ Malerei bezeichnet werden können.

²⁴² Zu Cuttoli Sammlung siehe Kat. Ausst. Galerie Beyeler 1970.

²⁴³ Bei dem Werk von Lurçat mit der Inventarnummer 1927.1612, das sich heute im Art Institute in Chicago befindet handelt es sich um einen Teppich, der im Rahmen der Ausstellung gezeigt wurde.

²⁴⁴ Vgl. dazu auch Gardner Troy 2020, S. 59.

Tapiserie und Malerei und sprach der textilen Kunstform denselben ästhetischen Rang zu. Andererseits entwarf sie ein integratives Kunstverständnis, in dem verschiedene Gattungen nicht isoliert nebeneinander stehen, sondern sich wechselseitig ergänzen und in der modernen Wohnkultur zu einer gestalterischen Einheit verschmelzen – ein Ansatz, der den Gedanken des Gesamtkunstwerks auf eindrucksvolle Weise weitertrug.

Myrbor in NYC: Marie Sterner und die Lord & Taylor-Ausstellung

Nach Ende der Ausstellung ließ Cuttoli Teppiche, Tapisseries und Gemälde zurück nach New York transportierten um sie dort in zwei unterschiedlichen Ausstellungen zu zeigen. Die Entscheidung an der Ausstellung im Kaufhaus Lord & Taylor teilzunehmen war, folgt man der Korrespondenz, wohl erst während der Laufzeit der Ausstellung in Chicago Ende November gefallen. In einem von Hand geschriebenen Brief an die Assistentin des Arts Clubs bat Cuttoli darum, all jene Teppiche, die nicht verkauft wurden, nach New York bringen zu lassen. Gleichzeitig wurde am 12. Dezember 1927 der Transport aller Gemälde in die Galerie von Marie Sterner in die Wege geleitet. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Cuttoli selbst bereits auf der Rückreise, per Brief erläuterte sie aber ihre Entscheidung über die Zwischenstation bei Sterner: Sie legte ausdrücklich Wert darauf, dass die Werke zunächst in einer Kunstgalerie und nicht unmittelbar in einem Departmentstore präsentiert wurden. Mit Marie Sterner, geborene Walther, fiel die Wahl auf eine Galeristin aus dem Umfeld von Helena Rubinstein.

Ehe Sterner zu Beginn der 1920er-Jahre ihre eigene Galerie an der 210 East 57th Street eröffnete, war sie ab 1912 in der Galerie Knoedler and Co tätig. Mit ihrer eigenen Galerie in New York City zählte Sterner, neben Edith Gregor Halpert und Berthe Kroll Goldsmith, welche die später als Downtown Gallery²⁴⁵ bekannte Galerie 1926 gegründet haben, zu den bis heute wenig erforschten weiblichen Galeristen der Vorkriegszeit. Obwohl Sterner im Gegensatz zu Cuttoli ein umfassendes Archiv hinterlassen hat, das heute im Washington D.C.

²⁴⁵ Das Archiv der Downton Gallery befindet sich ebenfalls im Archive of American Art: <https://www.aaa.si.edu/collections/downtown-gallery-records-6293> (Zugriff September 2024).

aufbewahrt wird, ist auch ihre Tätigkeit als Kunsthändlerin nicht aufgearbeitet.²⁴⁶ Im Unterschied zur Kunstmarktforschung in Frankreich und Deutschland, die sich (wie bereits in der Einleitung erörtert) auch seit einigen Jahren der Aufarbeitung der Galeriengeschichte weiblicher Galeristinnen widmet, vermittelt die kaum vorhandene Forschung hierzu in den USA das Bild eines rein männlich geprägten New Yorker Kunstmarktes der Vorkriegszeit. Sterner verkehrte im Umfeld der Harlem Renaissance, zeichnete für die erste Ausstellung von Florine Stettheimer in der Galerie Knoedler verantwortlich und hatte neben ihrer eigenen Galerie auch 1921 die Art Patrons of America gegründet. Die Vereinigung verfolgte, wie einem Katalog im Sterner Archiv entnommen werden kann, das erklärte Ziel Kunst aus dem In- und Ausland auszustellen und einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Mit ihrem Fokus auf zeitgenössische französische Kunst sowohl in ihrer eigenen Galerie, in der sie zum Beispiel 1932 den von Rubinstein geförderten und gesammelten Bildhauer Eli Nadelman ausstellte, als auch als Gründerin der Art Patrons Vereinigung stellte sie zweifelsfrei die ideale Galerien-Partnerin für Myrbor und Cuttoli dar. Ob die Myrbor-Ausstellung in der Galerie von Marie Sterner letztlich tatsächlich realisiert wurde, lässt sich bislang nicht mit Sicherheit rekonstruieren, da auf Seiten der Galerie kein Archivmaterial aus dem betreffenden Zeitraum überliefert ist. Der in einem Brief formulierte Wunsch Cuttolis, die Gemälde zunächst in Sterners Galerie zu präsentieren, verdeutlicht jedoch ihr gezieltes Bestreben, eine Verbindung zu einer in New York City ansässigen, etablierten Institution herzustellen. Dieses Vorgehen kann als Ausdruck einer strategisch angelegten Internationalisierung ihrer Aktivitäten gelesen werden.

Indem Cuttoli mit Myrbor im Arts Club in Chicago ausstellte und sich mit Marie Sterner assoziierte, verfolgte sie ähnliche Sichtbarkeitsstrategien im Ausland, wie

²⁴⁶ Die Ausführungen zu ihrer Person beruhen hier im Folgenden auf den Angaben, die ihrem Archiv zu entnehmen sind. Da ich die Unterlagen aus Chicago zu einem sehr späten Zeitpunkt meine Recherchen erst einsehen konnte und damit auch erst spät von der Verbindung zu Sterner Kenntnis erlangte, war es mir nicht möglich das Sterner Archiv persönlich zu sichte. John White danke ich an dieser Stelle herzlich dafür, das Archiv für mich Anfang 2024 besucht zu haben und nach Material zur Zusammenarbeit mit Cuttoli gesucht zu haben. Nach derzeitigem Wissensstand sind in dem Archiv keine weiteren Materialien zu Cuttoli erhalten. Die Zusammenarbeit wird also im Folgenden lediglich auf der Grundlage der Korrespondenz im Arts Club Archiv behandelt werden. Vgl. <https://www.aaa.si.edu/collections/marie-sterner-and-marie-sterner-gallery-papers-9479> (Zugriff: Juni 2024)

es etwa Daniel Henry Kahnweiler oder Léonce Rosenberg mit ihren Galerien, wiederum den Beispielen der Galeristen des späten 19. Jahrhunderts Jean-Baptiste Adolphe Goupil oder Paul Durand-Ruel folgend, getan haben.²⁴⁷ Kahnweiler, der wie im ersten Kapitel besprochen, bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs in der rue Vignon und anschließend in unmittelbarer Nachbarschaft zu Cuttoli seine Galerie hatte, war bereits ab den 1910er-Jahren bestrebt, sich ein internationales Netzwerk an Galerien aufzubauen, wie Vérane Tasseau unlängst in ihrem Aufsatz zu Kahnweilers „International Partnerships“²⁴⁸ herausgearbeitet hat. Er stellte Picasso und Braque in Paris nicht aus und wies sie an, ihre Werke nicht in den Salons zu zeigen, verfolgte diese Strategie, so Tasseau, um Picassos und Braques Werken im Ausland eine umso größere Präsenz zu verleihen.²⁴⁹ Seine Vernetzungsstrategie konzentrierte sich, wie sie herausarbeitete, vor dem Ersten Weltkrieg zunächst auf die USA und Deutschland – was dem Kubismus sogar den Ruf einbrachte Deutsche Kunst zu sein – und nach dem Ersten Weltkrieg auf Skandinavien und England. Die Sichtbarkeit in diesen Ländern sicherte sich Kahnweiler auf zwei Wegen: Zum einem, wie Tasseau festhielt, durch unmittelbare „Partnerschaften“ mit in diesen Ländern ans   igen Galerien, zum anderen durch die gezielte Platzierung von Leihgaben in ausländischen Ausstellungen. In Deutschland war sein wichtigster Kontakt Alfred Flechtheim, der Galerien in Düsseldorf, Frankfurt und Köln betrieb und unter anderem zur Sichtbarkeit der Kubisten im Rahmen der Sonderbund-Ausstellung 1912 verhalf. In den USA assoziierte sich Kahnweiler wiederum mit Curt Valentin in New York City und unterzeichnete einen einjährigen „Consignment contract“ mit der Washington Square Gallery ebenfalls in New York. Durch Leihgaben etwa an die Armory Show in Chicago oder an Ausstellungen in Schweden ermöglicht es Kahnweiler dem Kubismus international sichtbar zu werden.²⁵⁰

Ähnlich wie Kahnweiler ging auch Léonce Rosenberg vor, wenn es um die Vernetzung im Ausland ging, wie Giovanni Casini in seiner kürzlich erschienen

²⁴⁷ Zur Vernetzung von Pariser Galerien mit US-Galerien Ende des 19. Jahrhunderts siehe unter anderem Serafini 2020 sowie Thompson 2020.

²⁴⁸ Tasseau 2020.

²⁴⁹ Zu Kahnweilers Nicht-Ausstellung der Kubisten vgl. auch Troy 2003, S. 59.

²⁵⁰ Vgl. Tasseau 2020, S. 75–87.

Monographie zu Rosenbergs Galerie L'Effort Moderne herausgearbeitet hat.²⁵¹ Neben Partnerschaften mit ausländischen Galerien lieb auch er großzügig an Ausstellungen, um sein Netzwerk zu vergrößern. Rosenbergs „Expansions-Fokus“ lag dabei besonders auf Ländern, in denen auch seine eigenen Künstler ansässig waren: Über die Kontakte des Italieners Gino Severini vernetzte er sich einerseits in Italien aber auch maßgeblich in London, wie Casini erforscht hat. Ein weiteres Mittel der Vernetzung stellte dabei, so Casini, auch das von Rosenberg herausgegebene *Bulletin de l'Effort Moderne* dar, in dem er gezielt Werke internationaler Künstler, wie etwa des US-Künstler Gerald Murphy, reproduzierte.²⁵² Die Auswahl der Werke und Künstler beruhte jedoch weniger auf einer kuratorischen Gewichtung künstlerischer Qualität als vielmehr auf dem ökonomischen Potenzial und dem sozialen Kapital, das diese Künstler in ihren jeweiligen Herkunftsländern einbrachten. Rosenberg verband damit die Erwartung, die Sichtbarkeit seiner Galerie über nationale Grenzen hinweg zu steigern und sein Netzwerk gezielt – unter anderem bis nach Lateinamerika – auszubauen.²⁵³

Cuttolis Strategie der Vernetzung in den Vereinigten Staaten ähnelte sowohl jener ihrer zeitgenössischen Kolleg:innen aus der Modebranche als auch jener der Galeristen ihrer Zeit. Wie Paul Poiret und Léon Bakst reiste sie gezielt an Orte, an denen sich ihre wichtigsten Kund:innen aufhielten, warb in persönlicher Präsenz um deren Aufmerksamkeit und suchte durch Vorträge eine nachhaltige Bindung aufzubauen. Gleichzeitig knüpfte sie Kontakte zu lokalen Ausstellungshäusern, organisierte Präsentationen vor Ort und bemühte sich um Kooperationen mit Partnergalerien. Eben dieses Vorgehen entsprach auch dem ihrer Galeristenkollegen Daniel-Henry Kahnweiler und Paul Rosenberg zur selben Zeit. Während Rosenberg die Sichtbarkeit seiner Künstler durch die Gründung eines eigenen Magazins weiter zu steigern versuchte, konnte Cuttoli ihren doppelten Status als Modehaus und Galerie gezielt nutzen, um auf zwei medialen Ebenen

²⁵¹ Casini 2023.

²⁵² Rosenberg war indes nicht der einzige Galerist der Zwischenkriegszeit, der eine Zeitschrift herausgab. Zur Nutzung des Medium durchs Galerien, siehe maßgeblich die Dissertation von Amber Gauthier. Vgl. Gauthier 2015, sowie Gauthier 2020.

²⁵³ Vgl. Casini 2023, S. 105–120.

präsent zu sein: Einerseits belieferte sie die wichtigsten internationalen Modemagazine mit Fotografien ihrer Modelle, andererseits war sie mit Myrbor in kunstspezifischen Fachzeitschriften wie den *Cahiers d'art* vertreten. Darüber hinaus erlangte Myrbor durch die Zusammenarbeit mit dem Architekten André Lurçat zusätzliche mediale Sichtbarkeit insbesondere in Innenarchitekturzeitschriften, wie in Kapitel I.2. besprochen wurde. Mit ihrer Beteiligung an der Ausstellung *Modern and Decorative Arts* in einem New Yorker Kaufhaus ging Cuttoli schließlich über die Strategien ihrer Galerist:innenkolleg:innen hinaus: Sie öffnete ihre Galerie bewusst einem breiteren Publikum und überschritt damit die Grenzen einer rein kunstinternen Öffentlichkeit.

Im Unterschied zur Ausstellung in der Galerie von Marie Sterner lässt sich die Beteiligung von Myrbor an der Ausstellung bei Lord & Taylor nicht ausschließlich anhand der Korrespondenz im Archiv des Arts Club nachweisen, sondern auch durch weitere zeitgenössische Quellen belegen. Erhalten sind neben der Werbung (Abb. 26), die in zeitgenössischen Printmedien veröffentlicht wurde, ein Ausstellungskatalog²⁵⁴, die bereits bei Kang veröffentlichte Fotografie des Dänischen Fotografen Sigurd Fischer (Abb. 27) sowie der Grundriss²⁵⁵ der Ausstellung (Abb. 28), der sich in der Sammlung des Wolfsonian Museums in Miami befindet und erstmal hier berücksichtigt werden kann. Die Ausstellung fand im Februar 1928 im 7. Stock des Kaufhauses statt und wurde von Dorothy Shaver organisiert.²⁵⁶ Im „Advisory Board“ zur Ausstellung, so kann dem Katalog entnommen werden, befand sich unter anderem – unter ihrem Ehenamen Mrs. John Alden Carpenter vermerkt – auch Rue Winterbotham Carpenter.²⁵⁷

Erste Ansätze einer institutionellen Zusammenarbeit zwischen Museen und Kaufhäusern in New York City lassen sich bereits auf das Jahr 1923 zurückführen. Das 1895 gegründete Kaufhaus Bonwitt Teller etwa widmete sich zu dem

²⁵⁴ Lord & Taylor 1928.

²⁵⁵ Ich danke Mark Ostermann mir ein Digitalisat des Grundrisses zur Verfügung gestellt zu haben.

²⁵⁶ Dorothy Shavers Nachlass im National Museum of American History konnte nicht gesichtet werden. Die Inhalte der drei Archischachteln (Box 7, Folder 4; Box 15 Folder 1 und Box 15 Folder 2) konnten daher für das Nachfolgende nicht berücksichtigt werden.

²⁵⁷ Lord & Taylor 1928, np.

Zeitpunkt dem Ausstellen von Kunst in seinen Räumlichkeiten. Maßgeblich verantwortlich dafür war die ab diesem Zeitpunkt dort tätige Amerikanerin Estelle Hamburger, deren Rolle für das Kaufhaus die Kunsthistorikerin Marie J. Clifford in ihrem Artikel erstmals herausgearbeitet hat.²⁵⁸ Der Aufsatz bildet eine wichtige und wenig rezipierte Grundlage zur Erforschung von Hamburger und Shaver, ihren Tätigkeiten und den Verbindungen zwischen Departmentstores und Museen in den USA zwischen 1920 und 1940.²⁵⁹ Hamburger schloss sich etwa, so arbeitet Clifford heraus, mit dem Brooklyn Museum zusammen, um in den Schaufenstern des Kaufhauses zeitgenössische Mode mit Kunst aus den Sammlungen des Museums zusammenkommen zu lassen und gemeinsam auszustellen. Kaufhäuser waren besonders in New York City in den 1920er-Jahren, wie bereits weiter oben herausgearbeitet, ein wesentlicher Ausstellungsort für (zeitgenössische) Kunst geworden. Neben dem Brooklyn Museum assoziierten sich auch andere Museen mit den großen Departmentstores der Stadt. Ein mehrseitiger Folder im Archiv von Ernö Göldfinger zum Beispiel belegt die Zusammenarbeit des Metropolitan Museum of Art 1927 für eine fünftägige Ausstellung im Kaufhaus Macy's mit dem Titel *Exposition of Art in Trade*. Dort ist festgehalten:

„The Metropolitan Museum of Art, in accordance with its policy of extending help and advice to all American industry in the cause of the furtherance of good taste and art in modern life, has been most generous with suggestions and advice in the preparation of this exposition.“²⁶⁰

Mehr noch als eine bloß beratende Funktion, schien diese Verbindung des Museums mit dem Kaufhaus ein explizites Unterfangen zu sein, das im Einklang mit der Politik des Museums stand, welche, folgt man dem Folder, die

²⁵⁸ Clifford 2003a.

²⁵⁹ Siehe dazu auch die Kubismus Ausstellung.

²⁶⁰ Vgl. Folder ohne Inventarnummer im Ernö Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London GolEr/517/4.

Vermittlung von Kunst und dessen Vereinigung mit dem Leben auch als Aufgabe außerhalb der eigenen Mauern ansah.²⁶¹

Dorothy Shaver, selbst Board Member im Metropolitan Museum, organisierte wie Hamburger, für das Kaufhaus Lord & Taylor Kooperationen mit Künstlern und Institutionen. Ab 1921 arbeitete sie für Lord & Taylor und wurde dessen Geschäftsführerin. Sowohl Shaver als auch Hamburger waren über die 1931 offiziell gegründete in New York ansässige Fashion Group miteinander verbunden, in deren Vorstand auch Helena Rubinstein saß. Beide Frauen, so Clifford, präsentierten sich medial als „intermediaries between high and commercial cultur“²⁶². Im Unterschied zu Hamburger lag, wie Clifford in ihrem Aufsatz herausarbeitet, der Fokus von Shaver auf dem Ausstellen von zeitgenössischer Kunst.²⁶³

Die Ausstellung bei Lord & Taylor verfolgte, wie auch dem Katalog entnommen werden kann, ein doppeltes Ziel: Zum einen sollte sie die Einstellung des US-Publikums zu zeitgenössischer Kunst ermitteln („to appraise the attitude of the American public toward Modern Art“) zum anderen galt es, französische Kunst in den USA und insbesondere den dort ansässigen Künstler:innen zugänglich zu machen. Diese Bestrebung mag noch ein Ergebnis aus der Zeit des 1. Weltkrieges gewesen sein, als der Austausch zwischen Frankreich und den USA ins Stocken geraten waren, was zum Beispiel auch zur Entstehung der Textilsammlung von Morris de Camp Crawford geführt hat, wie in Kapitel II.3. der Dissertation noch erläutert wird.

Die Ausstellung war, wie im Katalog dokumentiert und durch den erhaltenen Saalplan (Abb. 28) ersichtlich, in mehrere thematische Sektionen unterteilt, von denen jede von einem anderen Architekten konzipiert wurde. Zu den beteiligten Architekten zählten neben Louis Süe, dem Innenausstatter Paul Poirets, auch der Franzose Francis Jourdain, dessen Ehefrau Agathe (wie im *Shopping Guide to Paris* vermerkt) bei Myrbor tätig war.²⁶⁴ Im Zentrum der Ausstellung befand sich,

²⁶¹ ebd.

²⁶² Clifford 2003a, S. 61.

²⁶³ Vgl. Clifford 2003a, S. 75.

²⁶⁴ Kontakt mit den Nachfahren von Francis und Agathe Jourdain habe ich Ende 2023 aufgenommen. Informationen zu der Zusammenarbeit von Agathe mit Cuttoli konnten sie nicht liefern. Korrespondenz per Mail im Dezember 2023.

wie aus dem erhaltenen Grundriss hervorgeht, ein ovaler Hauptraum mit der Bezeichnung „Salon of French Decorators“. Von diesem gingen insgesamt sechs Kojen ab, darunter auch jene, in der Myrbor vertreten war. Eine Schwarz-Weiß-Fotografie, welche erstmals von Cindy Kang veröffentlicht wurde, zeigt den Myrbor-Bereich (Abb. 27). Von den drei ausgestellten Teppichen sind zwei an der Wand hängend präsentiert und erstrecken sich über die gesamte Raumhöhe. Der Ausstellungskatalog, der im Unterschied zur Chicagoer Ausgabe die beteiligten Künstler namentlich nennt, verzeichnet insgesamt 33 Myrbor-Teppiche, von denen der Großteil auf Entwürfe von Jean Lurçat zurückgeht. In Verbindung mit den sorgfältig arrangierten Möbelstücken erzeugt der Ausstellungsraum – analog zur Inszenierung im Pariser Hauptgeschäft – die Atmosphäre eines stilisierten Wohnzimmers. Diese *mise-en-scène* verweist auf eine bewusste kuratorische Strategie, die darauf abzielte, die Textilien nicht nur als dekorative Objekte, sondern als integralen Bestandteil moderner Wohnkultur zu präsentieren.

Innerhalb der Ausstellung war Myrbor nicht nur mit den Teppichen vertreten. Auch die Gemälde, welche bereits in Chicago zu sehen gewesen waren, wurden in diesem Rahmen erneut ausgestellt. In der Abteilung „Paintings & Sculpture“ des Ausstellungskatalogs wurden insgesamt 58 Gemälde aufgeführt, von denen 34 und damit mehr als die Hälfte, als Leihgaben von Myrbor verzeichnet waren. Rechts vom zentralen Raum erreichten die Besucher:innen über die „Gallery of French Painting“ fünf weitere Räume, die von Lord & Taylor ausgestattet waren. Aufnahmen etwa des Raumes, den Pierre Chareau gestaltet hat, zeigen indes, dass die Gemälde nicht nur in der eigenen „Gallery of French Painting“ zu sehen waren, sondern auch in die einzelnen von den Architekten gestalteten Ausstellungsräume integriert wurden. Gemälde von Léger hingen, wie auf dem Foto zu sehen ist, auf Vorhängen, die auf ein L-förmiges Metallgestell montiert waren.²⁶⁵

Durch die unterschiedlichen Räume und ihre gezielten Bezeichnungen vermittelte der gesamte siebte Stock von Lord & Taylor, in dem die Ausstellung stattfand, den Eindruck, in eine großzügige, möblierte und mit Kunst ausgestattete Musterwohnung verwandelt worden zu sein. Diese Inszenierung folgte einer klar

²⁶⁵ Vgl. <https://www.loc.gov/item/2015651413/> [Zugriff: September 2024]

erkennbaren kuratorischen Strategie, die darauf abzielte, die gezeigten Objekte nicht isoliert, sondern als integrale Bestandteile einer modernen Wohnkultur zu präsentieren. Damit entsprach die räumliche Gestaltung nicht nur dem zeitgenössischen Pariser Galerieraum, sondern reflektierte auch die zunehmende Verschmelzung von Kunst, Design und Konsumästhetik in den 1920er-Jahren sowie die Aufhebung der Grenzen zwischen Privatem und öffentlichem Raum, wie ich es in Kapitel I.2. ausgehend von Penny Sparke erläutert habe. Die Galerie wurde so zum stilbildenden Wohnraum und die Ausstellung zum begehbaren Lebensentwurf. Darüber hinaus erfüllte die Ausstellung im Warenhaus eine explizit gesellschaftliche Funktion: Sie trug zur Öffnung des Kunsterlebens für ein breiteres Publikum bei und erfüllte auch mit seinem Katalog kunstvermittelnde Zwecke. Wie bereits Kang in ihrem Katalogbeitrag unter Bezugnahme auf zeitgenössische Rezensionen festhielt, verwandelte die Präsentation das Kaufhaus in ein „People’s Art Museum“.²⁶⁶

Virginia Gardner Troy verwies in ihrem Beitrag zu Cuttolis transatlantischen Aktivitäten der 1930er-Jahre darauf, dass bereits der einstige französische Kultur- und Bildungsminister Édouard Herriot im Jahr 1936 die Bedeutung von Cuttolis Engagement für die kulturelle Verbindung zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten ausdrücklich würdigte.²⁶⁷ Die vorangehenden Ausführungen in diesem Kapitel haben deutlich gemacht, dass Cuttoli bereits in den 1920er-Jahren mit dem Aufbau ihres transatlantischen Netzwerks begann und dabei gezielt den Doppelstatus von Myrbor als Modehaus und Galerie nutzte, um eine möglichst breite (mediale) Sichtbarkeit zu erlangen. Neben Thérèse Bonney, die mit ihren Fotografien Myrbor dokumentierte und so zu Verbreitung beitrug, nahm auch, wie ich hier erstmals dargelegt habe, die Kosmetikmarkengründerin Helena Rubinstein eine zentrale Rolle für die Entwicklung und internationale Etablierung von Myrbor ein. Bonneys Fotografien ermöglichten es Cuttoli, Myrbor nicht nur visuell zu inszenieren, sondern auch in Printmedien international zu distribuieren. Die gezielte Platzierung von Bildern und Anzeigen in Zeitschriften wie *Vogue*, *Harper’s Bazaar*, *The New Yorker* oder *Die Bühne* unterstrich das Bestreben, eine

²⁶⁶ Vgl. Kang 2020, S. 13.

²⁶⁷ Gardner Troy 2020, S. 57.

transnationale Sichtbarkeit zu schaffen, die sowohl modisch als auch kunsthistorisch wirksam war. Rubinsteins Bedeutung wiederum beschränkte sich dabei keineswegs auf die Position einer wohlhabenden Sammlerin oder modisch interessierten Kundin, sondern reichte weit darüber hinaus: Sie war Vermittlerin, Mäzenin und, wie das Beispiel von HelMyr auch verdeutlicht, Geschäftspartnerin. Die Tatsache, dass alle für Myrbor zentralen Künstler:innen – darunter Jean und André Lurçat, Louis Marcoussis sowie Sarah Lipska – bereits zu Rubinsteins persönlichem Umfeld zählten, macht deutlich, wie eng die künstlerische und geschäftliche Geschichte von Myrbor mit Rubinsteins Netzwerk verknüpft war. Darüber hinaus waren Rubinsteins Schönheitssalons, deren Ausstellungsraumcharakter im wohnlichen Stil bereits Mason Klein hervorgehoben hat, gleichsam die ersten permanenten Schauräume für Myrbor und machten Myrbor so für einen exklusiven US-amerikanischen Kundinnenkreis zugänglich.

Zugleich zeigte sich, dass auch Marie Cuttoli selbst über eine bemerkenswerte unternehmerische Weitsicht und mediale Strategie verfügte, die sie gezielt einsetzte, um Myrbor in den USA zu etablieren. Bereits ab Mitte der 1920er-Jahre bemühte sich Cuttoli, in Pariser US-Kreisen präsent zu sein und Sichtbarkeit in der amerikanischen Presse zu erzielen. Ihre Vorgehensweise erinnert stark an jene internationalen Strategien die Galeristen wie Kahnweiler und Rosenberg sowie Modeschöpfer wie Poiret oder Bakst verfolgten. Cuttolis Reisen nach New York, Chicago und Boston, ihre Vorträge, ihre gezielte Zusammenarbeit mit Institutionen wie dem Arts Club of Chicago oder der Galerie Marie Sterner sowie ihre Teilnahme an der Ausstellung im Kaufhaus Lord & Taylor belegen ihr strategisches Vorgehen ebenso wie ihre Fähigkeit, zwischen Galerie, Modehaus und öffentlicher Repräsentation zu vermitteln. Anders als viele ihrer männlichen Galeristenkollegen verfolgte Cuttoli mit Myrbor eine doppelte Positionierung: Als Galerie positionierte sie textilbasierte Kunst im Kunstkontext, als Modehaus öffnete sie sie für kommerzielle Kreise und die Konsumkultur.

Dass die Strategien Cuttolis aufgingen, zeigt sich heute nicht zuletzt an der nachhaltigen Präsenz von Myrbor-Werken in US-amerikanischen Sammlungen, deren Provenienzen vielfach auf diese erste Phase der Internationalisierung zurückgehen. Im Vergleich zu diesen sind wesentlich weniger Werke in Europa

erhalten: Myrbor ist noch heute in den USA besser bekannt als im Ursprungsland Frankreich zum Beispiel. Diese Sammlungen und die Erwerbungskontexte der einzelnen Myrbor-Modelle werde ich in Kapitel II.3 erläutern. Im Fokus dieses zweiten Teiles der Dissertation stehen nun jene tragbaren Myrbor-Modelle, die die Künstlerinnen Natalia Goncharova und Sarah Lipska geschaffen haben. Bis heute kaum erforscht, sind sie, wie auch die von Lurçat oder Marcoussis entworfenen Teppiche oder die Gemälde, integrale Bestandteile dessen was Myrbor ausmachte.

II. 1. Stickereien für Mode und Theater im Werk von Nathalia Goncharova und Sarah Lipska

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich auch in Russland, analog zu England, Österreich und Deutschland, ein zunehmendes künstlerische Interesse am Medium Textil. Unter dem Einfluss der westlichen Arts and Crafts Movement stehend, strebten Künstler:innen in Russland ebenfalls danach, Kunst und Leben zu vereinen. Damit ging auch ein wachsendes Interesse an traditionellen kunsthandwerklichen Techniken, wie etwa der Stickerei, einher. Ähnlich wie in Wien, wo die Sammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK) als Studiensammlung für die benachbarte Kunstgewerbe Schule angelegt wurde, studieren Künstler, das was als dekorative Kunst bezeichnet wurde, in Museumssammlungen.²⁶⁸ Sie trugen aber auch zur Medialisierung und weiteren Sichtbarkeit des kunstgewerblichen Erbes bei. Die Gründer der späteren Ballets Russes Sergej Dhiagilev und Léon Bakst etablierten bereits 1899 in St. Petersburg die Vereinigung *Mir Iskusstva (Welt der Kunst)*, die Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks aufgriff und propagierte: Die Vereinigung organisierte Ausstellungen und gab ein gleichnamiges Magazin heraus, in dem die Autor:innen ihr transdisziplinäres Kunstverständnis veröffentlichten, über französische und englische Kunst berichteten und zur Verbreitung traditioneller russischer Kunst beitrugen.²⁶⁹

Die Finanzierung der durch Dhiagilev und Bakst gegründeten Vereinigung erfolgte durch Prinzessin Maria Tenisheva, die auch die Talashkino Werkstätten betrieb. Ziel dieser und anderer Werkstätten, zu denen zum Beispiel auch die Abramtsevo oder Solomenko Werkstätten zählten, war es, Synergien zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern (*kustar*, genannt) zu kreieren, um so die Verbindungen zwischen der künstlerischen Avantgarde und dem

²⁶⁸ Vgl. Sharp 2013, S. 70, die Bedeutung der Sammlung der k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie für das textile Werk der Wiener Künstler um 1900 lässt sich besonders gut am Beispiel von Koloman Moser nachzeichnen, dessen zahlreichen Entwürfe von seiner Beschäftigung mit japanischen Katagami zeugen. Zu Mosers Verwendung japanischer Katagami siehe u.a. Kat. Ausst. Museum für Angewandte Kunst Wien 1990. Ich danke Katja Weingartshofer für die kritische Lektüre des Kapitels.

²⁶⁹ Vgl. Potter 1990, S. 154–155 und Bepalova 1997, S. 2.

kunsthandwerklichen Erbe des Landes zu etablieren.²⁷⁰ Wendy R. Salmond, legte die erste monographische Studie vor, die das russische „kustar art revival“ zum Gegenstand hatte.²⁷¹ Neben der Weitergabe traditioneller Techniken, der Verbreitung der Stickereitradition und deren Verschmelzung mit der Welt der bildenden Künste, war die Etablierung dieser Werkstätte auch relevant, da sie vielen Frauen die Erwerbstätigkeit sicherte. Salmond schrieb: „The Model kustar Workshops thus became a place where women could play active artistic and social roles, particularly women artists whose cultivated taste played a key role in adapting traditional peasant crafts for luxury consumption.“²⁷² Zur medialen Verbreitung dieser bestickten Arbeiten kam es wiederum durch die Zeitschrift *Mir Iskusstva*.²⁷³ Auch nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs hielt das künstlerische Interesse an manuell gefertigten Textilien und den damit verbundenen Techniken wie der Stickerei an. Aufgrund der kriegsbedingten Schließung zahlreicher Textilfabriken wurde die Produktion bedruckter Stoffe erheblich erschwert. Künstlerinnen und Künstler reagierten darauf, indem sie verstärkt Entwürfe für handbestickte Objekte entwickelten. In Russland, so Charlotte Douglas, gehörten Stickerei- und Textilentwürfe in den Jahren 1916 und 1917 zu den am häufigsten hergestellten und ausgestellten künstlerischen Arbeiten.²⁷⁴

Goncharovas Beschäftigung mit dem Medium Textil und insbesondere der Stickerei ist im hier skizzierten Kontext verankert und lässt sich in die frühen 1910er-Jahre zurückverfolgen. Auch sie kam in dieser Zeit mit dem sogenannten *Kustar Art Revival* in Berührung. Auf Einladung der Künstlerin Alexandra Exter, mit der Goncharova freundschaftlich verbunden war, beteiligte sie sich an Projekten der *Kiev Kustar Society*. Gemeinsam mit weiteren Künstlerinnen, die sich in diesem Kreis organisierten, wurde Goncharova von Exter eingeladen, Entwürfe für Stickereien auf Stoffen, Handtaschen, Kissenhüllen, Kleidungsstücken sowie Lampenschirmen zu gestalten, die in den

²⁷⁰ Vgl. dazu Salmond 1996, S. 115–143.

²⁷¹ Salmond 1996, sowie außerdem Salmond 1987.

²⁷² Salmond 1996, S. 9.

²⁷³ Vgl. Salmond 1996, S. 65.

²⁷⁴ Vgl. Douglas 1996. Zur Herstellung von Textil nach der Oktoberrevolution Vgl. Strizhenova 1992, S. 9–19 zur Verbindung zwischen Stickerei und Avantgarde in der Ukraine siehe Myzelev 2012.

Stickereiwerkstätten in Verbovka von Hand ausgeführt wurden.²⁷⁵ Im ersten Teil dieses Kapitels wird anhand ausgewählter Beispiele aus Nathalia Goncharovas Werk ihr modeschöpferisches und kostümbildnerisches Schaffen vor ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor untersucht. Neben einem Überblick über ihre Tätigkeit in diesen Bereichen, in denen sie bereits in den 1910er-Jahren wesentliche Erfahrungen gesammelt hatte, wird insbesondere ihr Umgang mit dem Medium der Stickerei analysiert. Anhand der ausgewählten Beispiele soll aufgezeigt werden, dass Goncharova die Stickerei nicht bloß als dekoratives Ornament verstand, sondern sie als eigenständiges künstlerisches Medium konzipierte und gestaltete. Im zweiten Teil des Kapitels wird anschließend das Werk Sarah Lipskas in diesem Kontext in den Blick genommen. Da dieses im Unterschied zu Goncharova bis heute kaum behandelt wurde, zielt das Kapitel auch darauf ab, eine erste Beschäftigung mit ihrem Mode- und kostümbildnerischen Werk zu bieten. Wie auch bei Goncharova werden in diesem Kapitel mehrheitlich Zeichnungen Gegenstand der Untersuchungen sein: Im Unterschied zu den Textilien, für die sie Grundlage darstellten, überdauerten sie nämlich und sind als Originale beziehungsweise als Reproduktionen zugänglich. Auch im Fall von Lipska wird es darum gehen, ihr Verständnis von Stickerei als eigenständigem künstlerischem Medium herauszuarbeiten, um ihre Bedeutung im jeweiligen Werkkontext der Künstlerinnen nachvollziehbar zu machen. Diese Auseinandersetzung mit dem Schaffen der Künstlerinnen vor Myrbor bildet die Grundlage dafür, in den folgenden Kapiteln II.2 und II.3 ihren Einfluss auf die textile Ästhetik von Myrbor umfassend darzustellen zu können.

Goncharovas Stickerei-Entwürfe für das Modehaus Lamanova

Bereits in Goncharovas erster umfassender Einzelausstellung, die am 30. September 1913 im Kunstsalon von K. Mikhailova in der Bolshaya-Dmitrovka-Straße in Moskau eröffnet wurde, fanden ihre Entwürfe für Textilien und Stickereien Berücksichtigung. Die Ausstellung umfasste Werke aus den Jahren 1900 bis 1913 und präsentierte neben 750 Gemälden auch rund 100 Entwürfe für

²⁷⁵ Vgl. Walworth 2017, S. 92–93 sowie Salmond 1996, S. 179. Zur Verbindung zwischen Textilkunst und Abstraktion in Russland siehe außerdem Douglas 2007.

Textilien und Stickereien.²⁷⁶ Obwohl die ausgestellten Mode- und Stickereientwürfe zahlenmäßig deutlich hinter den Gemälden zurückblieben, verdeutlicht ihre Integration in den Kontext der umfassenden Werkschau, dass Goncharova die Gestaltung von Textilien und Stickereien von Beginn an als gleichwertigen Bestandteil ihres künstlerischen Œuvres auffasste und das Medium bewusst in ihre bildkünstlerische Produktion einbezog. Darüber hinaus zeigt die Ausstellung dieser Zeichnungen, dass Goncharova sie nicht lediglich als vorbereitende Entwürfe verstand, sondern ihnen den Status eigenständiger Werke zuschrieb. Sie unterschied somit nicht zwischen Zeichnungen mit funktionalem Vorbereitungscharakter und autonomen künstlerischen Arbeiten. Die Bedeutung, die sie diesen Zeichnungen beimaß, wird zudem dadurch unterstrichen, dass sie in den Ausstellungskatalog aufgenommen und dort gleichberechtigt neben den Gemälden aufgeführt wurden.²⁷⁷ Eine der Käuferinnen, die anlässlich der Ausstellung Werke erwarb, war Naezdha Lamanova, die Gründerin des gleichnamigen Modehauses.²⁷⁸

Lamanova, die aus einfachen Verhältnissen stammte, studierte zwei Jahre an einer Moskauer Modeschule und arbeitete zunächst im Modehaus von Madame Voitkevich, ehe sie 1885 im Alter von 24 Jahren ihr eigenes Geschäft eröffnete.²⁷⁹ Schnell entwickelte sich ihr Unternehmen zum russischen Pendant des großen Pariser Modehauses Worth und wurde als führendes Modehaus der russischen Oberschicht bekannt. Lamanovas Entwürfe aus dem späten 19. Jahrhundert, die unter anderem von der Zarin Alexandra Fjodorowna getragen wurden, zeichneten sich durch aufwendige Stickereien und Applikationen aus. Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte diese ihre Mode. Ihr Interesse an der Stickerei manifestiert sich auch insofern, als sie selbst zu den bedeutenden Sammlerinnen jener Produkte gehörte, die in den Kustar-Werkstätten angefertigt wurden und

²⁷⁶ Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie 2013, S. 394. Zur Anzahl an ausgestellten Textilentwürfen Vgl. Douglas 1995, S. 42. Ilyukhina 2002, S. 247.

²⁷⁷ Vgl. Ilyukhina 2002, S. 247.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Vgl. Bartlett 2017. Trotz seiner Bedeutung in einer Gesamteuropäischen Modegeschichte des frühen 20. Jh ist wenig zu Lamanova publiziert. Catherine Walworth erarbeitet in ihrem Buch *Soviet Salvage. Imperial Debts, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism* nicht nur die Geschichte des Modehauses Lamanova und die ihrer gleichnamigen Gründerin sondern behandelt ihre Stellung im Konstruktivismus, worin sie eine Gegenteilung Auffassung zu Christina Kiaer vertritt. Vgl. Walworth 2018 sowie hierzu auch Kiaer 2005.

welche sie gezielt in ihre eigenen Modelle integrierte.²⁸⁰ Ihr Salon befand sich im Moskauer Stadtzentrum in unmittelbarer Nähe zu jener Galerie, in der 1913 Goncharovas erste Einzelausstellung stattgefunden hat und war dort gelegen, wo sich zur damaligen Zeit das Epizentrum der Avant-Garde in Moskau befand.²⁸¹ Lamanova erzielte nicht nur innerhalb des Landes große Erfolge. Auch Paul Poiret brachte in seinen Memoiren seine Bewunderung für Lamanova zum Ausdruck und betonte seine große Dankbarkeit, durch sie einen ersten Zugang zur russischen Kunst gefunden zu haben.²⁸² Anlässlich seiner Russland-Reise stellte Lamanova Poiret ihren Modesalon für eine mehrtägige Präsentation seiner Kollektion zur Verfügung. Die Veranstaltung wurde mehrfach in den zeitgenössischen Medien diskutiert und trug maßgeblich dazu bei, Poirets öffentliche Sichtbarkeit in Moskau zu erhöhen.²⁸³ Eben diese Modelle, die Poiret im Rahmen seiner Reise in Moskau präsentierte, schienen, so hielt bereits Djurdja Bartlett fest, Goncharovas frühere Modeentwürfe beeinflusst zu haben.²⁸⁴

In der Staatlichen Tretjakov-Galerie sind heute mehrere Zeichnungen erhalten, die als frühe Modezeichnungen Goncharovas gelten. Angesichts der sehr schweren Zugänglichkeit von Goncharovas Nachlass und ihren Werken in Russland aufgrund der aktuellen politischen Lage, können im hier folgenden lediglich jene der Zeichnungen berücksichtigt werden, die als Reproduktionen in der einschlägigen Literatur veröffentlicht sind.²⁸⁵ In der Forschung gibt es zur Genese dieser Zeichnungen unterschiedliche Auffassungen. In ihrem Aufsatz aus 1997, auf Larionov und Goncharovas Biographin Mary Chamot verweisend, befasst sich Valerie Guillaume erstmals mit einer Reihe von Modezeichnungen Goncharovas, welche sie der Zusammenarbeit der Künstlerin mit dem Modehaus

²⁸⁰ Vgl. Salmond 1996, S. 178–179. Zum Sammeln und Integrieren von Stickereien in Modeentwürfe Vgl. Kap. II.3. dieser Schrift.

²⁸¹ Vgl. Walworth 2017, S. 90–92 und Bartlett 2017, S. 56.

²⁸² Poiret 1922, S. 128.

²⁸³ Vgl. Bartlett 2017, S. 48–55.

²⁸⁴ Bartlett 2017, S. 58.

²⁸⁵ Die Referenzpublikation für das hier folgende Kapitel ist der Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Tretjakow-Galerie (Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie 2013). Auch in Antony Parton Monographie über die Künstlerin sind zahlreiche Zeichnungen aus dieser Zeit abgebildet. Da das Buch jedoch aufgrund der Vielzahl darin reproduzierter Fälschungen von der Staatlichen Tretjakow-Galerie offiziell zurückgewiesen wurde und eine Überprüfung der einzelnen Zuschreibungen im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgeführt werden konnte, werden die dort abgebildeten Zeichnungen nicht näher berücksichtigt.

Lamanova zuschreibt.²⁸⁶ Evgenia Ilyukhina hingegen ist in ihrem Aufsatz aus 2002, in dem sie sich ausgehend von Beständen der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau mit Goncharovas Modezeichnungen der 1910er-Jahre befasst, in ihrer Zuschreibung zögerlicher: Ihres Erachtens gibt es keinen eindeutigen Beleg dafür, dass die Modezeichnungen der frühen 1910er-Jahre tatsächliche Auftragsarbeiten für das Modehaus Lamanova gewesen waren und zieht auch in Erwägung, die Zeichnungen könnten lediglich in Folge eines Kennenlernens mit Lamanova entstanden sein, ohne explizite Auftragsarbeiten zu sein.²⁸⁷ Djurdja Bartlett, die die jüngste Studie zu Lamanova vorgelegt hat wiederum, erachtet die Zeichnungen, die hier auch Gegenstand sind, eindeutig als Entwürfe für das Moskauer Modehaus.²⁸⁸ Die Schnitte der Modelle sowie Goncharovas künstlerischer Fokus auf das Ornament, auf den ich noch eingehen werde, weisen, darin folge ich Bartlett, darauf hin, dass die Zeichnungen sehr wohl als Auftragsarbeiten für das Modehaus entstanden waren.²⁸⁹

Auf den insgesamt sechs veröffentlichten Zeichnungen werden die Modelle von statuenhaften, sehr langgestreckten Figuren mit stark stilisierten Gesichtszügen getragen.²⁹⁰ Bei allen dargestellten Kleidungsstücken handelt es sich um lange, gerade geschnittene Kleider, die großteils einen runden Ausschnitt und mittellange Ärmel haben. Während Kleidungsstücke selbst nicht überdauert haben, sind lediglich die entsprechenden Zeichnungen erhalten geblieben.²⁹¹ Sie entsprechen dem Bekleidungs-Stil, den sowohl Poiret in Paris als auch Lamanova in Moskau (und das vor seiner Reise nach Moskau) propagierten. Wie bereits Bartlett festgehalten hatte, entsprechen die Modelle stilistisch nicht nur einer Rezeption der korsettlosen Pariser Mode, sie sind auch Ausdruck einer Auseinandersetzung mit den klaren Linien antiker Griechischer Skulpturen, die in Folge von Studienreisen nach Griechenland im Umfeld Lamanovas, so etwa durch Léon Bakst, in den Fokus des künstlerischen Interesses gerückt waren.²⁹²

²⁸⁶ Guillaume 1997.

²⁸⁷ Vgl. Ilyukhina 2002, S. 247.

²⁸⁸ Bartlett 2017.

²⁸⁹ Weitere Nachforschungen in Russland konnten aus den bereits explizierten Gründen nicht geleistet werden.

²⁹⁰ Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau 2013, S. 374–377.

²⁹¹ Jedenfalls sind sie in keiner einschlägigen Publikation veröffentlicht worden.

²⁹² Vgl. Bartlett 2017, S. 47.

Während die Farben der Kleider selbst variieren, vermittelt der unmittelbare Vergleich der einzelnen Zeichnungen unter einander den Eindruck, Goncharovas Hauptaugenmerk wäre nicht auf der Gestaltung eines spezifischen Modells gelegen sondern viel mehr auf dem als Stickerei ausgeführten Motiv auf den Kleidern. Dieser Gesamteindruck deckt sich mit einer Aussage von Goncharovas Ehemann Michael Larionov, die bereits bei Guillaume herangezogen wurde, um die Zusammenarbeit der Künstlerin mit dem Modehaus zu belegen. Sie schrieb: „Nadiedja Lamanova lui a demandé de ne pas s’occuper de la forme ,car, disait-elle, ce qui l’intéressait, c’était (son) invention dans le seul domaine de l’ornement.“²⁹³

Goncharovas „invention“, ihr Einfallsreichtum oder ihre Erfindungen auf dem Gebiet des Ornaments wurden von Jane Sharp untersucht.²⁹⁴ In ihrem Aufsatz befasst sich Sharp anhand einzelner Werkbeispiele aus den 1910er- und 1920er-Jahren mit der Frage nach dem Ursprung von Goncharovas Ornamentik und den Beziehungen zwischen dem Ornament in Goncharovas Malerei und dem Ornament in ihrem wie Sharp es nannte, „dekorativen“ Werk, wozu sie eben auch Modeentwürfe zählte. Goncharovas Ornamentik der 1910er-Jahre sei, so Sharp, maßgeblich geprägt von ihrem beständigen Zitieren, Reproduzieren und Weiterentwickeln einer russisch-byzantinischen Ornamentik, die in der Ikonentradition ihrer Heimat wurzle.²⁹⁵ Betrachtet man die Modellzeichnungen für Lamanova zeigt sich auch, wie bereits Ilyukhina festhielt, der Einfluss der traditionell russisch-ukrainischen Ornamentik²⁹⁶. Es handelt sich dabei also um Motive, die stärker von der Rezeption traditioneller, durch die Kustar-Werkstätten verbreiteter russischer Muster geprägt waren als von der russisch-byzantinischen Ikonentradition.

Im Hinblick auf das dargestellte Stickereimotiv stellt eine Zeichnung (Abb. 29), wie bereits Ilyukhina festgehalten hat, einen Bruch im Vergleich zu den anderen Zeichnungen der Serie dar.²⁹⁷ Auf dieser kombiniert Goncharova das Blumenmotiv auf der Bluse, die über dem Kleid getragen wird, mit geometrischen

²⁹³ Larionov zit. nach Guillaume 1997, S. 93.

²⁹⁴ Sharp 2013 sowie weiterführend auch Sharp 2006.

²⁹⁵ Sharp 2013, S. 69 siehe dazu auch Ilyukhina 2020.

²⁹⁶ Vgl. Ilyukhina 2002, S. 249.

²⁹⁷ Vgl. Ilyukhina 2002, S. 249.

Formen, welche sich auf dem Kleid selbst befinden. Durch den geraden Schnitt des Kleides wirkt der bestickte Vorderteil wie eine hochrechteckige weiße Fläche. Das von Goncharova entworfene Motiv auf dem Kleid besteht aus dunkelroten und gelben, blau umrandeten Kreisen und Polygonen auf weißem Grund. Diese Gestaltung erinnert weniger an traditionelle Volkskunst als vielmehr an die Bildsprache ihrer in Russland lebenden Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, die sich zu diesem Zeitpunkt dem Suprematismus verschrieben hatten. Im Werk Goncharovas selbst fand der Suprematismus jedoch keinen Niederschlag; sie blieb ihrer eigenständigen Formensprache verpflichtet, die stärker von volkstümlichen und religiösen Bildtraditionen geprägt war. In ihren Modeentwürfen für Lamanova verband Goncharova also die zeitgenössischen Strömungen der Mode mit einer Ornamentik, die gleichermaßen ihre Auseinandersetzung mit traditioneller russischer Kustar-Kunst wie auch mit modernen Bildsprachen reflektiert. Zugleich bringen die Entwürfe ihr spezifisches Interesse an der Stickerei als künstlerischem Medium zum Ausdruck, das sie nicht nur dekorativ einsetzte, sondern als integralen Bestandteil eines gestalterischen Gesamtkonzepts verstand: Es war nicht das Modell das variierte, sondern das Stickereimotiv, welches sie Modell für Modell neu gestaltete.

Russische Stickereitradition in Paris

Auch als Goncharova Russland verließ und sich mit ihrem Mann in Paris niederließ, setzte sich ihre Auseinandersetzung mit der Stickerei fort, jedoch geschah dies nicht mehr für den Luxusmodemarkt sondern überwiegend für das Theater. In Paris gehörten sie einer Vielzahl an aus dem Osten stammender Immigranten an, die dort eine neue Heimat gefunden hatten und die mehrheitlich in Montparnasse angesiedelt waren. Viele, davon zahlreiche jüdischen Glaubens, waren vor und mit dem Ausbruch des 1. Weltkrieges aus dem heutigen Russland, Weißrussland, Polen, der Ukraine, Ungarn, Tschechien und der Slowakei nach Frankreich emigriert, um sich in Paris künstlerisch aus-, und weiterzubilden. In den 1910er-Jahren gehörten zum Beispiel um die 80 polnische Künstlerinnen der Kolonie polnischer Künstler in Paris an, zu denen etwa auch Sarah Lipska oder Alice Halicka und ihr Mann Louis Marcoussis zählten. Der Großteil der polnischen Künstler war in den 1920er-Jahren, nachdem Polen 1918 seine Unabhängigkeit zurückgewonnen hatte, in ihre Heimat zurückgekehrt, wo sich

ihnen neue Wege zur künstlerischen Ausbildung boten.²⁹⁸ Ob Lipska und Goncharova in diesem Milieu tatsächlich einander begegneten oder in persönlichem Austausch standen, lässt sich angesichts der lückenhaften Quellenlage nicht abschließend klären. Bislang konnte weder im Nachlass Lipskas noch im Nachlass Goncharovas Korrespondenz identifiziert werden, die auf einen direkten Kontakt zwischen beiden Künstlerinnen schließen ließe.²⁹⁹

In ihrer Ausstellung *Souvenir moscovites* hielt Valerie Guillaume fest, dass der durch die Emigration entstandene kulturelle Transfer sich besonders in der französischen Mode der 1920er-Jahre sichtbar machte.³⁰⁰ Alexander Vassiliev arbeitete in *Beauty in Exile* wiederum erstmals die Geschichte von zahlreichen, meist aus dem Osten Europas stammenden Modehäusern auf, die die Pariser Modeszene der Zeit mitbestimmten und zeichnete den kulturellen Transfer und die Verbindungen zwischen Paris und Russland nach.³⁰¹ Kitmir oder Tao waren jene Modehäuser, die von im Pariser Exil lebenden Russinnen gegründet wurden und mit denen die Tradition des russischen Stickereihandwerks Einzug in die Pariser Modewelt fand. Die Großfürstin Marija Pavlovna Romanova, gründete und leitete ab 1921 zum Beispiel das auf Stickereien spezialisierte Haus Kitmir.³⁰² Im Gründungsjahr lernte sie Coco Chanel kennen und fertigte anschließend Stickerei für Channels Modehaus an. Mehrmals wöchentlich trafen sich diese Frauen, um die Ausführung der von Chanel farblich wie auch motivisch entworfenen Muster zu besprechen: Chanel entwarf und Romanova führte aus.³⁰³ Drei andere im Pariser Exil lebende Aristokratinnen, Maria Sergeyevna Trubetskaya, Maria Mitrofanovna Annenkova und Lyubov Petrovna Obleskaya gründeten im selben Jahr wie Romanova ihr ebenfalls auf Stickerei spezialisiertes Haus Tao, dessen Name sich aus den ersten Buchstaben der Nachnamen der Gründerinnen zusammensetzt. Ihre Stickereien entstanden auf der Grundlage von traditionell

²⁹⁸ Zur Geschichte der Osteuropäischer Künstler:innen in Paris, siehe u.A. Bobrowska 2022, S. 67–71 sowie Golan 1985.

²⁹⁹ Ich danke Evgenia Ilyukhina die Quellenlage in Moskau geprüft zu haben. Austausch per Mail im November 2024.

³⁰⁰ Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris 1999. Zu russischen Künstlern im Exil siehe außerdem Bowlt 1981.

³⁰¹ Vassiliev 2000.

³⁰² Vgl. Vassiliev 2000, S. XX, sowie zuletzt Albertini 2023.

³⁰³ Vgl. Vassiliev 1998, S. 151–179.

russischen Stickereimustern.³⁰⁴ Im Unterschied zur Textil- und Modeproduktion in Russland in den 1920er-Jahren, wo unter der Federführung von Lamanova industrielle Produktion im Mittelpunkt stand, waren Stickereien von Kitmir und Tao nach wie vor manuell hergestellt und wurden für das modische Luxussegment angefertigt.³⁰⁵ Dadurch boten diese Modehäuser auch zahlreichen nach Paris emigrierten Frauen Arbeitsplätze. Obwohl Goncharova aufgrund ihrer Herkunft, der damit verbundenen Kenntnis der russischen Stickereitradition sowie ihrer Zusammenarbeit mit dem Moskauer Modehaus Lamanova gleichsam prädestiniert gewesen wäre, für eines dieser Häuser zu entwerfen, ist bis heute keine Zusammenarbeit der Künstlerin mit einem der Modehäuser belegbar, noch sind in Sammlungen Kleidungsstücke erhalten, die das Ergebnis einer solchen Zusammenarbeit sein könnten.³⁰⁶ Möglicherweise war sie durch ihre Arbeiten für die Ballets Russes und Myrbor bereits so stark gebunden, dass sie keinen weiteren Auftrag annehmen konnte. Ebenso denkbar ist jedoch, dass sie eine Zusammenarbeit bewusst ablehnte, da sie nicht mehr für ausschließlich kommerzielle Modehäuser tätig sein wollte. Das Besondere an Myrbor bestand schließlich darin, dass es nicht nur ein Modehaus war, sondern an der Schnittstelle zwischen bildender und angewandter Kunst agierte.

Goncharovas Kostüme für Marionetten und die Ballets Russes

Eine weitere wichtige Anlaufstelle für die in Paris ankommenden Künstler:innen war das von Polnisch stämmigen Stefania Lazarska gegründete Puppenatelier. Lazarska, deren Tätigkeit selbst wenig erforscht ist, war (wie auch Lipska) 1912 nach Paris emigriert. In Montparnasse eröffnete sie zwei Jahre nach ihrer Ankunft ein Atelier namens *Atelier Artistique Polonais* (APP) in dem Puppen in historischen und folkloristischen Kostümen angefertigt wurden. 1915 soll sie 210 Personen beschäftigt haben, zu denen um die 30 bildende Künstler:innen zählten. Die Puppen erfreuten sich großer Beliebtheit in Paris und wurden in den Geschäften von Germaine Bongard und Nicole Groult ausgestellt. Ab den 1920er-

³⁰⁴ Vgl. Vassiliev 1998, S. 225–231.

³⁰⁵ Zur Modeproduktion in Russland in den 1920er Jahren Vgl. Kiaer 2005, S. 89–141 und Bartlett 2017.

³⁰⁶ Besonders häufig wird eine Zusammenarbeit zwischen Goncharova und Chanel erwähnt. Für eine solche Kooperation existieren jedoch keine Nachweise. Vielmehr dürfte diese Annahme darauf zurückzuführen sein, dass Chanel mit der Werkstatt Kitmir zusammenarbeitete und in den 1920er-Jahren eine sogenannte „russische Kollektion“ präsentierte.

Jahren, vertrieb Lazarska in einem eigenen Geschäft, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu Myrbor in der Rue du Faubourg-Saint-Honoré befunden hat, neben ihren eigenen Stoffpuppen auch Textilien. Der Erlös aus dem Verkauf der Puppen ermöglichte es zahlreichen weiblichen Künstlerinnen sich in Paris ihren Lebensunterhalt eigenständig zu bestreiten.³⁰⁷ Sarah Lipska³⁰⁸ beispielsweise hatte, so Ziemińska, 1919 nachweislich im Atelier von Lazarska mitgewirkt. Keine von ihr gestaltete Puppe ist heute jedoch mehr erhalten.³⁰⁹ Ein Kontakt zum Atelier von Lazarska kann im Fall von Goncharova zwar nicht nachgewiesen werden, im Teilnachlass der Künstlerin im Centre Pompidou liegen jedoch Schwarz-Weiß-Fotografien für Marionetten vor, die belegen, dass auch sie sich zu der Zeit ebenfalls mit der Gestaltung von (Theater)-Puppen und deren Kostümen beschäftigte.³¹⁰

Goncharovas Entwürfe entstanden für das St. Petersburger Holzpuppentheater von Julie Sazonova, die mit ihrer Kompanie 1924 in Paris auftrat. Neben den Kostümen für die Marionetten zeichnete Goncharova auch für das Plakat verantwortlich, das sie mit ihren Initialen signierte und von dem heute ein Exemplar im Centre Pompidou erhalten ist.³¹¹ Die im Nachlass aufbewahrten insgesamt elf Fotografien³¹² der männlichen und weiblichen Puppen entstanden vermutlich in Goncharovas Atelier, da Gemälderückseiten im Hintergrund zu sehen sind. Die fotografischen Aufnahmen präsentieren die Puppen „in Bewegung“, indem sie in unterschiedlichen Posen auf improvisierten Miniaturbühnen, bestehend aus einem Holzboden und einem einfachen

³⁰⁷ Zu Lazarska siehe Morineau/Pesapane 2022, S. 76, sowie Bobrowska 2022, S.71.

³⁰⁸ Weitere Künstlerinnen, die zu der Zeit Marionetten gestalteten, waren die 1905 nach Paris gezogene Polin Marie Vassilieff. Vassilieffs Puppen können als puppengewordene Karikaturen der pariser Kunstszene bezeichnet werden und bestehen aus Materialresten. Weiters gibt es Puppen von Sophie Taeuber-Arp oder Alexandra Exter sowie Alice Halicka, die allerdings auf einem Bildträger montiert sind. Einige ihrer „Puppenbilder“ wurden im Rahmen der Myrbor Ausstellung 1927 in Chicago ausgestellt (Vgl. Teil 1 dieser Schrift). Zu den Puppen von Halicka Vgl. Kat. Auss. Musée du Luxembourg 2022, S. 80–81. Zu Vassilieffs Puppen Vgl. Kat. Ausst. Musée du Luxembourg 2022, S. 84–85 sowie Bernès/Noël 2017 und Richard 2019.

³⁰⁹ Vgl. Ziemińska 2012, S. 89.

³¹⁰ Vgl. LAR15.

³¹¹ Natalia Goncharova, *Office Théâtre des Petits Comédiens de Bois, de Julie Sazonova* (Inv. Nr. AM 4371 D), <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cyj58MM> [Zugriff September 2024].

³¹² Die Fotografien wurden trotz Anfrage nicht Digitalisiert, weshalb im Anhang nur einzelne Fotos abgebildet werden konnten. Die Reproduktionen habe ich selbst angefertigt, da ich die Fotos jedoch nicht aus den Folien nehmen durfte, beeinflusste das die Qualität der Reproduktion.

Hintergrund, inszeniert wurden.³¹³ Indem Goncharova die Puppen fotografisch erfasste und damit dokumentierte, verdeutlichte sie meines Erachtens den hohen Stellenwert, den sie diesen Arbeiten innerhalb ihres Gesamtwerks beimaß. Ähnlich wie bereits das Ausstellen ihrer Textilentwürfe während ihrer Moskauer Zeit macht auch diese Maßnahme deutlich, dass sie textile und angewandte Arbeiten als integralen Bestandteil ihres künstlerischen Schaffens betrachtete. Durch die angedeutete Bewegung der ansonsten starren Holzpuppen stehen die fotografischen Aufnahmen in starkem Kontrast zu den Zeichnungen, die Goncharova von den Theaterkostümen selbst angefertigt hatte. Auf diese Zeichnungen und der damit verbunden Genese der Marionetten-Kostüme werde ich nun im hier folgenden eingehen.

Schon als Kind war Goncharova mit der Welt des Theaters in Berührung gekommen und schuf bereits 1909 ihr erstes Bühnenbild für das Konstantin Krakth Studio. Zu dem damaligen war die Malerei dasjenige Medium, in dem sie die meiste Erfahrung hatte. Ihre Kostüm- und Bühnenbilder und deren Entwürfe auf Papier für Diaghilevs Ballettkompanie *Ballets Russes* machen einen großen Teil ihres Werkes der 1910er- und 1920er-Jahre aus. Mit Dhiagilev, der eines ihrer Gemälde in einer von ihm kuratierten Ausstellung präsentierte, war sie seit 1906 bekannt.³¹⁴ Auch wenn die Kostüme selbst nur teilweise überdauerten beziehungsweise nicht umgesetzt wurden, sind heute zahlreiche Figurinen und Bühnenbildzeichnungen sowie deren Vorstudien erhalten.³¹⁵

Die Zusammenarbeit Goncharovas mit der von Sergej Diaghilew und Léon Bakst gegründeten Ballettkompanie *Ballets Russes* begann im Jahr 1913. In den folgenden Jahren kooperierte das Ensemble mit zahlreichen weiteren Künstlern, darunter Goncharovas Ehemann Michail Larionov sowie Henri Matisse und Pablo Picasso. Da die *Ballets Russes* durch verschiedene europäische Städte wie London, Paris und Madrid sowie durch die USA tourten, erhielten die von Künstlern entworfenen Kostüme internationale Sichtbarkeit. Diese Auftragsarbeiten boten nicht nur die Möglichkeit, im Medium Textil künstlerisch

³¹³ Darüber hinaus lässt sich darin ein frühes Bewusstsein für die Bedeutung der dokumentarischen Sicherung sowie der gezielten Selbstinszenierung ihres Œuvres erkennen.

³¹⁴ Vgl. Pritchard 2019, S. 135-136. Ilyukhina 2013, S. 53–54 wiederum schrieb, Goncharova habe gar keine Erfahrung im Bereich des Bühnenbildes mitgebracht.

³¹⁵ Ihr Schaffen für Dhiagilev gehört zu den am besten erforschten Kapiteln in ihrem Werk.

tätig zu sein, sondern stellten für viele Künstler auch eine bedeutende Einnahmequelle dar.³¹⁶ Gleichzeitig können die Aufführungen als eine Form von öffentlicher Präsentation verstanden werden, die insbesondere in Abwesenheit institutioneller Ausstellungsmöglichkeiten, wie in Kapitel I.1. diskutiert wurde, eine weitere Rolle für die Rezeption und Sichtbarkeit dieser Werke spielte.

Zwischen 1913 und 1929, dem Tod Diaghilevs, schuf Goncharova zahlreiche Kostümentwürfe und Bühnenbilder. Goncharova war, so hielten Jane Pritchard und Jane Sharp fest, auch in die Entstehung der Kostüme und des Bühnenbildes selbst stark involviert.³¹⁷ In dem Vertrag, der im Rahmen ihres ersten Auftrags für *Le Coq d'Or* aufgesetzt wurde, war festgelegt, dass Goncharova verpflichtet war, Diaghilev eine erste Fassung ihres Entwurfs vorzulegen. Diaghilev behielt sich ausdrücklich das Recht vor, die Zusammenarbeit zu beenden, sollte ihm der Entwurf nicht zusagen. Diese Vertragsklausel verweist auf die begrenzte künstlerische Autonomie, die Goncharova im Rahmen dieses prestigeträchtigen Projekts zugestanden wurde und unterscheidet ihn, wie noch in Kapitel II.2. herausgearbeitet wird, von ihrem Arbeitsverhältnis mit Myrbor.³¹⁸ Zu einer Absage kam es nicht und der Entwurf legte den Grundstein für weitere Aufträge unter anderem für die Stücke *Sakko* (1914), *Liturgie* (1915) und *Les Noces* (Beginn 1914), ein Projekt an dem sie acht Jahre lang arbeitete.³¹⁹

Die Aufträge Diaghilevs bedeuteten für Goncharova nicht nur eine verlässliche Einkommensquelle, sondern ermöglichten ihr darüber hinaus, sich künstlerisch in das Feld des Bühnen- und Kostümbilds einzuarbeiten. Ihre frühere Beschäftigung mit dem Medium Textil bildete dabei gewiss eine wichtige Grundlage. Gleichzeitig zeigen sowohl die erhaltenen Entwurfszeichnungen als auch zeitgenössische Berichte, dass Goncharova nicht primär auf Tragekomfort oder die funktionale Tauglichkeit der Entwürfe für die Bühne abzielte. Evgenia Ilyukhina beschrieb die Kostüme wie folgt:

³¹⁶ Ilyukhina 2013, S. 53 schrieb dazu: „Goncharova has always seen herself as an artist, relegating her work at the theater to the sidelines, sometimes taking it mostly as a source of additional income. [...] Ironically, it was the theater that brought worldwide fame to [her].“

³¹⁷ Vgl. Pritchard 2019, S. 140: Goncharova habe als Mann verkleidet Nachts im Bolshoi Theater an den Kostümen gearbeitet. Die Bühnenbilder malte sie, die Leinwand am Boden liegend, in ihrem Studio. Vgl. Sharp 2013, S. 73.

³¹⁸ Ilyukhina 2013, S. 53.

³¹⁹ Wobei ihre Entwürfe für die letzten beiden in der ursprünglich geplanten Form nicht umgesetzt wurden.

„In Goncharova's sketches of costumes, stiff and static peasant women, handmaids, and dancers looked more like personages of her canvas paintings, which stepped out of the frame into a new setting.“³²⁰ Die damit einhergehende Übertragung von einem Medium in das andere verweist meines Erachtens darauf, dass Goncharova bewusst den Gattungsgrenzen entgegenarbeitete auch um Kontinuität innerhalb ihres Werkes zu etablieren. Auch wenn einzelne Kostüme sich in ihrer Materialität oder Konstruktion auf der Bühne als wenig praktikabel erwiesen, hinderte dies nicht, die Inszenierung von *Le Coq d'Or* in Paris ein großer Erfolg zu werden. Sie verschaffte Goncharova nicht nur öffentliche Anerkennung, sondern führte auch zu ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie Paul Guillaume.³²¹ Ihren dauerhaften Wohnsitz nach Paris versetzte sie gemeinsam mit Michail Larionow jedoch erst 1918, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs.

In einem kurzen Text, der 1979 aus dem Russischen ins Englische übersetzt veröffentlicht wurde, schildert Goncharova den Entwurfsprozess der Kostüme für das Stück *Les Noces*.³²² Diese waren, so führte sie in dem Aufsatz aus, stark von ihrer Kindheit am Land in Russland und der dortigen russischen Tracht beeinflusst. Insgesamt drei unterschiedliche Kostümversionen entwarf sie im Laufe der Jahre für *Les Noces*, das schließlich 1923 in Paris mit einem sehr reduzierten Kostümbild zur Aufführung kam. Goncharova selbst hielt fest:

„In all this I found it possible to realize ‚Les Noces‘ not by stressing restless forms and strong colors, but rather by bringing out the lyrical, peaceful qualities. I made a number of costume designs using pastels. They have clear cool colors with silver and lace, or rather embroideries in silver with rather high hair styles adorned with silver and seed pearls.“³²³

³²⁰ Ilyukhina 2013, S. 54.

³²¹ Vgl. Goncharova 1979, S. 142.

³²² Goncharova 1979.

³²³ Goncharova 1979, S. 140.

Die an dieser Stelle erwähnten Pastellzeichnungen sind heute als Schwarz-Weiß-Reproduktionen (Abb. 30) im Teilnachlass von Goncharovas im Centre Pompidou aufbewahrt.³²⁴ Im Vergleich mit den bereits erwähnten Marionetten (Abb. 31) stellt sich heraus, dass es sich bei den Zeichnungen nicht nur um die (nie umgesetzte) Grundlage für die Bühnenkostüme handelte, sondern sie auch als Grundlage für die Marionetten-Kostüme dienten. Sowohl auf der Zeichnung als auch auf dem Kostüm tragen die Figuren reich bestickte Kostüme. Während die mehrteiligen Kostüme bestehend aus Kopfschmuck und Kleidern mit Schürzen und Tüchern, oder Hosen mit Hemden stark an traditionelle Tracht erinnern, sind die mit Motiven der Stickereien teils geometrisch abstrakt (Abb. 32), teils floral stilisiert (Abb. 31), wodurch wie bereits bei den Entwürfen für Lamanova, die Stickereimotive im Kontrast mit den Kleidungsstücken stehen.

Der unmittelbare Vergleich der Marionetten mit den zugehörigen Zeichnungen macht deutlich, dass sämtliche Bestandteile der Kostüme – vom Kopfschmuck über die einzelnen Kleidungsstücke bis hin zu den applizierten Stickereien – auf Entwürfe Goncharovas zurückgehen und nahezu eins zu eins aus der Zeichnung ins Textile übertragen wurden. Die Miniaturkostüme erscheinen somit als dreidimensionale Umsetzung ihrer bildlichen Vorlagen. Während Goncharova in ihren schriftlichen Ausführungen die formale Gestaltung der Kleidungsstücke nur am Rande thematisierte, betonte sie die Farbigkeit sowie den Umstand, dass sie auch die Stickereien entworfen habe. Dass diese auf den Zeichnungen nicht bloß stilisiert oder schematisch angedeutet wurden, erweist meines Erachtens auf eine intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem Medium der Stickerei. Wie bereits im Fall ihrer Entwürfe für das Modehaus Lamanova wird hier deutlich, dass Goncharova auch im Bereich des Bühnenkostüms gezielt gestalterisch mit der Stickerei arbeitete. Ob die Miniaturkostüme von ihr selbst angefertigt oder von Dritten nach ihren Entwürfen umgesetzt wurden, lässt sich bislang nicht mit Sicherheit klären.

Der direkte Vergleich der Marionetten mit den Zeichnungen macht deutlich, dass das gesamte Kostüm bestehend aus dem Kopfschmuck, den einzelnen Kleidungsstücken, sowie den auf diesen applizierten Stickereien aus der Feder der

³²⁴ Vgl. Bibliothèque Kandinsky, LAR 15.

Künstlerin stammte und eins zu eins von der Zeichnung ins Textile übersetzt wurden. Die Miniaturkostüme der Marionetten stellen damit eine dreidimensionale Übersetzung dieser Zeichnungen dar. Während Goncharova in ihren Ausführungen die Form der Kleidungsstücke nicht näher beschrieb, ging sie sehr wohl auf ihre Farbigkeit ein sowie darauf, dass sie ebenso die Stickerei auf den Kostümen entworfen hatte. Das und eben, dass die Stickerei nicht nur schematisch simuliert wurde verdeutlicht meines Erachtens, dass sie sich eindringlich mit der Stickerei selbst befasste und wie schon im Fall für Lamanova sie ebenso entwarf. Ob Goncharova diese Miniaturversionen der Kostüme eigenhändig angefertigt hatte oder sie für sie von Dritten hergestellt wurden, bleibt unklar und kann auch nicht rekonstruiert werden.

Auch auf weiteren Zeichnungen für Kostüme der Ballets Russes wird deutlich, dass Goncharova die Stickerei bewusst in ihren Gestaltungsprozess einbezog. So collagierte sie etwa bei den Kostüm- und Bühnenbildentwürfen für das Stück *Liturgie* (Abb. 33) einzelne Stickereielemente auf das Papier. Wie die Stickerei selbst, die durch das Applizieren von Fäden oder Stoffteilen auf einen textilen Grund entsteht, beruht auch die Collage auf dem Prinzip des Hinzufügens. Die Collage erwies sich für Goncharova nicht nur als geeignetes Mittel, um die mosaikartige Wirkung nachzubilden, die das Bühnenbild von *Liturgie* bestimmte; sie diente zugleich als Technik, um Stickerei auf Papier visuell zu übersetzen. In ihren späteren Entwürfen für Myrbor griff sie diese Methode erneut auf, um durch das Aufkleben einzelner Formen die Appliqué-Technik zu simulieren, die Myrbor-Kleidungsstücke charakterisierte und deren spezifische Ausprägung in Kapitel II. 3 analysiert wird.

Lipskas Kostümbilder für das Pariser Theater

Ende des Jahres 1912 zog Sarah Lipska mit ihrer und Xavery Dunikowskis gemeinsamen vierjährigen Tochter Xavera, allerdings ohne ihn, nach Paris und ließ sich in Montparnasse in der 31bis, Rue Campagne-Première nieder. Sie war damit einige Jahre vor Goncharova nach Paris gekommen. Die genauen Beweggründe für ihrem Umzug nach Paris sind nicht dokumentiert. Ihr Leben lang blieb sie in diesem Bezirk wohnhaft. Eben dieser von ihr gewählte Wohnsitz in Paris lässt annehmen, dass sie sich im Umkreis der aus dem Osten Europas

emigrierten Künstler:innen bewegte. Wie im vorherigen Kapitel angeführt, arbeitete Lipska auch in dem von Stefania Lazarska gegründeten *Atelier Artistique Polonais* mit. Wie über ihre Kindheit ist auch über ihre ersten Jahre in Paris heute sehr wenig bekannt, einzig ihre Mitarbeit in Lazarskas Atelier Artistique Polonaise konnte Ziemińska belegen.³²⁵

Ab dem Zeitpunkt ihrer Ankunft in Paris soll Lipska, so hielt Ewa Ziemińska fest, wie auch Goncharova für die Ballets Russes gearbeitet haben.³²⁶ Im Zuge der Recherchen konnte ein mit S. Lipska unterzeichneter Nachruf auf den verstorbenen Diaghilev gefunden werden, in dem die Künstlerin selbst auf eine entsprechende Zusammenarbeit verweist.³²⁷ Sollte Lipska tatsächlich für Diaghilev tätig gewesen sein, wäre dies frühestens ab Mai 1913 möglich gewesen, da sich die Kompanie erst ab diesem Zeitpunkt wieder in Paris aufhielt.³²⁸ Im Nachlass der Künstlerin sind zahlreiche Zeichnungen überliefert, die eindeutig als Kostümentwürfe identifizierbar sind; bei keiner von ihnen lässt sich jedoch mit Sicherheit feststellen, ob sie im direkten Zusammenhang mit den Ballets Russes entstanden ist. Sehr wohl nachweisbar ist hingegen – wie verschiedene Quellen belegen, auf die im Folgenden näher eingegangen wird – ein persönlicher Kontakt zu Léon Bakst, der gemeinsam mit Diaghilev die Kompanie leitete.

Ein 1917 verfasster Brief, den Maxime Dethomas an Bakst schrieb, stellt die heute früheste zugängliche Quelle dar, anhand der sich der Kontakt zwischen Bakst und Lipska belegen lässt. In seinem Brief bringt Dethomas, der als Bühnenbildner unter anderem für die Pariser Oper oder das Théâtre Femina tätig war, sein Bedauern zum Ausdruck Lipska keinen Auftrag bieten zu können.³²⁹ Der Brief stellt nicht nur einen wichtigen Beleg dar, um den Kontakt Lipska-Bakst zu rekonstruieren, er gibt auch Einblick darin, dass die Künstlerin aktiv auf der Suche nach einer beruflichen Tätigkeit im kostümbildnerischen Bereich war und Bakst sie hierbei unterstützte. Gemäß einem Zeitungsartikel, der im *Le Figaro* 1922 erschienen war, standen Bakst und Lipska nicht nur freundschaftlich im

³²⁵ Vgl. Ziemińska 2012, S. 89.

³²⁶ Vgl. Ziemińska 2012, S. 33. Ohne Beleg.

³²⁷ Lipska_07.

³²⁸ Zu einer detaillierten Chronologie der Ballet Russes Auftritte Vgl. Pritchard 2009a und Pritchard 2009b.

³²⁹ Archives Nationales, Paris, France, Département Archives et manuscrits, Mn-49(10)

Kontakt. Diesem zufolge war die Künstlerin Schülerin von Bakst.³³⁰ In dem Zeitraum aus dem die hier angeführten Artikel stammten, wandte sich Bakst selbst immer mehr dem Modedesign zu und entwarf für private Kund:innen sowie Modehäuser.³³¹ Er reiste auch zweimal - 1922-23 und 1924 - in die USA, wo er Aufträge von Sammler:innen ausführte und Vorträge hielt. Neben der Gestaltung eines privaten Theaters in der US-Ostküste, fertigte er auch Textilentwürfe an, welche industriell produziert werden sollten.³³² Aus dieser Zeit erhalten ist auch Korrespondenz mit Lipska, aus der hervorgeht, dass die beiden das Bestreben hatten, ein gemeinsames Geschäft mit dem Namen *Maison Lipska et Bakst* zu eröffnen. Lipska war also kurz vor seinem Tod Ende 1925 nicht mehr bloß Schülerin, sondern auch Geschäftspartnerin Bakst' gewesen. Die Korrespondenz und ihr gemeinsamer Plan das Geschäft zusammen zu eröffnen, lässt in Hinblick auf ihre Zusammenarbeit mit Cuttoli - die ab 1922 nachweisbar ist - annehmen, dass Lipska keinen Exklusivvertrag mit Myrbor hatte und damit nicht ausschließlich für Cuttoli gearbeitet hat. Das Projekt mit Bakst wurde in dieser Form aufgrund von Bakst' Tod jedoch nie realisiert und führte schließlich zur Eröffnung von Lipskas eigenem Geschäft in der 4, Rue Belloni.³³³

Konkreter als ihre vermuteten Verbindungen zu den *Ballets Russes* lässt sich hingegen Lipskas eigene wohl freischaffende Tätigkeit als Kostümbildnerin in ihren ersten Pariser Jahren rekonstruieren. In einem hier erstmal rezipierten Zeitungsartikel zur polnischen Kunst in Paris des jüdischen Journalisten Jules Rais, welcher 1919 in der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* erschienen war, befasst sich Rais eindrücklich mit Lipskas Wirken im kostümbildnerischen Bereich. Darin schrieb er:

³³⁰ Vgl. Lipska_01. Darin heißt es: „[...] Cette maison, dirigée par des artistes dont l'une Mlle Lipska, élève de Bakst, jette les dessins les plus osés sur la souplesse de crêpes et de velours.“

³³¹ Jedenfalls verlautbart Bakst, wie Bepalova ausgehend vom nicht veröffentlichten Vortragstext rekonstruiert, im Rahmen eines Vortrags im Plaza Hotel in NYC im Januar 1923 die Zusammenarbeit mit Pariser Modehäusern. Er nennt jedoch keines beim Namen und bis heute ist unklar, auf welches er hierbei verweist. Vgl. Bepalova 1997, S. 7–13.

³³² Zu Bakst Tätigkeit in den den USA zu Beginn der 1920er-Jahre, Vgl. Bepalova 1997.

³³³ Vgl. Ziemińska 2012, S. 37 sowie Korrespondenz im Nachlass der Künstlerin, sowie Korrespondenz ohne Signatur im Archiv der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau, die jedoch nicht zugänglich war. Für den Hinweis zu den Lipska Briefen in Moskau danke ich Waleria Dorogova.

„Revenons à l’art populaire, aux costumes de la danseuse lamés, brodés, interprétés par Mmes Alexandrowicz et Lipska. On applaudissait hier les décors de Mme Lipska dans la mise en scène d’un théâtre hébraïque. Elle y utilisait, sous le nom de Sarah Bath-Joseph une symbolique sacrée: l’alphabet trapu de la loi, le pentacle de Kabbale, le chandelier et les paumes tels qu’on les voit gravés sur les tombes, les chérourbs transposés dans les profils du ballet russe. L’artiste s’efforçait de donner là au sionisme l’appui d’une esthétique nationale.“³³⁴

Der in der Lipska-Forschung bislang unbeachtete Artikel von Jules Rais erweist sich als besonders aufschlussreich, da er Einblick in zentrale Aspekte von Lipskas gestalterischer (kostümbildnerischer-) Praxis vor ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor gewährt. So verweist Rais etwa auf Lipskas Zusammenarbeit mit einer Kollegin, im Artikel als Mme Alexandrowicz bezeichnet, bei der es sich sehr wahrscheinlich um die ebenfalls aus Polen stammende Künstlerin Nina Alexandrowicz handelte. Diese Form des kollaborativen Arbeitens lässt nicht nur auf die Existenz eines Netzwerks polnischer Künstlerinnen schließen und sondern belegt auch, dass Lipska bereits zu dieser Zeit das gemeinsame Arbeiten praktizierte: etwas, das sie sowohl mit Bakst anstrebte als auch bei Myrbor ausübte. Darüber hinaus betont Rais bereits als Zeitgenosse die Bedeutung der Stickerei innerhalb von Lipskas Kostümentwürfen. Obwohl dem Artikel weder Fotografien noch Illustrationen beigelegt sind, wird aus seinen Beschreibungen deutlich, dass die Kostüme bestickt waren. Indem eben dieser Aspekt so hervorgehoben wird, macht der Artikel deutlich, dass Lipska, ähnlich wie Natalia Goncharova, die Stickerei nicht als rein dekoratives Beiwerk verstand, sondern als ein zentrales gestalterisches Mittel. Außerdem hob Rais in dem Artikel ausdrücklich die Auseinandersetzung der Künstlerin mit jüdisch-hebräischen Motiven hervor und verdeutlichte dadurch, dass sie diese aus dem religiösen Kontext in den kostümbildnerischen überführte. Diese inhaltliche Positionierung verweist auf eine kulturelle Selbstverortung, die durch die Wahl ihres

³³⁴ Lipska_08.

Künstlernamens, der hier publiziert wurde, zusätzlich unterstrichen wurde: Unter dem Namen „Sarah Bath-Joseph“ trat Lipska öffentlich auf und betonte damit ihre jüdische Herkunft als konstitutiven Teil ihrer künstlerischen Identität.³³⁵

Lipskas Kostümbild für *Annabella*

Von dem in Rais Artikel beschriebenen Kostüm ist nach derzeitigem Forschungsstand keine Entwurfszeichnung überliefert. Auch im Nachlass der Künstlerin konnten bislang keine entsprechenden Blätter identifiziert werden.³³⁶ Erhalten ist dort jedoch ein Konvolut von vier Zeichnungen, das hier erstmals in einem kohärenten Zusammenhang betrachtet und als Teil von Lipskas Arbeiten für die Operette *Annabella* eingeordnet wird.³³⁷ Wie aus einem zeitgenössischen Artikel in *Comœdia* hervorgeht, war Lipska für die Gestaltung der Kostüme dieser 1922 im Théâtre Fémina in Paris uraufgeführten Operette verantwortlich. Das

³³⁵ Auch in Lipskas unmittelbarem familiären Umfeld lässt sich eine Beschäftigung mit dem Theater und jüdischer Kultur beobachten. Ihre bereits erwähnte jüngere Schwester Tea Arciszewska, Tocia genannt, verkehrte im Umfeld des polnisch-jüdischen Schriftstellers Jizchok Leib Perez, als dessen Muse sie galt. Nachdem sie mit ihrem Mann Kratka aus Jerusalem nach Polen zurückkehrte, nahm sie den Bühnennahmen Miryem Izraels an. Sie gründete 1925 in Warschau eine Theaterkompanie und verfasste Theaterstücke auf Jiddisch, darunter nach dem Zweiten Weltkrieg das Stück *Miryeml*, in dem sie aus der Perspektive von Kindern über den Holocaust schreibt. Arciszewskas schriftstellerische Tätigkeit wird aktuell von Sonia Gollance in London erforscht. Gollance schreibt sich auf Beobachtungen von Arciszewskas Zeitgenossen berufend über sie: „[...] she was the embodiment of a kind of Jewish womanhood that was appealing for advocates of a Yiddish cultural renaissance.“ Vgl. Gollance 2022.

³³⁶ Von dem in Rais' Artikel beschriebenen Kostüm ist nach aktuellem Forschungsstand keine Entwurfszeichnung überliefert. Auch im Nachlass der Künstlerin konnten bislang keine Blätter identifiziert werden, die eindeutig mit dem von Rais erwähnten Entwurf in Verbindung gebracht werden könnten. Dort befinden sich jedoch drei Zeichnungen, die möglicherweise in derselben Zeit entstanden sind. Alle drei sind in der rechten unteren Bildhälfte mit dem Kürzel „SBJL“ signiert, was, folgt man Rais' Angaben als Initialen des Künstlernamens „Sarah Bath-Joseph Lipska“ zu verstehen ist, unter dem Lipska im Theatermilieu auftrat. Die Zeichnungen wurden von Ewa Ziemińska erstmals veröffentlicht und dort auf circa 1930 datiert (vgl. Ziemińska 2012, S. 154–156). Für diese Datierung finden sich jedoch weder auf den Zeichnungen selbst noch im Nachlass Hinweise, die eine entsprechende zeitliche Einordnung stützen würden. Die Signatur legt eine frühere Entstehungszeit nahe. Die ausgeprägte Dynamik der dargestellten Figuren legt einen Vergleich mit den Kostümzeichnungen Léon Baksts nahe. Michelle Potter arbeitete in ihrem Aufsatz zu Baksts Zeichnungen heraus, dass gerade diese durch eine ausgeprägte Bewegungsdarstellung gekennzeichnet seien, was die Autorin auf Baksts intensive Auseinandersetzung mit der Tänzerin Isadora Duncan zurückführt (vgl. Potter 1990, S. 155–158). Eine vertiefte Analyse dieser gestalterischen Parallelen wird in einem späteren eigenständigen Beitrag behandelt werden.

³³⁷ Die Zeichnungen wurden bei Ziemińska zwar bereits publiziert, jedoch nicht in einen Zusammenhang gestellt. Vgl. Ziemińska 2012, S. 111, 113, 115.

Libretto stammte von Maurice Magre, die Musik von Charles Cuvillier.³³⁸ Über die konkreten Umstände von Lipskas Zusammenarbeit mit dem Pariser Théâtre Fémina sind bislang keine archivalischen oder publizierten Quellen überliefert. Es erscheint jedoch plausibel, dass der Kontakt über Maxime Dethomas zustande kam, der selbst am Théâtre Fémina tätig war und über enge Verbindungen zu Léon Bakst verfügte. Gemäß dem Kritiker Jacques Therry handelte es sich bei *Annabella* um „un conte moderne de Mille et une nuits. C’est une histoire de baladins qui se déroule dans la Trébizonde du dix-huitième siècle.“³³⁹ Die Kritiken für das Stück fielen vernichtend aus. In der Zeitung *Comœdia* schreibt Pierre Chapelle „Il est regrettable, en vérité, de voir un poète du talent de M. Maurice Magre écrire des pauvretés pareilles.“³⁴⁰ und André Messenger berichtet in *Le Figaro* „Je n’ai jamais entendu chanter aussi faux et avec autant de persistance que pendant l’après-midi d’avant-hier.“³⁴¹ Weitaus positiver ist hingegen war die Resonanz auf Lipskas Kostüme. In der Zeitschrift *Comedia* etwa hieß es:

„Voilà des charmant posthumes, bien français quoique tures et bien que Mme Lipska qui les dessina soit polonaise, je crois. [...] chez nos Grans costumiers les dessinateurs tels Bakst, Lepape, Barbier [...] s’appliquent à parfaire les maquettes que les couturiers réaliseront, ou alors comme Mme Lipska, jettent sur le papier le schéma, on pourrait dire le scénario, du costume, puis le développent, le transforment même, en combinant avec les étoffes les harmonies et les décorations. Sans déterminer les qualités respectives de ces deux écoles, on peut avancer que la première est plus classique, la seconde plus moderne. Les costumes de Mme Lipska ont une saveur toute particulière : ils sont moderne par l’heureux choix des harmonies et la qualité des étoffes, ils sont classiques par une suffisante observance du style, ils sont

³³⁸ Für alle weiteren hier im folgenden *Annabella* spezifischen Informationen vgl: <https://www2.biusante.parisdescartes.fr/cm/?for=fic&cleoeuvre=403> (Zugriff: Februar 2023).

³³⁹ Therry 1922, n.p.

³⁴⁰ Lipska_09.

³⁴¹ Messenger 1922, n.p.

fantaisistes par la déformation et l'exagération des éléments décoratifs employés.“³⁴²

Der Kritiker beschrieb Lipskas Entwürfe als zugleich modern („moderne“) und klassisch („classique“) und hob dabei insbesondere die dekorativen Elemente hervor, die er als ausgefallen („fantaisiste“), deformiert und übersteigert charakterisierte. Als das wahrhaft Eigenständige dieser Kostüme erscheint somit das Ornament. In der zeitgenössischen Kritik wird Lipskas gestalterische Handschrift also gerade in ihrer ornamentalen Ausformung erkannt und gewürdigt. Damit erfährt, wie bereits in Jules Rais' Artikel von 1919, erneut jener Aspekt besondere Beachtung, der sich durch die Stickerei und ihre Technik materialisierte. Als Zeichnung erhalten sind die Kostümentwürfe der Figuren *Annabella* (Abb. 34), *Le Cadi* (Abb. 35), *Le capitaine de la police* (Abb. 36) und *Fatima* (Abb. 37).³⁴³ Eine nahezu versteinert wirkende Figur, die die titelgebende Protagonistin der Operette darstellt, ist auf einem mit „S. L.“ signierten Blatt dargestellt. Sie trägt ein Kleid im Stil des 18. Jahrhunderts mit Puffärmeln, einer Schärpe mit Blumenmotiv sowie einem sehr voluminösen Rock, der beinahe die gesamte Blattbreite einnimmt. Im unteren Drittel des Rockes wiederholt sich das Blumenmotiv der Schärpe, das an einen großen, sich verstreuenen Blumenstrauß erinnert. In ihrer Ausführung muten die Zeichnungen der *Annabella*-Serie sehr technisch an. Lipska versah jedes Blatt mit produktionstechnischen Vermerken, was den funktionalen Charakter der Entwürfe unterstreicht. Auf sämtlichen Zeichnungen sind die Namen der dargestellten Figuren oder der jeweiligen Darstellerinnen notiert. Dadurch lässt sich auch, unter Einbezug des Programmheftes, die Zusammengehörigkeit der Blätter eindeutig rekonstruieren. Außerdem finden sich auf den Zeichnungen Maßangaben, wie etwa im Fall der Figur *Annabella*, sowie vergrößerte Darstellungen ornamentaler Details, wie beim Kostüm *Fatima*. Diese Hinweise verdeutlichen die vorbereitende Funktion der einzelnen Blätter und lassen meines Erachtens erkennen, dass Lipskas

³⁴² Lipska_09.

³⁴³ Von *Annabella* (Abb. 34), *Le Cadi* (Abb. 35), *Le capitaine de la police* (Abb. 36) sind außerdem Illustration im Artikel übermittelt. Weiters ist auf einer Schwarz-Weiß-Photographie das Kostüm der Annabella (rechts sitzen und in einem Umhang verhüllt) und der Zobeida (links stehend) erhalten. Vgl. Lipska_09.

zeichnerisches Interesse sich in dieser Werkphase zunehmend auf die textile Umsetzung verlagerte. Der zeichnerische Entwurf wird so zum Mittel der konkreten Produktionsplanung, wobei das Stickereimotiv zugleich als zentrales Element hervortritt.

Die Umstände der konkreten Herstellung der Kostüme, lassen sich retrospektiv nicht näher rekonstruieren. Auf das Programmheft der Operette verweisend, hat Ziemińska festgehalten, dass die Kostüme von Myrbor hergestellt wurden.³⁴⁴ Keines der auf Grundlage der Zeichnungen rekonstruierten *Annabella*-Kostüme ist nach aktuellem Forschungsstand in seiner Gesamtheit als physisches Objekt erhalten geblieben. Dies verleiht den Entwurfszeichnungen eine zentrale Bedeutung für die Analyse von Lipskas kostümbildnerischem Schaffen.³⁴⁵ Ein mit dem Stück *Annabella* sowie den besprochenen Zeichnungen in Zusammenhang stehendes Kostüm-Accessoire konnte im Zuge meiner Recherchen jedoch identifiziert werden. Es handelt sich dabei um die Schärpe Annabellas (Abb. 34a, Myr_14). Das Stück, ist heute Teil der Sammlung des Victoria and Albert Museum (V&A) in London und war bis vor kurzem Nathalia Goncharova zugeschrieben.³⁴⁶

Auf der Kostümzeichnung für die Figur der *Annabella* (Abb. X) ist das Motiv der Schärpe zwar nur stilisiert dargestellt, doch lässt sich im Vergleich mit der Darstellung des Rockteils des Kostüms eine eindeutige motivische Übereinstimmung feststellen. Aufgrund der derzeitigen Schließung der Bestände des Victoria and Albert Museums, konnte die Schärpe bislang nicht im Original untersucht werden. Die vorhandenen Fotografien erlauben jedoch die Feststellung, dass das Motiv als Appliqué-Stickerei ausgeführt wurde. Dabei wurden textile Elemente, das florale Motiv bildend, mit kurzen, geraden Stichen auf dem Grundstoff befestigt. Diese Sticktechnik entspricht exakt jenem Verfahren, das, wie in Kapitel II.3 noch ausführlich analysiert wird, als charakteristisch für die

³⁴⁴ Vgl. Ziemińska 2012, S. 35. Damit stellt das Programmheft, wie noch Gegenstand im folgenden Kapitel sein wird, eine wesentliche Quelle dar um Myrbors-Produktionstätigkeit in Paris sowie Lipskas Zusammenarbeit mit Myrbor zu diesem Zeitpunkt zu belegen.

³⁴⁵ Der Verlust der Kostüme steht zweifellos im Zusammenhang mit ihrer spezifischen Nutzung: Als Bühnenkleidung konzipiert, unterlagen sie einem deutlich höheren Verschleiß als alltägliche Kleidungsstücke oder solche, die ausschließlich für besondere Anlässe bestimmt waren.

³⁴⁶ Eine Neuzuschreibung des Objekts nahm die Institution nach meinem Austausch mit den V&A Kuratorinnen Rosalind McKeever und Connie Karol Burks im Februar 2024 vor.

Herstellung von Stickereien auf Myrbor-Kleidungsstücken gilt. Die technische Ausführung der Schärpe bestätigt somit die im Programmheft vermerkte Verbindung zu Myrbor. Bei der Schärpe handelt es sich also nicht nur um das einzige bekannte Teil des *Annabella-Kostüms* es ist auch das früheste erhaltene und eindeutig datierbare Objekt aus der Zusammenarbeit zwischen Sarah Lipska und Myrbor. Das Blumenmotiv der Schärpe fand auf weiteren Myrbor-Stücken Wiederholung, wie noch in Kapitel II.3. weiter ausgeführt wird.

Lipskas *Stickereientwurf mit Lotusblüte* für das Modehaus Poiret

Gemäß Ewa Ziemińska war Sarah Lipska in der Zeit vor ihrer Tätigkeit für Myrbor nicht nur im Theaterbereich, sondern auch für Modehäuser tätig, insbesondere für das Haus von Paul Poiret.³⁴⁷ Während sich also die in der bisherigen Literatur genannte Zusammenarbeit zwischen Lipska und Poiret bislang nicht durch archivalisches Material belegen ließ, konnte im Zuge der Recherchen für diese Arbeit ein bislang unbeachtetes Dokument ausfindig gemacht werden, das erstmals eine Verbindung zwischen Lipska und dem Modehaus nachweislich belegt. Der Fund stammt aus den *Archives de Paris*, in denen die im Rahmen von Patentierungsverfahren eingereichten Entwürfe französischer Modehäuser archiviert sind. Zu dem in den sogenannten „Depots de Model“ aufbewahrten Material gehören Fotografien der jeweiligen Modelle, die die Kleidungsstücke von allen Seiten zeigen. Auf der Rückseite sind die Fotografien datiert und teilweise ist ihnen das Stoffmuster, aus dem das Kleidungsstück hergestellt wurde, beigelegt. Dort aufbewahrt sind beispielsweise Modelle der französischen Modehäuser Chéruit von 1917–1923, Chanel von 1928–1934 oder Paul Poiret von 1919–1928 finden.³⁴⁸ In einer der Archivschachteln mit Modellen aus dem Hause Poiret habe ich im Zuge meiner Recherchen ein datiertes Poiret Modell mit einem Stickereimotiv von Sarah Lipska (Abb. 38 und Abb. 39) identifizieren können.

³⁴⁷ Vgl. Ziemińska 2012, S. 39 ohne Beleg.

³⁴⁸ Eine Liste mit heute erfassten Depots ist hier aufrufbar: https://archives.paris.fr/_depot_ad75/_depot_arko/ead/INV1956.pdf (Zugriff: Februar 2024).

Nach derzeitigem Wissenstand ist das Kleid heute nur als Schwarz-Weiß-Fotografie übermittelt.³⁴⁹ Während der Schnitt des Kleides bestehend aus einem Ballonrock mit Tüllärmeln wohl ein Entwurf des Hauses Poiret ist, lässt sich das als Stickerei ausgeführte Blumenmotiv bestehend aus verschiedenen Blüten, darunter eindeutig identifizierbare Lotusblüten, eindeutig Sarah Lipska zuschreiben. Die dem Motiv entsprechende Bleistift- und Aquarellzeichnung auf Transparentpapier (Abb. 40), die fortan als *Stickereientwurf mit Lotusblüte* bezeichnet wird, befindet sich heute in Poitiers und ist gemäß den handschriftlichen Inschriften horizontal orientiert. Auf dem Blatt, das sich heute im Sarah Lipska Nachlass befindet, sind Farbnotationen zu lesen, die der Farbgebung eines Stickereimusters ausgeführt auf schwarzem Stoff (Abb. 41) entsprechen. Das Motiv wiederholt sich auf dem Rock des Kleides der Orientierung des Blattes folgend zwei Mal und drei Mal auf der Rückseite. Einzelne Elemente des Motivs sind auf dem Oberteil vorn wie hinten, sowie den Ärmeln wiederholt und lassen sich außerdem am Saum des Rockes nochmals finden. Aufgrund der Übereinstimmung des floralen Motivs auf dem Kleid mit der im Rahmen der Patentierung angefertigten Fotografie, einer Zeichnung im Musée Sainte-Croix in Poitiers sowie einem Stickereimuster im Nachlass der Künstlerin, lässt sich Lipskas Zusammenarbeit mit dem Modehaus Poiret – zumindest in diesem einen Fall – eindeutig nachweisen.

Doch bei dem besprochenen Kleid handelt es sich womöglich nicht um das einzige, das aus der Zusammenarbeit Lipskas mit Poiret hervorgegangen ist. Im Musée Galliera (Abb. X) befindet sich heute ein bodenlanges schwarzes Kleid, das Poiret zugeschrieben ist, das jedoch kein Etikett trägt.³⁵⁰ Der Vergleich mit der Zeichnung *Stickereientwurf mit Lotusblüte* (Abb. X) macht ersichtlich, dass auch bei diesem Kleid das auf der Zeichnung ersichtliche Motiv als Stickerei reproduziert wurde. Im Unterschied zum oben besprochenen Poiret Kleid, ist das Motiv hier horizontal gespiegelt und um 180° gedreht appliziert, allerdings entspricht die Farbgebung des Motivs nicht der Farbgebung auf der

³⁴⁹ Nachforschungen in den einschlägigen öffentlichen Mode- und Textilsammlungen ergaben keine Übereinstimmungen.

³⁵⁰ Zur Problematik des fehlenden Etiketts siehe Kap. II. 3.

Entwurfszeichnung: Im Fall des Kleides in der Sammlung des Galliera ist es nun die Materialität der einzelnen Stoffteile, die die Farbgebung ausmachen.

Die Herstellung der Stickerei, das heißt die technische Ausführung des Appliqués selbst könnte indes einen weiteren wesentlichen Hinweis darauf liefern, dass es sich auch bei dem Kleid im Galliera um ein Modell handelt, das aus einer Zusammenarbeit Lipskas mit Poiret hervorgegangen ist. Vergleicht man nämlich die technische Ausführung des Appliqué auf dem Poiret Modell aus den *Archives de Paris*, mit jenem schwarzen Stickereimuster im Nachlass der Künstlerin mit dem selben Motiv und dem Kleid im Galliera, das Poiret zugeschrieben wird, wird ersichtlich, dass bei allen drein dieselbe Stickereitechnik angewandt wurde. Die einzelnen Stoffstücke, die das Appliqué bilden, werden in allen drei Fällen von einem Fadenstück, dem sogenannten „couching-stich“, gerahmt und so auf dem Trägerkleid montiert. Die hier verwendete Appliqué-Technik unterscheidet sich also von jener, die einleitend als Myrbor definierend erläutert wurde und die beispielsweise auch auf der Schärpe für das Kostüm der Annabella (Abb. X) zu sehen ist.

Gewissheit, ob es sich bei dem schwarzen Kleid tatsächlich um ein weiteres Kleid aus der Zusammenarbeit Lipskas mit Poiret handelt, wird es wohl geben, wenn eine dem Galliera-Kleid entsprechende Fotografie in dem Depot des Modells oder einem zeitgenössischen Modemagazin gefunden wird. Für die Zusammenarbeit Lipska-Poiret würde das bedeuten, dass Lipska Stickereientwürfe lieferte, die dann in Variationen auf unterschiedlichen Modellen ausgeführt wurden. Womöglich blieb es auch nur bei der Lieferung von einem einzelnen Motiv, eben jenem, das auf der Zeichnung *Stickereientwurf mit Lotusblüte* zu sehen ist. Das jedenfalls lässt die Variation desselben Motivs auf dem Galliera-Kleid vermuten.

Offen bleibt zu diesem Zeitpunkt auch, wie es zu der Zusammenarbeit Lipskas mit Poiret kam. Mangels Aufzeichnungen sowohl auf der Seite Lipskas als auch Poirets, lässt sich diese Frage wohl nicht mehr eindeutig beantworten. Ein mögliches Bindeglied zwischen Poiret und Lipska könnte Helena Rubinstein darstellen, die auch eine begeisterte Kundin des Modehauses Poiret war, wie Fotos und ihre Autobiografie belegen. Als weiteres Bindeglied käme auch Léon Bakst in Frage. Und schließlich wäre es auch vorstellbar, dass Lipska Poiret

eigenständig kontaktiert hat. Von ihrer proaktiven Kunden- und Auftragsakquise zeugt jedenfalls ein Brief aus den 1930er-Jahren, in dem sich die Künstlerin an den damaligen Direktor der Pariser Oper Jacques Rouché wandte, um den Auftrag die Gestaltung des Bühnenbild zu einer Aufführung des Hoheliedes Arthur Honeggers zu erhalten.³⁵¹

Die Stickerei als künstlerisches Medium

Die beiden für Myrbor tätigen Künstlerinnen, Sarah Lipska und Natalia Goncharova, verband nicht nur ihre osteuropäische Herkunft und ein Studium der Bildhauerei, sondern auch eine bereits vor ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor ausgeübte gestalterische Praxis im Bereich des Theaterkostüm- und Modeentwurfes. Beide verfügten zum Zeitpunkt ihrer Tätigkeit für Myrbor über einschlägige Erfahrung in der Textilgestaltung, waren mit der Ausführung von Auftragsarbeiten vertraut und daran gewöhnt, ihre Entwürfe durch Dritte realisieren zu lassen. Was ihre Arbeiten meines Erachtens auf diesem Gebiet kennzeichnet und auch verbindet, ist nicht eine explizite Auseinandersetzung mit modischen Tendenzen oder Fragen des Tragekomfort und Körpers. Der rote Faden, der Goncharovas und Lipskas Mode- und Theaterentwürfe verbindet, ist ihr gestalterisches Interesse an der Stickerei.

Im Gegensatz zur Weberei, das in den vergangenen zwei Jahrzehnten – auch am Beispiel der Myrbor-Teppiche – sowohl in der Forschung als auch in der internationalen Ausstellungspraxis verstärkte Beachtung fand und dabei insbesondere unter geschlechter- und gattungsspezifischen Fragestellungen untersucht wurde, kam dem Medium der Stickerei bislang nicht dieselbe Aufmerksamkeit zu teil.³⁵² Ein Rückblick zeigt, dass Stickerei um die Jahrhundertwende nicht nur Bestandteil künstlerischer Praxis war, sondern auch in Sammlungen Berücksichtigung fand und in Kunstschulen gelehrt und studiert wurde.³⁵³ In ihrer grundlegenden Studie zum Textildesign des frühen 20. Jahrhunderts hielt Virginia Gardner Troy fest, dass Stickerei bereits Endes des 19.

³⁵¹ Vgl. Archives Nationales, Paris, France, Bibliothèque de l'opéra, LAS LIPSKA (SARAH) 2.

³⁵² Zum wachsenden Interesse an gewebter Kunst in der Kunstgeschichte siehe die Einleitung dieser Dissertation.

³⁵³ Die Konvolute die Emilie Flöge, Rosalia Rothansl oder später in den USA MD Crawford zusammentrugen, zeugten damals von einem um 1900 existierenden Sammlertum gestickter Textilien. Zum Stickereiunterricht Vgl. Parker 1984, S. 180–184.

Jahrhunderts – insbesondere aufgrund ihrer Ähnlichkeit zur Malerei – von zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern praktiziert wurde. Die Ausübung der Technik diene nicht länger ausschließlich dekorativen Zwecken, sondern rückte zunehmend aufgrund ihrer eigenständigen ästhetischen Qualitäten in den Mittelpunkt künstlerischer Auseinandersetzung.³⁵⁴ Es war jedoch Rozsika Parker, die 1984 die erste und bis heute einzige umfassende Studie vorlegte, die sich aus kunsthistorisch-feministischer Perspektive mit der Stickerei auseinandersetzte.³⁵⁵

Parker analysiert darin nicht nur die Rolle der Stickerei im Kontext bürgerlicher Weiblichkeitsvorstellungen seit dem 18. Jahrhundert, sondern verfolgt auch die kunst- und kulturhistorische Entwicklung der Stickerei über mehrere Jahrhunderte hinweg. Ihre Untersuchung bildet damit einen grundlegenden Ausgangspunkt für jede weiterführende Auseinandersetzung mit der Stickerei als kultureller und künstlerischer Praxis. Die mangelnde Anerkennung, die die Stickerei in der Kunstgeschichte erfahren hat, führt Rozsika Parker darauf zurück, dass die Stickerei stets mit dem Weiblichen und Häuslichen in Verbindung gebracht wurde, weshalb sie innerhalb eines kunsthistorischen Diskurses nicht als autonome künstlerische Ausdrucksform anerkannt war und obendrein als dekorative Technik abgestempelt blieb. Zu ihrer Entscheidung, die Stickerei als künstlerisches Medium zu betrachten schrieb sie: „I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style and a social function.“³⁵⁶ Eben dieser Darlegung folgend, betrachte ich die Stickerei im Werk von Goncharova und Lipska - sowohl vor Myrbor als auch für Myrbor - nicht bloß als dekoratives Ornament. Vielmehr verstehe ich die hier angeführten Werke als Ausdruck ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stickerei als eigenständigem Medium, das zugleich kulturelle, identitätsstiftende und historische Dimensionen umfasst.

Zusammenfassung

³⁵⁴ Vgl. Gardner Troy 2006, S. 21. Die hier hergestellte Ähnlichkeitsbeziehung beruht meines Erachtens nicht allein auf dem Modell „Stickerei ähnelt Malerei“, sondern impliziert ebenso die Umkehrung: „Malerei ähnelt Stickerei“. So wurde beispielsweise gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Technik des Pointillismus mit der „Petit Point“-Stickerei verglichen, wodurch die malerische Praxis selbst im Lichte textiler Ästhetiken rezipiert wurde.

³⁵⁵ Parker 1984.

³⁵⁶ Parker 1984, S.6.

Goncharovas Beschäftigung mit der Stickerei als Medium lässt sich in die 1910er-Jahre zurückverfolgen. Sie ist eingebettet in die Zeit des wachsenden Interesses am traditionellen russischen Kunsthandwerk und seinen Techniken, welche unter dem Einfluss der Arts and Crafts-Bewegung stand. Die Zusammenarbeit mit den Kustar-Werkstätten in Verbovka, vermittelt über Alexandra Exter, markiert einen ersten dokumentierten Moment, in dem Goncharova nicht nur textile Entwürfe gestaltete, sondern sich bewusst mit Stickerei als künstlerischer Praxis auseinandersetzte. Ihre Einzelausstellung 1913, in deren Rahmen sie neben Gemälden auch Stickereientwürfe ausstellte und diese im Katalog auch dokumentarisch erfasste, verdeutlicht weiters, dass sie die Stickerei als integralen Bestandteil ihres Œuvres verstand und medienübergreifend praktizierte und ausstellte. Wohl deshalb wurde sie auch mit großer Wahrscheinlichkeit von dem russischen Modehaus Lamanova, das für seine reich bestickten Kleider Bekanntheit erlangte, mit der Anfertigung von Mode- und Stickereientwürfen betraut. Die im Rahmen dieser Zusammenarbeit entstandenen und heute ausschließlich in Form von Zeichnungen überlieferten Entwürfe belegen, dass die von Goncharova entwickelten Motive nicht lediglich dekorative Ornamente darstellten, sondern eine zentrale gestalterische Rolle übernahmen und die Wirkung der Kleidungsstücke maßgeblich bestimmten. Dieses konzeptionelle Interesse an der Stickerei als künstlerischem Ausdrucksmittel setzte sich in den folgenden Jahren in ihren Arbeiten für das Theater fort. Auch dort war Goncharova nicht nur für die Gesamtgestaltung der Kostüme verantwortlich, sondern entwarf gezielt die applizierten Stickereimotive. Als ihre für *Les Noces* entwickelten Kostümentwürfe, dessen Ursprünge selbst sie in der russischen Tracht verwurzelt sah, nicht in Originalgröße realisiert wurden, überführte sie diese in Marionettenform und übertrug die auf den Zeichnungen angelegten Stickereien in einer präzisen Eins-zu-eins-Umsetzung auf die Miniaturkostüme.

Im Vergleich der beiden Künstlerinnen, ist Lipskas Verständnis der Stickerei als künstlerisches Medium wohl noch expliziter zu fassen als bei Goncharova. Ihre Auseinandersetzung mit der Stickerei war zudem eng mit ihrer jüdischen Identität verbunden, wie Kapitel II.3. näher beleuchtet wird. Ihre Leistungen auf dem Gebiet der Stickerei wurden bereits von Zeitgenossen erkannt, wie die in

diesem Kapitel behandelten Theaterkritiken aus den Jahren 1919 und 1922 verdeutlichen. 1925 erschienen in den Medien außerdem mehrere Beiträge, in denen die Auszeichnung von Lipskas Stickereien verkündet wurde. Und auch die frühen Ankäufe ihrer Stickereien von Meyer, die inzwischen Teil der Sammlung des Metropolitan Museums of Art in New York sind, zeigen, dass sie von sammelnden Zeitgenossen für ihre Leistungen auf diesem Gebiet geschätzt wurde. Die hier erstmals behandelte Entwurfstätigkeit mit dem Modehaus Poiret und die Genese der Stickerei zeigt, was auch bei Myrbor der Fall sein wird, dass Lipska das Motiv auf Papier entwarf, ehe es durch Dritte zur Ausführung gelangte. Besonders jene Stickereientwurfszeichnungen, die sie nicht annotierte und die noch Gegenstand des Kapitel II.3. sein werden, muten dabei nicht wie Entwurfszeichnungen, sondern eigenständige Kompositionen an, die nicht zweckgebunden waren. Wie sich bei Goncharova schon zeigte, setzte auch Lipska ihrer Entwürfe wiederholt unabhängig von Kontext und Auftraggeber ein. So lässt sich ihr florales Motiv für das Theaterkostüm *Annabella* auf (späteren) Myrbor-Stücken identifizieren und auch das Motiv *Stickereientwurf mit Lotusblüte*, das erstmals im Zuge ihrer Zusammenarbeit mit Poiret zum Einsatz kam, wie noch in Kapitel II.3. gezeigt wird. Ebendort erscheinen identische oder sehr ähnliche florale und geometrische Motive sowohl in ihren Entwürfen für das Theater – etwa in Kostümen für Operettenproduktionen – als auch in Stickereien auf Kleidungsstücken, die für Modehäuser wie Paul Poiret oder später für Myrbor entstanden. Ebendiese Wiederverwendung und Wiedererkennbarkeit verweist auf einen konsistenten Stil, der wesentlich ist, um in Kapitel II.3. Zuschreibungsfragen zu klären. Dieser sehr spezifische Stil verdeutlicht aber einmal mehr, dass Lipska die Stickerei als ein eigenständiges gestalterisches Ausdrucksmittel verstand, das sich kontextübergreifend einsetzen ließ.

Mitte der 1920er-Jahre, womöglich in Folge des mit Leon Bakst geplanten und in Folge seines Todes gescheiterten Unterfangens der Gründung eines gemeinsamen Geschäftes, eröffnet Lipska ihre eigne Boutique in Montparnasse, in der 4 Rue Belloni. 1927 übersiedelte sie in die Champs Elysée und ließ die Räumlichkeiten, welche sie auch selbst ausgestattet hatte von Thérèse Bonney

fotografisch dokumentieren.³⁵⁷ Die Datierung der Eröffnung dieser Geschäfte bleibt an dieser Stelle bewusst vage, da aufgrund fehlender Quellen keine exakten Angaben möglich sind: Da die Geschäfte im Handelsregister der Stadt Paris nicht verzeichnet sind, stellt eine Werbeanzeige aus dem Jahr 1925 die bislang einzige Referenz dar. Auf den Annoncen (Abb. 1), die sie für ihre eigene Boutique in Zeitschriften veröffentlichte, führte Lipska „Stickerei“ („ses broderies“) explizit an und betonte durch das Possessivpronomen „ses“, dass es sich um ihre eigenen Stickerei handelte. Indem sich die Künstlerin öffentlich als „spécialisée dans l’art appliqué“³⁵⁸ bezeichnete, machte sie nicht nur ihre medienübergreifende Arbeitsweise sichtbar, sondern unterstrich zugleich den eigenständigen Status der Stickerei innerhalb ihres künstlerischen Œuvres. Zugleich verfolgte sie damit eine ähnliche Werbestrategie, wie es ihre Zeitgenossin Sonia Delaunay für ihr eigenes Geschäft getan hat.

Ihre Auseinandersetzung mit dem Medium Stickerei, ihre gestalterische Erfahrung im Bereich des Modeentwurfs sowie ihre Vertrautheit mit kollaborativen Arbeitsprozessen machten Nathalia Goncharova und Sarah Lipska zu idealen Künstlerinnen für eine Zusammenarbeit mit Myrbor. Umgekehrt bot Myrbor, das zugleich Modehaus und Galerie war, den geeigneten institutionellen Rahmen für ihr interdisziplinäres Schaffen, den sie bei einer Zusammenarbeit mit einem der zahlreichen russischen Modehäusern der Zeit nicht geboten bekommen hätten. Die Rekonstruktion der Umstände der Zusammenarbeit, der Produktion von Myrbor-Stücken sowie die Frage nach der Rolle der beiden Künstlerinnen für Myrbor wird Gegenstand des folgenden Kapitels sein.

³⁵⁷ Vgl. Lipska_10.

³⁵⁸ Brief Lipska an Léon Rosenthal, 1918, Institut National d’Histoire de l’Art, Paris (INHA), INHA, Autographes 021,06.

II. 2. Zusammenarbeit und Produktion

Insgesamt 22 Schriftstücke, die heute in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau aufbewahrt werden, geben Aufschluss über Natalia Goncharovas Zusammenarbeit mit Myrbor.³⁵⁹ Die Briefe gelangten nach Goncharovas Tod zurück nach Russland und wurden weder in der bisherigen Myrbor-Forschung noch in Untersuchungen zu ihrem Gesamtwerk als Quellen berücksichtigt oder ausgewertet.³⁶⁰ Wären die Briefe nicht überliefert, lägen im Fall Goncharovas keinerlei schriftliche Belege für ihre Zusammenarbeit mit Myrbor vor, da sie in keinem zeitgenössischen Medienbericht über Myrbor namentlich erwähnt wird. Auch Goncharovas Modezeichnungen, auf die in Kapitel II. 3 noch näher eingegangen wird, stellen in diesem Zusammenhang für sich genommen keine verlässliche Quelle dar, um die Zusammenarbeit zu belegen. Sie lassen keine Rückschlüsse auf die konkreten Umstände der Zusammenarbeit zu, da keine der Zeichnungen eine Inschrift oder anderweitige Kennzeichnung aufweist, die explizit auf einen Zusammenhang mit Myrbor hinweist.

Diese erhaltene Korrespondenz stellt somit eine zentrale Quelle dar, um Einblicke in die Zusammenarbeit Goncharovas mit Myrbor zu gewinnen. Sie ermöglicht es, Fragen zu Goncharovas Verpflichtungen und Honorierung zu klären, den Zeitraum der Zusammenarbeit präzise zu bestimmen und in der Folge einzelne Zeichnungen und Modelle genauer zu datieren. Darüber hinaus erlaubt sie ein vertieftes Verständnis für interne Abläufe innerhalb von Myrbor, das in anderen Quellen nicht dokumentiert ist. Die Korrespondenz enthält hingegen keine Hinweise auf die Beweggründe, die Cuttoli zur Beauftragung Goncharovas veranlassten, noch auf die Umstände ihres persönlichen Kennenlernens. Wie in Kapitel II.1 dargelegt, dürften es jedoch Goncharovas Expertise im Bereich der Mode- und Kostümgestaltung, ihr Verständnis von Stickerei als künstlerisches Medium, ihre Erfahrungen mit kollaborativen Arbeitsprozessen sowie ihre

³⁵⁹ Zu dem hier folgenden Teil Vgl. F180ed1995–2009, sowie F180ed330–331, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau. Mein Dank gilt Petra Kraus, Theatermuseum München, Evgenia Iliukhina, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau, Renee Stillings und Andrei Nestrov mir Zugang zu den Briefen ermöglicht zu haben und der Abteilung Kunstgeschichte, Universität für Angewandte Kunst, für die finanzielle Unterstützung, bei der Beschaffung des Materials. Ich danke Katja Weingartshofer für die kritische Lektüre des Kapitels.

³⁶⁰ Zur Aufteilung von Goncharovas Nachlass Vgl. Kat. Ausst. Tate London 2019, S. 164–177.

gattungsübergreifende künstlerische Praxis gewesen sein, die Cuttoli dazu veranlassten ihr Aufträge zu erteilen.

Kapitel II.2 widmet sich zunächst der Zusammenarbeit Natalia Goncharovas mit Myrbor, die auf Grundlage der überlieferten Korrespondenz rekonstruiert wird. Ebenso wird in diesem Kapitel Lipskas Zusammenarbeit mit Myrbor untersucht. Erstmals wird hier eine Verbindung zwischen Lipskas textiler Entwurfspraxis und ihrer jüdischen Identität hergestellt. Die Analysen zeigen, dass Lipska in leitender Funktion als „Chefdesignerin“ tätig war, während Goncharova punktuell Modelle beisteuerte. Im zweiten Teil des Kapitels stehen die Produktionsbedingungen der Myrbor-Kleidung im Zentrum. Dabei wird insbesondere der Frage nachgegangen, wo die Fertigung der Stücke erfolgte.

„Un dessin chaque mois“: Goncharovas Myrbor-Korrespondenz

Der früheste erhaltene Brief, der auf eine Zusammenarbeit Goncharovas mit Myrbor hinweist, ist auf Mai 1926 datiert. Eine Zusammenarbeit ist somit erst ab diesem Zeitpunkt eindeutig belegbar. Der sehr knappe Inhalt des Schreibens legt jedoch nahe, dass der Kontakt zwischen Goncharova und Cuttoli bereits zuvor bestanden hatte. Ob dieser bis in das Gründungsjahr von Myrbor im Jahr 1922 zurückreicht und Goncharova, wie in der Forschung teils behauptet wird, bereits ab diesem Zeitpunkt für das Haus tätig war, lässt sich aufgrund der Quellenlage jedoch nicht nachweisen.³⁶¹ Bei den meisten erhaltenen Schriftstücken der Korrespondenz handelt es sich um kurze handschriftliche Notizen. Diese erfüllen entweder die Funktion von Empfangsbestätigungen für die von Goncharova angefertigten Zeichnungen oder dienen der Verständigung über Termine, etwa wenn die Künstlerin gebeten wurde, in den Ateliers von Myrbor zu erscheinen, um sich mit Cuttoli über Modelle und deren Farbgebung abzustimmen. Besonders aufschlussreich sind jene Empfangsbestätigungen, auf denen Modelltitel vermerkt sind, da diese heute die Zuschreibung einzelner Zeichnungen ermöglichen, die im Zuge der Zusammenarbeit mit Myrbor entstanden. Mit Ausnahme eines Schreibens stammen die Notizen nicht von Cuttoli selbst, sondern sind von der Galerieleitung (dessen Name nicht lesbar ist) verfasst und in einem sachlich-

³⁶¹ Vgl. Guillaume 1997, S. 98–99; S. 152.

geschäftlichen Ton gehalten. In dem einzig von Cuttoli unterzeichneten Brief spricht sie Goncharova jedoch mit „ma chère amie“ an, weshalb die Anrede auf ein persönliches, möglicherweise freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Frauen schließen lässt. Die Korrespondenz unterscheidet sich aber auch von jener, die Cuttoli, wie in Kapitel I.3. besprochen wurde, etwa mit Rue Winterbotham Carpenter pflegte. Das letzte überlieferte Dokument der Korrespondenz ist auf Mai 1928 datiert. Der Zeitraum des Austausches, die Inhalte und die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen erhaltenen Briefen, lassen annehmen, dass im Archiv nicht die gesamte Korrespondenz der Jahre 1926–1928 erhalten ist, weshalb die Rekonstruktion auf einer lückenhaften Quellenlage aufbaut.

Einer der im Rahmen der Rekonstruktion der Zusammenarbeit und Entwurfstätigkeit von Goncharova für Myrbor wohl wichtigsten Bestandteile der Korrespondenz ist ein Kooperationsvertrag, der am 31. Mai 1927 zwischen Myrbor und Goncharova abgeschlossen wurde. Valerie Guillaume war es, die diesen Vertrag erstmals anführte, ohne jedoch näher auf seine Inhalte einzugehen.³⁶² Aufgesetzt wurde der Vertrag also nur wenige Monate nach der Neueröffnung von Myrbor nach dem durch Lurçat durchgeführten Umbau der Galerie. Die auf dem Briefpapier angeführte Adresse lautet 8, rue Tronchet, was der Rückseite der 17, rue Vignon entspricht und an welcher sich die Myrbor-Ateliers befanden. Der Vertrag hatte eine Laufzeit von 12 Monaten³⁶³ – von 1. Oktober 1927 bis Ende November 1928. Er regelte den zeitlichen Rahmen der Lieferungen der Modezeichnungen sowie Goncharovas Verpflichtungen und wurde von „le directeur“³⁶⁴ unterzeichnet. Gemäß dem ersten Vertrag verpflichtete sich Goncharova monatlich eine Zeichnung für Myrbor anzufertigen sowie einmal in der Woche in den Ateliers von Myrbor anwesend zu sein. In der ersten Zeile des Vertrages heißt es:

„Vous vous engagez à nous faire un dessin chaque mois et de diriger la mise au point dans nos ateliers une fois par semaine.“³⁶⁵

³⁶² Vgl. Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT26_F180ed1994list1.

³⁶³ Es wird darin eine zwei Monate lange Abwesenheit von Goncharova berücksichtigt.

³⁶⁴ Es bleibt unklar, wenn Cuttoli als Direktor eingesetzt hatte. Die Unterschrift ist jedenfalls nicht ihre.

³⁶⁵ Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT26_F180ed1994list1.

Wenige Monate nach Abschluss des Vertrags im Mai 1927 wurde im Dezember desselben Jahres ein ergänzender Vertrag aufgesetzt, der auf dem ursprünglichen Dokument aufbaute und weitere Präzisierungen enthielt. Dazu zählten Angaben zu den monatlich zu liefernden Zeichnungen sowie zu Goncharovas wöchentlicher Anwesenheit in den Ateliers.³⁶⁶ Hierbei zeigt sich, dass die Umsetzung der Modelle nicht durch die Künstlerin selbst durchgeführt wurde aber unter ihrer prüfenden Anwesenheit und Aufsicht im Atelier, das ihr während ihrer gesamten Anwesenheit zur Verfügung stand, erfolgte. Ob der Passus bezüglich der Anwesenheit im Atelier von Goncharova gewünscht oder eine Vorgabe von Cuttoli war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Angesichts Goncharovas Beteiligung an der Entstehung ihrer Ballets Russes Kostümentwürfe wäre es jedoch durchaus vorstellbar, dass sie diesen Passus selber in den Vertrag aufnehmen ließ und explizit gewünscht hatte, bei der Umsetzung anwesend sein zu können. In diesem Fall deutet dies darauf hin, dass Goncharova dem finalen Ergebnis der Umsetzung besondere Bedeutung beimaß und die fertigen Kleidungsstücke nicht lediglich als bloße Ausführungen ihrer Zeichnungen verstand, sondern als eigenständige Werke mit künstlerischem Eigenwert.

Weiters wurde in beiden Verträgen ein wichtiger Aspekt vereinbart, der die Zeichnungen selbst betraf. Drei Monate nachdem Goncharova die Zeichnungen bei Myrbor abgeliefert hatte, mussten sie an die Künstlerin retourniert werden. Damit erwarb Cuttoli für Myrbor nicht die Zeichnungen als physische Objekte, sondern lediglich das Recht zur Umsetzung der darauf basierenden Modelle. Dies ermöglichte es Goncharova, die Originalzeichnungen nach ihrer Rückgabe weiterzuverkaufen oder anderweitig zu verwenden. Vor dem Hintergrund, dass Goncharova bereits während ihrer Moskauer Jahre Modezeichnungen ausstellte und zahlreiche ihrer Kostümentwürfe für die Ballets Russes heute in Form von Zeichnungen überliefert sind, verdeutlicht diese Vertragsklausel, dass die Zeichnungen für sie nicht nur als funktionale Vorlagen dienten, sondern einen eigenständigen Werkcharakter besaßen und somit gleichrangig mit den daraus hervorgegangenen Kleidungsstücken waren.

³⁶⁶ Vgl. Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT31a_F180ed1999list1.

Darüber hinaus wurden in den Verträgen auch die finanziellen Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit klar definiert, was auf den professionellen und formalen Charakter der Vereinbarung hinweist. Pro Zeichnung erhielt Goncharova eine Vergütung von 1000 Francs und bekam zusätzlich dazu 50 Francs aus dem Verkaufserlös jedes Kleidungsstücks. Darüber hinaus sah der Vertrag eine weitere Zahlung von 400 Francs pro Zeichnung vor, sollte die Rückgabe der Zeichnungen, beispielsweise durch Änderungen an den Modellen, nicht fristgerecht gewährleistet werden könnten. Somit bewegte sich Goncharovas Vergütung pro Zeichnung je nach Umständen zwischen 1000 und 1400 Francs, zuzüglich zu ihrem im Vertrag vereinbarten Anteil von 50 Francs am Verkaufserlös. Aus den Geschäftsbüchern der Galerie Jean Desert, die Eileen Gray führte, sind die Preise der Teppiche, die sie vertrieb zu entnehmen. 1925 lagen sie bei 110 und 1400 Francs, etwa also bei so viel, wie Goncharova für eine Modellzeichnung erhielt.³⁶⁷ Im Vergleich dazu verdiente eine Schneiderin außerhalb von Paris im Jahr 1927 einen Tageslohn von 15,30 Francs.³⁶⁸ Der von Cuttoli gezahlte Betrag ermöglichte Goncharova somit ein vergleichsweise solides Einkommen.

Angesichts der Vielzahl an präzisen geregelten Vertragsbestandteilen – von der Rückgabe der Zeichnungen über Fristen bis hin zur finanziellen Entlohnung – erscheint es umso bemerkenswerter, dass ausgerechnet der zentrale Gegenstand des Auftrages unkonkret bleibt: In keinem der beiden Verträge wurde spezifiziert, wofür genau Goncharova Zeichnungen anzufertigen hatte. Gäbe es den Passus betreffend des Verkaufserlöses nicht, so wären in keinem der Verträge einen Hinweis darauf erhalten, was Goncharova für Myrbor genau entwerfen sollte. Lediglich die in diesem Zusammenhang angeführte Angabe „robes, manteaux et châles“³⁶⁹ legt nahe, dass es sich um Entwurfszeichnungen für Kleidungsstücke, nämlich Kleider, Mäntel und Tücher handelte. Das Wort Zeichnung steht – so ist anzunehmen – in diesem Kontext synonym mit dem Begriff Kleidungsentwurf. Es könnte jedoch rein hypothetisch ebenso andere gestalterische Leistungen bezeichnen, etwa ein Stickereimotiv. Eine solche Interpretation erscheint

³⁶⁷ Vgl. Benton 2021, S. 17.

³⁶⁸ Vgl. Dugé de Bernonville 1928, S. 429.

³⁶⁹ Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT26_F180ed1994list1.

angesichts von Goncharovas intensiver Beschäftigung mit Stickerei in den 1910er-Jahren und ihrer Anfertigung von Stickereimotiven nicht ausgeschlossen. Darüber hinaus wäre es im Kontext von Myrbor durchaus denkbar, dass sich der Begriff auch auf Entwürfe für Teppiche bezieht: Tatsächlich belegt eine handschriftliche Empfangsbestätigung vom 18. Dezember 1928, den Erhalt von fünf Teppichentwürfen. Im Unterschied zu den Modezeichnungen wurden diese allerdings nicht an Goncharova retourniert.³⁷⁰

Dass im Vertrag nicht ausdrücklich spezifiziert wurde, zu welchem Zweck Goncharova die Zeichnungen anzufertigen hatte, lässt sich auf unterschiedliche Ursachen zurückführen. Zum einen ist angesichts der fragmentarischen Quellenlage nicht auszuschließen, dass weiterführende Dokumente, in denen diese Details geregelt waren, verloren gegangen sind. Zum anderen erscheint es plausibel, dass der Auftrag nicht ausschließlich auf Entwürfe für Kleidungsstücke beschränkt war, sondern auch die Gestaltung von Teppichen oder anderen Objekten umfassen konnte. Schließlich ist auch zu erwägen, dass Cuttoli Goncharova bewusst gestalterische Freiheit einräumte und sich nicht auf eine spezifische Zweckbindung der Zeichnungen festlegte. Die Anführung von „robes, manteaux et châles“³⁷¹ deutet jedenfalls darauf hin, dass es tatsächlich keine expliziten Angaben gab und Goncharova so maximale künstlerische Freiheit für ihre Entwürfe eingeräumt wurden. Das wiederum könnte erklären, weshalb Goncharova den Auftrag von Myrbor auch aus künstlerischer Perspektive als attraktiv empfand und angenommen hatte: Er bot ihr nicht nur ein solides Honorar, sondern zugleich die Möglichkeit, in einem ihr vertrauten Medium unter Wahrung ihrer gestalterischen Autonomie, zu arbeiten ohne inhaltliche oder formale Vorgaben durch die Auftraggeberin zu erhalten.

Formen der Zusammenarbeit: Myrbor und Poiret im Vergleich

Goncharovas Zusammenarbeit mit Myrbor stellt ein paradigmatisches Beispiel für die Professionalisierung künstlerischer Auftragsverhältnisse zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts dar, die zwischen künstlerischer Autonomie und marktwirtschaftlicher Verwertung oszilliert. Damit lässt sich diese Kooperation in

³⁷⁰ Vgl. Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT39b_F180ed330list1ob.

³⁷¹ Archiv Staatliche Tretjakow-Galerie, GT26_F180ed1994list1.

eine Geschichte der künstlerischen Auftragsproduktion der Moderne einordnen, zu denen ebenso die Werke von Sarah Lipska oder Jean Lurçat und Louis Marcoussis für Myrbor sowie die Auftragsarbeiten der Ballets Russes durch Diaghilev zählen. Trotz der Vielzahl solcher Beispiele fehlt es bis heute an einer kunsthistorisch fundierten Analyse, die die Relevanz derartiger Auftragsverhältnisse für die Werkgenese und künstlerische Sichtbarkeit und Positionierung innerhalb der Moderne systematisch beleuchtet. Einzelne Beispiele lassen erkennen, dass diese Aufträge entweder staatlich, von der Industrie oder von privaten Auftraggeber:innen vergeben wurden und häufig dazu führten, dass Künstler:innen in neuen Medien oder für sie ungewohnten Formaten zu arbeiten begannen.³⁷² Auch wenn eine vertiefte Analyse dieses Themenfeldes zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen muss, eröffnet der nachfolgende Vergleich mit einer weiteren Künstlerkooperation die Möglichkeit, die gestalterische Autonomie Goncharovas im Rahmen ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor präziser zu fassen.

Im Zusammenhang mit Myrbor erweist sich der Auftrag Poiret-Dufy bzw. der Vertrag Dufy mit Bianchini-Ferrier als ein aussagekräftiges Vergleichsbeispiel. Poiret agierte, wie bereits in Kapitel I.1. besprochen wurde, ebenso wie Cuttoli, als Auftraggeber und beauftragte bildende Künstler mit der Anfertigung von Textilentwürfen, wie am Beispiel der Werke von Sarah Lipska (Kapitel II.1) oder Raoul Dufy zu erkennen ist.³⁷³ Im direkten Vergleich besteht der entscheidende Unterschied zwischen der Zusammenarbeit Dufys mit Poiret und der Zusammenarbeit Goncharovas mit Myrbor darin, dass Goncharova – wie im vorherigen Kapitel dargelegt – bereits vor ihrer Zusammenarbeit mit Cuttoli über ein textiles Œuvre und einen Schwerpunkt auf Stickerei verfügte, während Poiret erst durch seinen Auftrag Dufys textile Laufbahn in die Wege geleitet hatte. Im

³⁷² Gegenstand einer Ausstellung am Metropolitan Museum of Art in New York war 2023 die über Jahrzehnte unerforscht gebliebene Auftragsarbeit des US-Künstlers und Sammlers Hamilton Easter Field, der 1910 Picasso mit Gemälden zur Ausstattung seiner privaten Bibliothek in Brooklyn, NY, beauftragte. Obwohl es sich bei diesem Beispiel nicht um eine textile Auftragsarbeit handelt, zeigen die Umstände ebenfalls, dass Picasso mit Restriktionen insbesondere in der Wahl des Bildformates konfrontiert war. Unbekannt und unerforscht blieb der Auftrag über viele Jahrzehnte zum einen aufgrund von Fields eigenem Wunsch der Diskretion zum einen und Picassos Verschleierung seiner künstlerischen Praxis zum anderen. Erst in den 80er-Jahren wurde der einseitige-Auftragsbrief in den Picasso Archiven gefunden und erst in den 1989 konnte das eigenwillige Format einiger Picasso Gemälde auf eben diesen Auftrag zurück geführt werden. Vgl. Kat. Ausstellung The Metropolitan Museum of Art 2023, S. 11–55.

³⁷³ Vgl. Tournonias/Vidal 1998.

Jahr 1911 gründete Raoul Dufy die „Petite Usine“ und leitete sie für ein Jahr. Dieses Atelier, finanziert von Paul Poiret, diente der manuellen Herstellung bedruckter Textilien, die anschließend im Modehaus Poiret zu Kleidungsstücken verarbeitet wurden. Dufys Aufgabe umfasste nicht nur die Gestaltung der Stoffe, sondern auch deren Produktion. Er bemalte und bedruckte die von ihm entworfenen Textilien eigenhändig.³⁷⁴

Der Vertrag mit Poiret sah vor, dass Dufy am Verkaufserlös beteiligt war, ohne jedoch exklusiv an das Modehaus gebunden zu sein. Im selben Jahr begann er eine weitere Zusammenarbeit mit dem Haus Dœuillet, in deren vertraglicher Vereinbarung sowohl die Mindestmenge der zu produzierenden Stoffe als auch die daraus abzuleitende Anzahl an Kleidungsstücken genau festgelegt wurde.³⁷⁵ Archivdokumente belegen, dass Dufy bereits im Vorfeld seines Vertrags mit dem Textilproduzenten Bianchini-Férier großen Wert auf vertragliche Rahmenbedingungen legte. Dabei formulierte er ausdrücklich den Wunsch, unter den „mêmes conditions qu’à Poiret“ zu arbeiten, was darauf schließen lässt, dass er ähnliche Konditionen wie in seiner früheren Zusammenarbeit mit dem Modehaus Poiret anstrebte.³⁷⁶

Im Unterschied zu dem mit Poiret geschlossenen Vertrag handelte es sich bei der Vereinbarung mit Bianchini-Férier um einen Exklusivvertrag, der im März 1912 unterzeichnet wurde und eine Laufzeit von drei Jahren umfasste.³⁷⁷ Gemäß diesem erhielt Dufy monatlich 425 Francs und einen Verkaufsanteil von jährlich mindestens 7000 Francs.³⁷⁸ In drei Jahren entstanden etwa 350 Stoffmuster und über 300 Zeichnungen, die nicht umgesetzt wurden. Anne Turlonais, die die Zusammenarbeit erforschte schrieb zu den Zeichnungen:

³⁷⁴ Vgl. Turlonais/Vidal 1998, S. 38.

³⁷⁵ Vgl. Turlonais/Vidal 1998, S. 38–42.

³⁷⁶ Vgl. Turlonais/Vidal 1998, S. 38–42.

³⁷⁷ Vgl. Turlonais/Vidal 1998, S. 60.

³⁷⁸ Zu den finanziellen Bedingungen siehe außerdem ebd. S. 60–64, sowie weitere Angaben zu den Verträgen S. 144–145. Ein unmittelbarer Vergleich mit dem Lohn Goncharavos bietet sich auf Grund der Kursschwankungen vor und nach dem Krieg nicht an.

„La fonction d’une esquisse pour le tissu n’est pas d’être un objet unique à encadrer et à accrocher au mur, mais un projet destiné à être démultiplié par la mécanique industrielle.“³⁷⁹

Die Gegenüberstellung mit den Vertragsverhältnissen Raoul Dufys Aufträge für Paul Poiret und Bianchini-Férier verdeutlicht, in welchem Maß Goncharova im Rahmen ihres Engagements bei Myrbor künstlerische Autonomie genoss und welche strukturellen Unterschiede die jeweiligen Auftragssituationen bestimmten. Zwar konnten die Originalverträge Dufys bislang nicht eingesehen werden, doch lässt sich aus den Ausführungen von Turlonias entnehmen, dass Dufy explizit mit der Gestaltung von Stoffmustern beauftragt war, die er zudem eigenhändig auszuführen hatte. Seine Entwürfe blieben laut Turlonias unsigniert und wurden als funktionale Vorlagen behandelt. Demgegenüber bot der Vertrag zwischen Goncharova und Cuttoli – zumindest soweit der erhaltene Vertrag repräsentativ ist – ein hohes Maß an gestalterischer Autonomie. Weder wurde der genaue Verwendungszweck der Zeichnungen festgelegt, noch enthielt die Vereinbarung eine Exklusivitätsklausel. Goncharova signierte ihre Entwürfe, was eine bewusste Zuschreibung der Urheberschaft und damit eine künstlerische Positionierung impliziert. Auch die im Vertrag geregelte Rückgabe der Zeichnungen spricht dafür, dass diese nicht als rein technische Vorlagen verstanden wurden, sondern als eigenständige Werke. Ein weiterer Unterschied besteht in der konkreten Rolle Goncharovas im Produktionsprozess. Während Dufy unmittelbar in die Gestaltung und Herstellung involviert war, nahm Goncharova bei der Herstellung eher eine beratende Funktion ein und war nicht selbst an der handwerklichen Ausführung beteiligt. Dies wiederum deutet darauf hin, dass die Fertigung der Myrbor-Kleidungsstücke, entgegen gängigen Annahmen, in Paris stattfand und was im weiteren Verlauf des Kapitels näher beleuchtet wird.

³⁷⁹ Turlonias/Vidal 1998, S. 42.

Künstlerische Leitung ohne Vertrag? Sarah Lipska und ihre Rolle bei Myrbor

Im Gegensatz zur Zusammenarbeit von Natalia Goncharova mit Myrbor ist für die Kooperation von Sarah Lipska mit Myrbor kein Vertrag überliefert. Auch konnte im Rahmen der durchgeführten Recherchen keine Korrespondenz aufgefunden werden, die nähere Informationen über Lipskas Tätigkeit für Marie Cuttoli sowie über die Art und Intensität ihres Kontakts und Austauschs mit ihr bieten könnte. Wie bereits in Kapitel I.3 dargelegt wurde, dürfte der Kontakt zwischen Lipska und Cuttoli nach meiner Einschätzung über Helena Rubinstein zustande gekommen sein. Rubinstein pflegte enge freundschaftliche Beziehungen zu beiden Frauen und unterstützte Lipska sowie deren Tochter über viele Jahre hinweg als Mäzenin. Ewa Ziemińska verweist zwar in ihrer 2023 erschienenen Monografie über Sarah Lipska auf einen Vertrag, der zwischen Myrbor und Lipska abgeschlossen worden sei und sich gemäß ihren Quellenangaben im Nachlass der Künstlerin befinden soll. Ein entsprechendes Dokument konnte im Zuge der Recherchen jedoch weder im Nachlass der Künstlerin aufgefunden noch über die Autorin selbst eingesehen werden.³⁸⁰

Im Gegensatz zur Zusammenarbeit mit Natalja Goncharova lässt sich Sarah Lipskas Tätigkeit für Myrbor aufgrund fehlender schriftlicher Quellen weder in ihrem Umfang noch in ihrem zeitlichen Verlauf präzise erfassen. Dies war wohl auch der Grund, weshalb Coleman eher von einer Rivalität als von einer Zusammenarbeit zwischen Cuttoli und Lipska schrieb.³⁸¹ Das Fehlen einschlägiger Quellen erschwert eine gesicherte zeitliche Einordnung zahlreicher Werke, die im folgenden Kapitel Gegenstand der Analyse sein werden. Auch zu den Honoraren, die Lipska im Rahmen ihrer Tätigkeit erhielt, liegen keine Informationen vor. Damit fehlen wesentliche Grundlagen, um das berufliche Verhältnis zwischen Lipska und Myrbor im Detail zu rekonstruieren oder Unterschiede zur Zusammenarbeit mit Goncharova systematisch

³⁸⁰ Vgl. Ziemińska 2024, S. 191. Dort zitiert die Autorin einen Brief aus 1921 und hält fest: „List Marie Cuttoli do Sary Lipskiej 1921, „sacs, objets de décoration, d’ameublement, de gandouras, d’articles de mode.“ Gespräche mit dem Nachlass und der Autorin wurden im Juni und Juli 2024 geführt.

³⁸¹ Vgl. Coleman 2000, S. 102.

herauszuarbeiten. Vertragliche Parallelen oder Differenzen in der Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen lassen sich daher nicht fundiert belegen.

Für die Rekonstruktion von Sarah Lipskas Tätigkeit für Myrbor erweist sich insbesondere der im Jahr 1922 veröffentlichte Zeitungsartikel als äußerst aufschlussreiche Quelle, der bereits in Kapitel II.1. als zentrales Dokument zur Rekonstruktion von Lipskas Schaffensphase in den 1910er- und frühen 1920er-Jahren herangezogen wurde. Im Juli 1922 erschien ein Artikel im *Le Figaro* nur wenige Tage bevor Cuttoli Myrbor hat offiziell im Handelsregister eintragen lassen. Darin wurde wie folgt über Myrbor berichtet:

„Les robes que me fait Myrbor sont d’une coloration si puissante, d’une conception de dessins si audacieuses qu’elles semblent inspirées par les ballets russes. Mais, sans doute, vous connaissez Myrbor? Cette maison, dirigée par des artistes dont l’une Mlle Lipska, élève de Bakst, jette les dessins les plus osés sur la souplesse de crêpes et de velours.“³⁸²

Die rhetorische Frage des Autors „Mais, sans doute, vous connaissez Myrbor?“ verdeutlicht, wie bekannt Myrbor zur damaligen Zeit war. Das Datum der Veröffentlichung legt darüber hinaus nahe, dass das Geschäft bereits vor dem offiziellen Eintrag im Handelsregister aktiv gewesen sein könnte: Zwischen dem Eintrag, der seit Paulvé als Gründungsdatum von Myrbor geführt wird und der Veröffentlichung des Zeitungsartikels liegen nämlich keine 10 Tage.³⁸³ In dem hier zitierten Abschnitt wird erstmals die Zusammenarbeit von Sarah Lipska mit Myrbor medial bekannt gemacht, da der Verfasser des Artikels anführt, Lipska sei eine der Künstlerinnen gewesen, die die künstlerische Leitung von Myrbor innehatten.³⁸⁴ Ab 1922 lässt sich ihre Tätigkeit also mit Sicherheit belegen. Im

³⁸² Lipska_01

³⁸³ Vgl. Paulvé 2010, S. 30.

³⁸⁴ Das Bild, das von Myrbor hier gezeichnet wurde, erweist Ähnlichkeiten mit der Wiener Werkstätte, die ebenfalls von Künstlern geleitet wurde. Lipskas wäre dann sozusagen das weibliche Pendant zu Eduard Wimmer-Wisgrill, der, heute kaum erforscht, die Modeabteilung der Wiener Werkstätte gründete und leitete. Als Poiret also 1911 nach Wien reiste und die Wiener Mode studierte, waren es eben Wimmer-Wisgrills Entwürfe. Wimmer-Wisgrills Tätigkeit wie auch die Aufarbeitung der Bezüge zwischen Wien, der Wiener Werkstätte und Poiret und Paris stellen ein Desiderat in der Forschung da.

Unterschied zu dem bereits zitierten Artikel von Jules Rais aus dem Jahr 1919 hebt der Beitrag in *Le Figaro* Lipskas Stickerei zwar nicht explizit hervor, stellt jedoch eine Verbindung zwischen ihrer Tätigkeit als Modemacherin und Zeichnerin her, indem betont wird, sie wurde unmittelbar auf den Stoff selbst zeichnen.

Das zweite erhaltene Dokument, das die Zusammenarbeit zwischen Sarah Lipska und Myrbor belegt, ist das Programmheft zur Operette *Annabella*, das bereits in Kapitel II.1 als zentrale Quelle herangezogen wurde.³⁸⁵ Aus den beiden Quellen lässt sich ableiten, dass Lipskas Tätigkeit als Kostümbildnerin zeitgleich mit ihrer Entwurfstätigkeit für Myrbor stattfand. Folglich, kann – insbesondere auch im Hinblick auf ihre im vorherigen Kapitel erstmals herausgearbeitete Tätigkeit für das Haus Poiret – angenommen werden, dass sie nicht exklusiv für Myrbor tätig war. Die Lektüre des im *Le Figaro* veröffentlichten Artikels wirft insbesondere die Frage auf, wie die Aussage, Lipska habe die Leitung von Myrbor innegehabt, genauer zu interpretieren ist. Eine bisher unveröffentlichte und in der Literatur noch nicht rezipierte Goldstiftzeichnung (Abb. 42) von Sarah Lipska, die sich in einer Privatsammlung befindet und die ich im Zuge der Recherchen ausfindig gemacht habe, ermöglicht es bis heute unbekannte Aspekte der Zusammenarbeit näher ausführen zu können.³⁸⁶

Lipskas Logo-Entwurf

Bei der Zeichnung handelt es sich meines Erachtens um eine frühe, in der Form jedoch nie veröffentlichte Version des Myrbor Logos. Jenes Logo (Abb. 43), das noch heute mit Myrbor assoziiert wird, und das ich auf Grund seiner formalen Ähnlichkeit mit der Goldstiftzeichnung (Abb. 42) ebenfalls Lipska zuschreibe, besteht aus einem Bild- und einem Textteil und ist im Querformat angelegt. Die linke Bildhälfte zeigt drei in langen, schlicht geschnittenen Kleidern und mit Kopfbedeckungen gekleidete Figuren, die einander umarmen. Rechts sind der Schriftzug „MyRBoR“ sowie eine Adressangabe platziert. Unterhalb der Figuren

³⁸⁵ Myrbor_09.

³⁸⁶ Ich danke Sophie Grossiord für den Hinweis zu der Sammlung, in der noch weitere Modezeichnungen von Lipska aufbewahrt sind.

findet sich der Hinweis auf den Patentschutz der dargestellten Modelle.³⁸⁷ Cuttoli nutzte das Motiv in diversen Zeitschriften zu Werbezwecken und integrierte den Bildteil zudem in das Briefpapier ihrer geschäftlichen Korrespondenz. Bis heute gilt diese Version des Logos als Werk Goncharovas, wenngleich ein eindeutiger Nachweis hierfür bislang fehlt.³⁸⁸ Das Kostüm, insbesondere die Kopfbedeckung der dargestellten Figuren, wurde als Anlehnung an eine russische Tracht interpretiert, was die Zuschreibung an Goncharova zusätzlich verstärkte. Die Bedeutung der drei Figuren lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Sie können als Darstellung von drei Frauen – nämlich der Trias Cuttoli, Goncharova und Lipska³⁸⁹ – gelesen werden oder auch als eine symbolische Bezugnahme auf die zentralen Bereiche, die Myrbor prägten, nämlich die betrachtet werden.

Im Unterschied zu diesem Logo zeigt Lipskas Goldstiftzeichnung eine einzelne stehende Figur im Profil. Sie trägt ein Kleid mit langer Schleppe und einem kronenartigen, sehr extravaganten Haarschmuck, wie ihn etwa Lipskas Freund Antoine – der Erfinder des Garçonne Haarschnitts – zu der Zeit auch entworfen hatte. In der oberen Bildhälfte steht in einer Zeile MyRBoR und darunter ebenfalls in Versalien der Nachname der Künstlerin LIPSKA. Im unteren Teil des Blattes ist die Adresse 17, Rue Vignon, festgehalten. In ihrer sehr geraden, fast schon Holzschnittartigen Linienführung und der durch die die Linien erzeugten Dynamik weist das Blatt eine gewisse formale Ähnlichkeit mit Theater-Kostüm Zeichnungen auf, die um 1920 entstanden, was eine Datierung dieses Blattes auf die Wende von den 1910er in die 1920er-Jahre plausibel macht.³⁹⁰ Indem Lipska ihren Namen nicht nur am rechten unteren Bildrand – dem traditionellen Ort für Künstlersignaturen – platzierte, sondern ihn unmittelbar unter dem Markennamen positionierte, machte sie deutlich, dass sie nicht nur die Urheberschaft für das Blatt erhob, sondern sich zugleich als integraler Bestandteil der Marke verstand. Verglichen mit dem heute bekannten Logo (Abb. 43) zeigen sich Übereinstimmungen in der Darstellung der Schuhe sowie in der

³⁸⁷ Im Depot de Modèles überdauerte bedauerlicherweise jedoch keine Patenzeichnung noch Fotografie.

³⁸⁸ Vgl. Paulvé 2010, S. 30.

³⁸⁹ Für diesen Hinweis danke ich Anja Isabel Schneider.

³⁹⁰ In ihrer sehr geraden, fast schon Holzschnittartigen Linienführung und der durch die die Linien erzeugten Dynamik weist das Blatt eine gewisse formale Ähnlichkeit mit einer der SBJL-Zeichnungen auf. Vgl. FN 68, Kapitel II.1. dieser Schrift.

typografischen Ausführung des Schriftzugs MyRBoR. Auch das von Lipska für ihr eigenes Geschäft entwickelte Logo (Abb. 1) weist eine deutliche Nähe zum Myrbor-Logo auf; es reduziert den linken Bildteil auf eine einzelne Figur. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass die drei Figuren im ursprünglichen Logo durchaus als Darstellung der drei Frauen – Cuttoli, Goncharova und Lipska – gelesen werden können. Die Typografie des Firmennamens, wie sie im heute bekannten Myrbor-Logo erscheint, geht auf Lipskas ersten Logoentwurf zurück. Der handschriftlich entwickelte Schriftzug wurde beibehalten und findet sich auch auf zahlreichen Myrbor-Stücken in Form von Etiketten wieder, was im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird. Wie bereits Nancy J. Troy in *Couture Culture* vermerkte, haben Pierre Bourdieu und Yvette Delsaut eine Analogie zwischen Logo und Werk-Signatur etabliert.³⁹¹ Indem Cuttoli eine Künstlerin, nämlich Lipska, auch mit der Gestaltung des Labels beauftragte, verfolgte sie eine ähnliche Strategie wie bereits Paul Poiret.

Wie Nancy J. Troy darstellte, beauftragte bereits Poiret im Laufe der Jahre nicht nur einen sondern gleich drei zeitgenössische Künstler mit der Gestaltung der Corporate Identity seines Modehauses. Der Illustrator Bernard Naudin zeichnete Briefköpfe und Printmaterial wie Einladungskarten, Paul Iribe entwickelte das Logo, das ab 1908 in Poiret Kleider eingenäht war und gestaltete luxuriöse Alben, in denen Poiret-Modelle gezeigt wurden und auch Raoul Dufy begann seine Karriere bei Poiret damit, Printmaterial zu gestalten, ehe er für das Modehaus seine ersten Textilien entwarf.³⁹² Im Unterschied zu Iribes Logo für Poiret, das keinerlei Hinweis auf dessen Urheber enthält, lässt das Myrbor-Logo in Verbindung mit der Goldstiftzeichnung durchaus einen Bezug zur Künstlerin und damit zur Urheberin des Logos rekonstruieren. Doch folgt man der Analogie von Logo und Signatur, so zeigt sich, dass das Myrbor-Logo nicht eindeutig an eine individuelle künstlerische Urheberschaft gebunden ist, die eindeutige Zuschreibungen erlauben würde. Alle von Myrbor vertriebenen Werke, seien es von Cuttoli in Auftrag gegebene Teppiche oder Kleidungsstücke, trugen ein Label mit diesem Logo. Dieses diente in erster Linie der Identifikation und

³⁹¹ Vgl. Troy 2003, S. 25–27.

³⁹² Vgl. Troy 2003, S. 38–39.

Authentifizierung der Objekte als Produkte von Myrbor, nicht aber als Verweis auf deren künstlerische Urheber.

Besonders die handgestickten Ettiketten, wie zum Beispiel jenes auf einem Umhang, der sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, liefern meines Erachtens einen weiteren Hinweis auf Lipskas Mitwirken bei Myrbor. Die sehr spezifische Stickereitechnik, auf die ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen werde, steht in direktem Zusammenhang mit Lipskas eigener Stickereipraxis. Diese lässt sich, wie im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde, bereits in den 1910er- und frühen 1920er-Jahren nachweisen und führt bis in ihre Kindheit sowie zu ihrer jüdischen Identität zurück, wie ich nun darlegen werde.

Lipskas Stickereipraxis als Ausdruck jüdischer Identität

Nur wenige Informationen sind heute über Lipskas Kindheit bekannt. Im Rahmen ihrer Recherchen konnte Ewa Ziemińska jedoch eine Reise der Familie Lipska nach Berlin im Jahr 1894 belegen. Zu diesem Zeitpunkt war die Künstlerin 12 Jahre alt. Aus eben dieser Zeit stammt eine Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 44), die Lipska in einem Berliner Fotostudio zeigt: Darauf ist die junge Künstlerin sitzend mit Nadel und Faden bei der Ausführung einer Stickerei dargestellt.³⁹³ Die Darstellung folgt einer im 19. Jahrhundert sehr üblichen Ikonographie, über deren Bedeutung die Kunsthistorikerin Rozsika Parker in *The Subversive Stitch*.

Embroidery and the making of the feminine, schrieb:

„docility, obedience, love of home, and a life without work - it showed the embroiderer to be a deserving, worthy wife and mother. Thus the art played a crucial part in painting the class position of the household.“³⁹⁴

Mag dieses Bild eines sein, dem Lipska als junges Mädchen entsprach, beziehungsweise entsprechen sollte um ihre soziale und gesellschaftliche Stellung als junge Frau zum Ausdruck zu bringen, so kam das damit vermittelte und von Parker kommentierte Frauenbild in keiner Weise mehr ihrer Lebensrealität als

³⁹³ Vgl. Ziemińska 2012, S. 85.

³⁹⁴ Parker 1984, S. 11.

alleinerziehende Mutter im Paris der 1920er-Jahre gleich. Wofür das Foto jedoch einen Beleg liefert, ist ihre frühe Beschäftigung mit der Stickerei, welche wie hier bereits argumentiert wurde, ihr späteres Schaffen maßgeblich geprägt hat. Die Fotografie und die familiäre Herkunft der Künstlerin lassen nahelegen, dass sie schon als Kind mit der jüdischen Stickerei-Tradition in Berührung kam und diese augenscheinlich auch selbst praktizierte. Auf Lipskas Beschäftigung mit der Stickerei und der Darstellung von jüdischen Motiven in ihren Kostümarbeiten wurde bereits im vorherigen Kapitel eingegangen. Aus einem der seltenen heute noch erhaltenen Briefe, den sie 1937 verfasste, wandte sie sich an den damaligen Direktor der Pariser Opera Garnier, Jacques Rouché, um den Auftrag für ein Bühnenbild zur Aufführung des Hoheliedes nach Arthur Honegger zu erhalten. Sie hob darin ihre Beschäftigung mit hebräischen Themen und ihrer Kenntnis der Umsetzung dieser in dekorativer Weise hervor. Lipska schrieb:

„Monsieur le Directeur, Je me permets de vous rappeler votre bienveillant accueil lors de ma visite l’année dernière, au sujet des décors ayant trait à l’histoire des Hébreux. [...] Pourrais-je espérer vous présenter chez moi des rideaux en question qui vous intéresseront j’en suis sûre, par leurs sujet biblique avec surtout, l’argument des lettres hébraïque - prises décorativement (sic!) - et qui sont des verses du cantique des Cantiques.“³⁹⁵

Vor dem Hintergrund von Lipskas familiärem und kulturellem Umfeld sowie ihrer nachweisbaren Auseinandersetzung mit jüdischen Themen und ihrer bereits seit der Kindheit ausgeübten Stickereipraxis, erscheint es bemerkenswert, dass der eine von beiden für Myrbor charakteristische Stickerei-Stil auffällige Parallelen zu der sogenannten Silberfadenstickerei aufweist, wie sie insbesondere bei liturgischen jüdischen Textilien Verwendung fand.³⁹⁶ Ein anschauliches Beispiel für diese Technik zeigt eine Abbildung (Abb. 45) aus Ester Juhász’ grundlegender

³⁹⁵ Archives Nationales, Paris, France, Bibliothèque musée de l’opéra, LAS LIPSKA (SARAH) 2.

³⁹⁶ Zu den beiden Myrbor charakterisierenden Stickereistilen Vgl. Kapitel II.3. dieser Schrift.

Publikation zum jüdischen Textildesign, in der eine Kippa für Jom Kippur dokumentiert ist.³⁹⁷

Auf der Kippa ist ein umlaufendes Spruchband aus hebräischen Buchstaben zu sehen, das in der Technik der Silberfadenstickerei ausgeführt wurde. Ein Vergleich mit den Stickereien auf Myrbor-Objekten sowie dem gestickten Logo einzelner Stücke (Abb. X) lässt deutliche Ähnlichkeiten in der formgebenden Technik erkennen. Besonders augenfällig sind die ähnlich verlaufenden parallelen Fäden, die in beiden Fällen die ornamentale Wirkung maßgeblich bestimmen. Die Stickereien der Myrbor-Stücke, in denen ebenfalls metallfarbene Fäden wie Silber oder Gold verwendet wurden, erscheinen in ihrer Ausführung deutlich freier und weniger streng: Die Abstände zwischen den Fäden sind deutlich größer, wodurch der Stoffgrund stärker sichtbar bleibt. Diese Abweichung könnte auf eine bewusste gestalterische Entscheidung oder auf eine Adaption der Technik im Kontext modischer Anwendungen hinweisen. Eben dieser Vergleich legt meines Erachtens nahe, dass der für Myrbor charakteristische Stickereistil – der im Folgenden noch eingehender behandelt wird – als Lipskas freie Adaption einer traditionell jüdischen Stickereitechnik verstanden werden kann, mit der sie aufgrund ihrer Herkunft und von Kind an vertraut gewesen sein dürfte. Lipskas Anwendung der Silberfadenstickerei als künstlerische Gestaltungstechnik lässt sich jedenfalls anhand einer bislang unveröffentlichten Modezeichnung nachweisen, die heute in ihrem Nachlass aufbewahrt wird.

Die etwa A5 große Zeichnung (Abb. 47), ist auf den 25. April ohne Jahr datiert und zeigt die Silhouette eines bestickten Mantels. Im rechten oberen Rand notierte Lipska, dass es sich um ein Stück der Winterkollektion handelt und zeichnete darunter die Technik auf, die sie mit dem Namen nannte: „Technique Serebro“³⁹⁸. Die Notiz in einer Mischsprache aus Französisch und Russisch (eine Sprache, die Lipska wohl beherrschte) verfasst, lässt sich mit „Silbertechnik“ übersetzen. Zusammen mit der Zeichnung darunter, die ebendiese Technik imitiert ist sowohl Lipskas Kenntnis als auch Anwendung der Silberfaden-Stickerei-Technik im Kontext ihrer Modeentwürfe in ihrem textilen Werk

³⁹⁷ Es nur wenige Beiträge beschäftigen sich mit der jüdischen Stickereitradition. Den bis heute umfassendsten hat Ester Juhász vorgelegt. Vgl. Juhász 2012. Für eine praktische Einführung in die jüdische Stickereitradition Vgl. Aber 1979, zum jüdischen Kostüm vgl. Rubens 1967.

³⁹⁸ Für die Hilfe beim Entziffern der Notiz gilt mein Dank Kathrin Heinrich und Vitali Bodnar.

zweifelsfrei belegbar. Das Myrbor-Modell (Abb. 77, Myr_15) wiederum weist ein Stickereimotiv auf, das ebenso auf einem Kleid zu sehen ist, das 1923 unter dem Modellnamen *Sierebro* veröffentlicht wurde. Der hier also gewählte Name hebt die Bedeutung der Silberfadenstickerei für Myrbor selbst hervor.³⁹⁹

Sarah Lipska blieb bei der Benennung der von ihr verwendeten Sticktechnik bei der traditionellen Terminologie, wohingegen ihre Zeitgenossin Sonia Delaunay für ihre eigene Technik eine neue Bezeichnung prägte. Auch Sonia Delaunay war während ihrer Zeit in Russland mit *Mir Iskusstva* vertraut und integrierte die Stickerei bereits früh in ihr künstlerisches Schaffen. Wie Lipska und Goncharova auch nutzte Delaunay die Stickerei in ihren Werken nicht als rein dekoratives Mittel, sondern setzte die Technik als zentrales gestalterisches Mittel ein. Eine der frühesten Arbeiten, in der sich ihre spezifische Herangehensweise an das Medium abzeichnet, ist *Broderie de feuillages*, das auf 1909 datiert wird und sich heute im Centre Pompidou befindet. Dabei handelt es sich um ein gesticktes, hochformatiges Bild mit Blattwerk, das als ihr erstes überliefertes gesticktes Werk gilt. Wie Noah Dubay herausgearbeitet hat, zeigen sich in dieser Arbeit bereits jene Merkmale, die Delaunay später unter dem Begriff „point du jour“ zusammenfasste. Die Technik, so Dubay, ahme parallele Pinselstriche nach, wie sie etwa zeitgleich in Aquarellen von Sonias späterem Partner Robert zu finden sind. Die dabei entstehende schraffierende Wirkung erinnert an die Stiche die Lipskas „Technique Serebro“ ausmachen, wobei Lipskas Stiche insgesamt lockerer geführt erscheinen als jene bei Delaunay und Lipska im Unterschied zu Delaunay mehrheitlich auf metallfarbene Fäden zurückgriff.⁴⁰⁰

Ob Lipska den Verweis auf die jüdische Stickereitradition einsetzte, um eine explizit jüdische Käufer:innenschaft anzusprechen, lässt sich heute wohl kaum mehr entscheiden. Angesichts des in Paris in den 1920er-Jahren vorherrschenden Antisemitismus, wie unlängst von Alessandro Gallichio herausgearbeitet, meine ich nicht, dass es sich um eine bewusste strategische und verkaufsorientierte Entscheidung handelte.⁴⁰¹ Einzig von einer Käuferin, Förderin und Freundin des Hauses Myrbor ist mir bekannt, dass sie Jüdin war: Helena Rubinstein. Die

³⁹⁹ Vgl. Myrbor_10 im Pressespiegel, sowie die Modelle Myr_16 und Myr_17 im Inventar im Anhang und zu diesem vgl. Kapitel II.3. dieser Schrift.

⁴⁰⁰ Zu Delaunay Stickereitechnik vgl. Dubay 2023, S. 298–311.

⁴⁰¹ Vgl. Golan 1985 und zuletzt Gallichio 2023.

Kosmetikmarkengründerin und große Kunstsammlerin war freundschaftlich sehr eng mit Cuttoli verbunden, wie hier bereits im ersten Teil der Dissertation ausgearbeitet wurde. Mehrfach wurde sie von Lipska porträtiert und trug auch selbst Myrbor, wie eine Fotografie (Abb. X) und die Provenienz eines grünen Mantels (Abb. X), der sich heute am Met befindet, belegen.

Zur (Un)Sichtbarkeit von Urheberschaft im Kontext von Myrbor

Die insgesamt 22 Schriftstücke im Nachlass Goncharovas ermöglichen es erstmals sich ein konkretes Bild von ihrer Zusammenarbeit mit Cuttoli und Myrbor zu verschaffen. Goncharova verpflichtete sich vertraglich ab 1927 zur monatlichen Lieferung einer Zeichnung und zur regelmäßigen Anwesenheit im Atelier, während ihr gleichzeitig umfassende künstlerische Freiheiten eingeräumt wurden: Ihre Rolle beschränkte sich auf den Entwurf und die begleitende Kontrolle der Umsetzung, ohne dass sie selbst an der Produktion beteiligt war. Sie war punktuell als Entwurfszeichnerin mit vertraglich geregelter Auftragslage tätig. Demgegenüber lassen sich die Umstände der Zusammenarbeit von Lipska bei Myrbor weniger exakt rekonstruieren, da weder Verträge noch Korrespondenz in ihrem Fall vorliegen. Die in diesem Rahmen erstmals behandelte Goldstiftzeichnung belegt jedoch, was bereits in zeitgenössischen Medien veröffentlicht wurde: Sie wirkte offenbar in einer kontinuierlichen und wohl auch leitenden Funktion. Lipska agierte gleichsam als Chefdesignerin, die neben einzelnen Stickereimotiven, welche in Kapitel II.3. besprochen werden, eine zentrale Rolle beim Aufbau der visuellen Identität von Myrbor zu Teil kam. Sie zeichnete für den Entwurf des Logos verantwortlich und entwickelte, auf die jüdische Stickereitradition zurückgreifend, jenen spezifischen Stickereistil, der zahlreiche Myrbor-Kleidungsstücke kennzeichnet und der es noch heute ermöglicht, einzelne Stücke Myrbor zuzuschreiben, auch wenn sie kein Etikett mehr haben, worauf ich in Kapitel II.3. noch eingehen werde.

Da das Myrbor-Label und der Stickerstil, zwar eine Authentifizierung ermöglichen aber nicht unmittelbar auf eine künstlerische Urheberschaft schließen lassen, lässt sich eine Analogie zwischen Myrbor und dem Bauhaus herstellen, wie sie T'ai Smith anhand von Textil-Entwürfen der deutschen Künstlerin Otti

Berger für das Bauhaus diskutierte.⁴⁰² Auch am Bauhaus wurde, so führte Smith aus, bereits ab 1923 ein 1921 von einem Künstler, nämlich Oskar Schlemmer, entworfenes Logo an Bauhaus-Werke, nämlich sowohl Möbel als auch Textilien, angebracht. Dies führte dazu, dass die Autorschaft einzelner Künstler, unter dem Firmennamen Bauhaus subsumiert und damit nicht genannt wurde. Smith schrieb: „the corporate title ‚Bauhaus‘ replaced the name of the individual artist“.⁴⁰³ Wie Smith und bereits vor ihr Magdalena Droste herausgearbeitet haben, hatte der Verlust bzw. das Fehlen einer dokumentierten Autorschaft zur Folge, dass zahlreiche Textilien des Bauhauses bis heute nicht eindeutig zugeschrieben werden können.⁴⁰⁴ Dieses Problem trifft, wie auch in der Einleitung der Dissertation festgehalten wurde, in vergleichbarer Weise eben auch auf den Großteil der Myrbor-Modelle zu, weshalb in Kapitel II.3. Zuschreibungsfragen einzelner Modelle auch näher nachgegangen wird.

Sich der Unsichtbarkeit ihrer Autorschaft bewusst, markierte und signierte Berger ihre textilen Werke, die nach ihrer Zeit am Bauhaus entstanden und ließ sie ebenso patentieren, wie Smith in ihrem Aufsatz ausführte.⁴⁰⁵ Dadurch, so Smith, nahm Berger die neue Rolle der „inventor author“ ein, die nicht nur künstlerische sondern auch rechtliche Ansprüche an ihre Entwürfe erhob, wodurch sich sich von dem von Smith definierten „creativ‘ author-artist“ unterschied. Während Cuttoli Myrbor vermutlich sehr wohl patentieren ließ, worauf der Hinweis „Models déposés“ auf ihren Werbungen (Abb. 45) verweist, ist weder von Goncharova noch von Lipska bekannt, dass sie wie Berger zum Beispiel ihre textilen Entwürfe haben patentieren lassen.⁴⁰⁶ In ihrer Entwurfstätigkeit für Myrbor sind sie also sehr wohl, mit Smith gesprochen, als „creativ‘ author-artist“ zu verstehen, deren Namen jedoch nur bedingt an die Modelle geheftet sind, die sie entwarfen. Dass

⁴⁰² Smith 2008.

⁴⁰³ Vgl. Smith 2008, S. 66. Weiters war in Bauhaus Verträgen festgehalten, dass die Entwürfe rechtliches Eigentum der Bauhaus GmbH waren. (Vgl. ebd. S. 60) Anders verhielt es sich beispielsweise bei der Wiener Werkstätte, wo, wie etwa anhand eines Musterbuches für Seidenstoffe aus 1912, das Angela Völker veröffentlichte, der Name des entwerfenden Künstlers - in dem Fall Josef Hoffmann - im Buch neben dem Stoffentwurf veröffentlicht wurde oder wie auch anhand eines Stoffmuster das sowohl das WW-Logo als auch den Namen des Entwerfers trug, zu sehen ist. Vgl. Völker 2004, S. 7-9.

⁴⁰⁴ Vgl. Smith 2008, S. 62 “anonymity is endemic to the field. A proper name is often difficult to pin down.”

⁴⁰⁵ Smith 2008, S. 60.

⁴⁰⁶ Dokumentation zu Cuttolis Patent ist nicht erhalten.

die Künstlerinnen von Patenten abgesehen haben, kann womöglich darauf zurückführen sein, dass im Unterschied zu Berger, weder Lipska noch Goncharova industriell haben produzieren lassen. Als Lipska schließlich in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre ihr eigenes Geschäft eröffnete, brachte sie auch diesen Kleidungsstücken ein Etikett (Abb. 48) an. Anders als bei Myrbor-Modellen, fiel der Markenname mit ihrem Nachnamen zusammen, wodurch in diesen Fällen das Etikett im Sinne von Pierre Bourdieu und Yvette Delsaut sehr wohl Signatur-Charakter zukam.

Neben der Problematik der Unsichtbarkeit individueller Urheberschaft, wie sie hier diskutiert wurde, sieht man sich auch mit der Unsichtbarkeit der Ausführenden Personen, der meist weiblichen Schneiderinnen und Stickerinnen, konfrontiert, wenn man sich mit Textilem und Myrbor beschäftigt. Während Goncharova und Lipska in den Quellen – sei es durch Verträge, Zeichnungen oder publizierte Berichte – als Entwerferinnen fassbar werden, bleiben jene Personen, die die auf Papier entwickelten Modelle in textile Objekte überführten, bis heute vollständig anonym. Besonders auffällig ist, dass trotz der gehobenen handwerklichen Qualität, die die erhaltenen Myrbor-Objekte aufweisen, in der bisherigen Forschung weder Namen von Näherinnen oder Stickerinnen überliefert noch Werkstätten konkret benannt wurden. In der Literatur findet sich die wiederholte Angabe, wie ich im Folgenden ausführen werde, dass Teile der Myrbor-Produktion in Algerien gefertigt worden seien, was, beachtet man das Importverhalten von Modehäusern wie etwa Babani, logistisch durchwegs umsetzbar gewesen sein konnte.⁴⁰⁷ Auch die hier durchgeführten Recherchen erbrachten keine eindeutigen Belege auf konkrete Produktionsorte in Algerien oder auf Werkstätten, die für Myrbor gearbeitet hätten. Es erscheint daher notwendig, diese bisher unkritisch übernommene Annahme zu hinterfragen und stattdessen alternative Produktionskontexte in Betracht zu ziehen. Dass die Modelle in Paris gefertigt wurden – möglicherweise sogar in den Räumlichkeiten an der rue Vignon, die gleichzeitig als Atelier, Galerie und Verkaufsraum fungierten – wird im folgenden Kapitel unter Berücksichtigung der überlieferten Briefe, der Lage der Ateliers und der Arbeitsweise von Goncharova näher

⁴⁰⁷ Zur Geschichte des Modehauses Babani vgl. Labson 2021.

untersucht. Auch Lipskas Präsenz in Paris sowie ihre dokumentierte Vertrautheit mit textilen Techniken legen nahe, dass zumindest Teile der Fertigung dort stattgefunden haben könnten. Damit rückt nicht nur die Frage nach der Autorschaft, sondern auch jene nach der materiellen Produktion und dem Wissen der Ausführungskräfte in den Fokus – einem Wissen, das, wie in vielen kunsthandwerklichen oder angewandten Bereichen der Moderne, vielfach übersehen oder marginalisiert wurde.

Cuttoli und Algerien

Bereits 1922, im Gründungsjahr von Myrbor, erschien in *Le Figaro* ein Artikel, in dem die Produktion von Myrbor in Algerien verlautbart wurde.⁴⁰⁸ Auch in der Tageszeitung *Le Gaulois* wurde diese Information weiterverbreitet.⁴⁰⁹ Diesem Artikel zufolge soll Cuttoli die Stickereiwerkstätte einer gewissen Mme. Lutaud in Algerien übernommen haben und in dieser die Produktionsstätte von Myrbor angesiedelt haben.⁴¹⁰ Auch Thérèse Bonney betonte noch 1929, dass Myrbor in Algerien hergestellt wurde als sie in ihrem *Shoppingguide* schrieb: „Plus again the handwork of natives in Algiers who execute the designs under direction.“⁴¹¹ In seinem Artikel aus 1923 lieferte der US-Amerikanische Künstler und Fotograf Adolphe de Meyer, der regelmäßig über Myrbor berichtete und einige Modelle fotografisch inszenierte, die detaillierteste Beschreibung der Produktion von Myrbor-Modellen:

„These embroideries are distinct from any other embroider in Paris, or, in fact, anywhere else in the world. They are made in Algiers. Materials cut and sent from Paris every day are covered with handwork in the native workshops, and returned to Myrbor’s.“⁴¹²

Gemäß de Meyer wurden in Paris vorgeschchnittene Textilien täglich nach Algerien versandt, wo sie in lokalen Werkstätten von Hand bestickt wurden. Anschließend

⁴⁰⁸ Vgl. Lipska_01.

⁴⁰⁹ Vgl. Cuttoli_23.

⁴¹⁰ Vgl. Cuttoli_23.

⁴¹¹ Bonney 1929, S. 43.

⁴¹² de Myrbor_42.

gelangten die fertig bestickten Textilien zur weiteren Verarbeitung sowie zum Verkauf zurück nach Paris.

Der hier gegebene Überblick über Medienberichte, die die Annahme verbreiteten, Myrbor habe in Algerien produzieren lassen, macht deutlich, dass diese Information über den gesamten Zeitraum des Bestehens – also von 1922 bis 1929 – konstant kolportiert wurde und den öffentlichen Auftritt des Unternehmens nachhaltig prägte. Sowohl die zitierten Artikel als auch der in Kapitel I.II. beschriebene Eröffnungsabend nach dem Umbau durch Lurçat sowie die zugehörige Einladungskarte legen nahe, dass Cuttoli selbst den Algerienbezug und die damit verbunden kolonialen Verbindungen gezielt und strategisch inszenierte. Nicht zuletzt inkludiert sie diese auch in den Namen von Myrbor, sofern man wie Kang verschlug und wie ich ihr auch folge, das „Myr“ in Myrbor als Abkürzung des arabischen Wortes für den Namen Marie nämlich „Meryam“ deutet.⁴¹³

Cuttolis Verbindungen nach Algerien, gehören zu jenem Teil der Geschichte, der Cuttolis eigene Lebensgeschichte eng mit jener von Myrbor verbindet. Ohne zwar auf diese drei Artikel zu verweisen, behandelt bereits Coleman Cuttolis Bezüge nach Algerien und verankerte in ihrem Aufsatz die heute noch geläufige Annahme, Myrbor- Kleidung wäre in Algerien produziert worden, wobei sie bereits festhält, dass eine Verbindung schwer nachzuvollziehen ist.⁴¹⁴

Wissenschaftlich untersucht wurden Cuttolis Bezüge nach Algerien erstmals durch Laura Pirkelbauer, die die Produktionsgeschichte von Myrbor-Teppichen zum Gegenstand ihres 2020 erschienenen Aufsatzes machte und auf dessen Aufsatz ich in weiterer Folge aufbauen werde.⁴¹⁵ Eine umfassende weiterführende Aufarbeitung der Algerien-Bezüge kann mangels Archivmaterials auch in diesem Rahmen nicht geboten werden. Im Zuge der vorbereitenden Recherchen zu einer möglichen Forschungsreise nach Algerien konnten nicht genug schriftliche Quellen ausfindig gemacht werden, um die Notwendigkeit des Forschungsaufenthaltes mit erfolgsversprechenden Ergebnissen sichern zu können. Eine auf Oral History aufbauende Aufarbeitung der Geschichte würde wiederum ein eigenes Forschungsprojekt darstellen würde, das den Rahmen der

⁴¹³ Vgl. Kang 2020, S. 11 und Fußnote 5 ebendort, S. 28.

⁴¹⁴ Colemann 2000, S. 103

⁴¹⁵ Pirkelbauer 2020.

bereits sehr grundlagenforschungsintensiven Dissertation gesprengt hätte. In dem folgenden wird es nicht darum gehen der Frage nach einer möglichen in Paris angesiedelten Produktion nachzugehen.

Bereits Marie Cuttolis erste Ehe, die sie im Jahr 1907 mit dem damaligen Präfekten der algerischen Stadt Constantine einging, führte sie erstmals nach Algerien, das zu diesem Zeitpunkt als französisches Kolonialgebiet verwaltet wurde. Nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann blieb Cuttoli in den 1910er-Jahren in Algerien und lebte dort mit dem Juristen Paul Cuttoli zusammen, den sie im Jahr 1920 heiratete. Auch ihr zweiter Ehemann war politisch tätig: Paul Cuttoli war zunächst Abgeordneter in der französischen Nationalversammlung, bevor er 1920 zum Senator für den Bezirk Constantine ernannt wurde. Dieses Amt hatte er bis 1941 inne. Darüber hinaus war er zwischen 1929 und 1949 Bürgermeister der im Norden des Landes gelegenen Stadt Skikda (damals Philippeville). Dort bewohnte das Ehepaar eine am Meer gelegene Villa mit dem Namen „Dar Meriem“, benannt nach Marie Cuttoli selbst.⁴¹⁶ In seiner Funktion als Senator folgte Paul Cuttoli auf Charles Lutaud, der dieses Amt von 1911 bis 1918 innehatte. Laut einem Artikel in *Le Gaulois* soll dessen Ehefrau Valentine Lutaud jene Stickereimanufaktur betrieben haben, die später von Marie Cuttoli übernommen worden sei. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob es sich bei der angenommenen Übernahme der Manufaktur – wie bereits von Pirkelbauer angedeutet – tatsächlich nur um ein Gerücht handelt, das auf der Tatsache beruht, dass beide Frauen Ehegattinnen hochrangiger Kolonialbeamter waren.

Möglicherweise wurde aus dieser Konstellation abgeleitet, dass Marie Cuttoli die unternehmerische Tätigkeit Valentine Lutauds übernahm, analog zur politischen Nachfolge, in der Paul Cuttoli Charles Lutaud ersetzte. Schließ entsprach, wie auch Pirkelbauer festhielt, ein solcher Vorgang durchaus den gesellschaftlichen Gepflogenheiten jener Zeit.⁴¹⁷

Meine Recherchen, die darauf abzielten, die im *Le Gaulois* verbreitete und in der Folge weiter kolportierte Information über Marie Cuttolis angebliche Übernahme einer Stickereischule zu verifizieren, erbrachten weder Hinweise auf

⁴¹⁶ Vgl. Pirkelbauer 2020, S. 46 sowie Paulvé 2010, S. 16–25.

⁴¹⁷ Vgl. Pirkelbauer 2020, S. 49. "In fact, it seems to have been customary, even common, for such women to become involved in local artistic services in order to contribute to the development of the colonies."

die Existenz einer von Valentine Lutaud geleiteten Stickereiwerkstätte noch Belege für eine tatsächliche Übernahme dieser durch Cuttoli. Die Untersuchungen ergaben hingegen, dass bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, also kurz nach Beginn der französischen Kolonialisierung, Französinen in Algerien Schulen leiteten, die algerischen Mädchen eine Ausbildung in der Stickerei ermöglichten. Sollte Cuttoli tatsächlich die Leitung einer Stickereiwerkstätte innegehabt und dort produziert haben, könnte die Einrichtung Merkmale aufgewiesen haben, die jener von Mme Luce ähnelten.

Eugénie Allix Luce, 1804 in Frankreich geboren und heute unter dem Namen Mme Luce bekannt, zog in Folge der Trennung von ihrem ersten Ehemann 1832 in das neukolonialisierte Algerien.⁴¹⁸ Luce arbeitete zunächst als Wäscherin und Kindermädchen für wohlhabende Siedlerfamilien. Nach dem Tod ihrer beiden Eltern und ihres ersten Mannes eröffnete sie mit ihrem Erbe und auf eigene Kosten 1845 eine Schule für muslimische Mädchen, um ihnen die europäische Bildung und Erziehung zugänglich zu machen. Neben Französisch wurde dort auch Stickerei unterrichtet. Luce auf eigene Initiative hin gegründete Schule war durch den Integrationsgedanken der heimischen algerischen Bevölkerung in das koloniale französische System geprägt und verdeutlichte die bildungspolitischen Probleme zu Zeiten der französischen Kolonialmacht in Algerien. Relevant ist in diesem Kontext weniger die bildungspolitische Dimension von Luce Unterfangen als der Umstand, dass sie mit den in ihrer Schule angefertigten Stickereien auch eine kulturpolitische Rolle einnahm. Wie Rebecca Rogers ausgeführt hat, stellte Luce nämlich im Rahmen der ersten Weltausstellung in Paris 1855 Stickerei aus Algerien aus, die von ihren Schülerinnen produziert wurden.⁴¹⁹

Ob Marie Cuttoli tatsächlich eine Stickereimanufaktur leitete oder, wie von de Meyer behauptet, die Anfertigung bestickter Kleidungsstücke für Myrbor in Algerien veranlasste, konnte bislang nicht mit abschließender Sicherheit

⁴¹⁸ Vgl. Rogers 2013, S. 21–45. Die Biographie, die Rogers damit vorlegte, ist nur zur Erforschung des Lebens von Luce relevant sondern gibt umfassende Einblicke in die französische Bildungspolitik in Algerien in der 2. Hälfte des 19. Jh. Alles hier folgende bezieht sich auf ihre Schrift, wenn nicht anders angegeben.

⁴¹⁹ Weiterführend zur algerische Stickerei- und Textiltradition: Belkaïd 1998. Zur Stickerei in Algerien Vgl. Kat. Ausst. Institut du Monde Arabe 1992, sowie Wace 1935. Und zum algerischen Kostüm vgl. Marçais 1930 und Pichault 2007. Vogelsang 2021 ist wiederum einer Enzyklopädie arabischer Stickertechniken, vgl. Vogelsang 2021.

nachgewiesen werden. Belegt ist hingegen, dass sie Teppiche in Algerien produzieren ließ und diese gezielt unter Verweis auf deren Herstellung im lokalen Kontext bewarb. Bereits Pirkelbauer wies in ihrem Aufsatz darauf hin, dass eine Produktion in Algerien nicht nur ökonomische Vorteile mit sich brachte, sondern auch deshalb nahe lag, weil die Webkunst (wie auch die Stickerei) dort weit verbreitet war und mehrheitlich von Frauen ausgeübt wurde.⁴²⁰ Cuttoli ließ die bei Myrbor vertrieben und mit dem Myrbor Logo⁴²¹ versehenen Teppiche in Sétif herstellen, wie aus den Werbeanzeigen (Abb. 49) hervorgeht, die beispielsweise in den *Cahiers d'art* veröffentlicht wurden. Im Zuge der vorbereitenden Recherchen zu dieser Dissertation konnten bislang unbeachtete Planzeichnungen des Architekten Ernő Goldfinger aufgefunden werden, der, wie im ersten Teil dargelegt, für Myrbor tätig war. Die in Goldfingers Nachlass im Victoria and Albert Museum in London überlieferten Pläne belegen, dass Marie Cuttoli die Errichtung einer Teppichfabrik in Philippeville (heute Skikda) plante und dafür Goldfinger mit einem Entwurf beauftragte. Ob diese Fabrik letztlich realisiert wurde, ließ sich im Rahmen der Untersuchungen nicht eindeutig klären.⁴²²

Wie bereits Pirkelbauer ausführte, konnten gemäß einem Gesetz von 1906 Zollgebühren auf in Algerien gefertigte Teppiche im Land selbst einbehalten werden, wodurch Cuttoli mit dem Handel dieser Produkte zum wirtschaftlichen Wachstum Algeriens beitrug.⁴²³ Im Unterschied zu den Stickereien der Kleidungsstücke, deren Herstellung in Algerien lediglich durch mediale Berichterstattung gestützt wird, lässt sich für die Teppichproduktion in Algerien feststellen, dass Cuttoli diese selbst aktiv und gezielt propagierte. Damit trug sie meines Erachtens – ähnlich wie zuvor Mme Luce – zur kulturellen Sichtbarkeit Algeriens in Frankreich bei. Wie bereits Pirkelbauer hervorgehoben hat, manifestierte sich dieses Engagement besonders deutlich im Rahmen der Art-Déco-Ausstellung von 1925, an der Cuttoli in zwei unterschiedlichen Sektionen

⁴²⁰ Vgl. Pirkelbauer 2020, S. 48–50.

⁴²¹ Das Logo auf der Rückseite der Teppiche unterscheidet sich von jenem, das Lipska für die Kleidungsstücke entwarf. Auch bei den Teppichen ist die primäre Autorschaft so durch das Logo verdeckt.

⁴²² Vgl. Ernő Goldfinger Archive, Royal Institute of British Architects (RIBA) London, PA 01714. Ungeklärt bleibt, ob die Fabrik errichtet wurde.

⁴²³ Vgl. Pirkelbauer 2020, S. 48–50.

beteiligt war: Während sie in der Modesektion Frankreich vertrat, stellte sie in der Textilsektion explizit für Algerien aus.

Im Unterschied zu Mme Luce präsentierte Cuttoli auf der Art-Déco-Ausstellung jedoch keine traditionellen algerischen Stick- oder Webarbeiten. Vielmehr zeigte sie Teppiche (und Kleider), die von in Europa ansässigen Künstlern entworfen und in Frankreich bzw. den USA vertrieben wurden. Zumindest im Fall der Teppiche lässt sich mit Sicherheit belegen, dass sie unter Einbeziehung algerischer Handwerkstraditionen in Algerien gefertigt wurden. Unter welchen konkreten Bedingungen diese Produktion erfolgte, lässt sich aufgrund fehlender Quellen allerdings nicht mehr rekonstruieren. Noch lässt sich bestimmen, wer diejenigen waren, die die Entwürfe Lurçats oder Marcoussis ins Textile übersetzten. Cuttolis Bestreben war es – und hierin ist Pirkelbauer zuzustimmen – offenbar nicht, einen Orientalismus zu pflegen, sondern vielmehr eine künstlerische Kontinuität zwischen Frankreich und Algerien zu etablieren.

Aus logistischer Perspektive erscheint der von de Meyer beschriebene Produktionsweg durchaus realistisch, da der Norden Algeriens über den Seeweg von Marseille aus gut erschlossen war – ein Aspekt, den Cuttoli selbst in einem Brief an den Künstler Constantin Brancusi betonte.⁴²⁴ Auch andere Künstlerpersönlichkeiten wie Raoul Dufy, Georges Rouault und Ernő Goldfinger folgten Einladungen Cuttolis nach Algerien. Ein behördliches Dokument aus dem Jahr 1920 legt darüber hinaus nahe, dass auch Sarah Lipska dorthin reiste, vermutlich, um Cuttoli vor Ort zu besuchen.⁴²⁵ Myrbor wäre zur damaligen Zeit auch nicht das einzige in Paris ansässige Unternehmen gewesen, das importierte (Teil-)Ware anbot, wie etwa auch die Geschichte des Modehaus Babani verdeutlicht. Das Modehaus Poiret hingegen ließ, wie weiter oben ausgeführt, in Paris in der von Dufy selbst geleiteten Manufaktur herstellen. Doch besonders vor dem Hintergrund, dass osteuropäisches (Stickerei-)Handwerk in der Pariser Modeszene zu der Zeit weit verbreitet war, wie Alexandre Vassiliev herausgearbeitet hat, stellt sich jedoch die Frage, ob Cuttoli möglicherweise auf

⁴²⁴ Vgl. Brief Marie Cuttoli an Constantin Brancusi aufbewahrt in der Bibliothèque Kandinsky BRAN 2.

⁴²⁵ Lipskas Reisedokument wurde mir als Foto von Ewa Ziemińska zur Verfügung gestellt. Goldfingersreise belegt die in seinem Archiv mit Cuttoli erhaltene Korrespondenz und eine Reisebroschüre.

das lokale Savoir-faire in der Stadt zurückgegriffen hat. Neben den in Kapitel 2.1 behandelten russischen Modehäusern wie Yteb und Irfé, die in den 1920er-Jahren eine entscheidende Rolle bei der Übertragung und Etablierung der russischen Stickereitradition in Paris spielten, verweist auch Sonia Delaunays Zusammenarbeit mit emigrierten Schneiderinnen aus Osteuropa auf die komplexen Verflechtungen zwischen Exilhandwerk und Pariser Haute Couture. Wie unlängst von Waleria Dorogova detailliert untersucht wurde, integrierte Delaunay in ihre textilen Entwürfe nicht nur traditionelle Handwerkstechniken, sondern arbeitete gezielt mit aus Russland emigrierten Näherinnen zusammen, deren handwerkliches Können wesentlich zur Umsetzung ihrer Entwürfe beitrug. Diese Verbindung zwischen der Pariser Modewelt und einem durch Migration übertragenen, spezifischen Repertoire an Techniken und ästhetischen Vorstellungen unterstreicht die Rolle der Exilgemeinschaften als kulturelle Vermittlerinnen und produktive Akteurinnen innerhalb der französischen Modeindustrie der Zwischenkriegszeit.⁴²⁶

„Delegated Production“ Made in Paris

Es sind die wenigen erhaltenen Briefe im Nachlass Goncharovas sowie der Vertrag selbst, die wichtige Einblicke in die Produktionsgeschichte von Myrbor bieten. Im Vertrag nämlich wurde, wie bereits ausgeführt, die wöchentliche Anwesenheit der Künstlerin in den Ateliers von Myrbor festgehalten. Einige kurze Schreiben belegen außerdem, dass sie auch noch außerhalb der geregelten Zeiten gebeten wurde, die Produktion abzunehmen. Aus dem Kontext des Schreibens erschließt sich, dass sie vormittags gebeten wurde am Nachmittag die Ateliers aufzusuchen um etwa Farbgebungen zu besprechen. Die Briefe wurden an Goncharovas Adresse auf der Pariser Rive Gauche versandt, was die Schlussfolgerung nahelegt, dass ihre Atelierbesuche im Rahmen der Zusammenarbeit mit Myrbor tatsächlich in Paris und nicht, wie verschiedentlich in zeitgenössischen Medienberichten suggeriert, in Algerien stattfanden. Insofern lässt sich durch die Korrespondenz mit der Künstlerin belegen, dass die

⁴²⁶ Vgl. Dorogova 2024a, S. 117–119.

Herstellung von Myrbor-Stücken mindestens ab dem Jahr 1926 auch in Paris erfolgte.

Die auf dem Briefkopf festgehaltene Adresse der Ateliers, 8 rue Tronchet war, wie bereits in Kap. I.2. festgehalten, durch einen Innenhof mit der 17 rue Vignon verbunden. Cuttoli hatte also die Manufaktur in unmittelbarer Nähe zum Verkaufsgeschäft untergebracht. Diese Nähe zwischen Vertriebs- und Produktionsort zeichnet bereits seit Charles Frederick Worth zahlreiche Modehäuser aus, war aber auch Teil von Sonia Delaunays Wohnzimmer-Galerie. Stellenausschreibungen, die in Tageszeitungen wie *L'Intransigeant* veröffentlicht wurden und im Rahmen der Recherchen für diese Dissertation erstmals systematisch erfasst werden konnten, belegen sogar bereits ab dem Jahr 1925 einen in Paris angesiedelten Produktionsprozess. Ab Juni 1925 suchte Cuttoli für Myrbor nämlich über mehrere Tage hinweg zunächst nach so genannten „*premières Mains*“, welche im Prozess der Modeproduktion, die erste Schneiderin darstellt, sowie nach Schneiderinnen „*pour couture à flou*“ und nach sogenannten „*secondes mains*“. Damit warb sie also Schneiderinnen an, die für die Herstellung der von Goncharova und Lipska entworfenen Modelle zuständig waren.

Andere Stellenausschreibungen erweisen sich besonders im Hinblick auf die Frage nach der Anfertigung der Stickereien als sehr aufschlussreich. Cuttoli suchte nämlich im Juli 1925 auch nach „*brodeuses à main*“, als noch Mitarbeitenden, die von Hand sticken. Wie eingangs geschildert, lassen sich über die gesamte Zeit von Myrbors Bestehen mediale Belege für eine angebliche Stickereiproduktion in Algerien finden. Die nun hier erstmals rezipierten Stellenausschreibungen belegen also nicht nur, was die Objekte selbst auch verdeutlichen, nämlich, dass die Stickereien auf den Kleidungsstücken von Hand hergestellt wurden. Sie belegen auch, dass Cuttoli in Paris sticken ließ und dass diese Stickereien von Dritten, eigens für diese Tätigkeit engagierten, durchgeführt wurden. Anders als bei Sonia Delaunay zum Beispiel, deren Ateliermitarbeitende von Waleria Dorogava erforscht wurden, gibt es im Fall von Myrbor weder weitere Belege zum sozio-kulturellen Hintergrund und der Herkunft der Stickenden, noch für ihre Identität.⁴²⁷ Ebenso wenig liegen belastbare

⁴²⁷ Zu Delaunay vgl. Dorogova 2024a, S. 117–119.

Informationen zu den Arbeitsbedingungen oder zu den gezahlten Löhnen vor, sodass sich entsprechende Fragestellungen zur sozialen und ökonomischen Dimension der Myrbor-Produktion bislang nicht zufriedenstellend beantworten lassen. Die Unsichtbarkeit jener Näherinnen und Stickerinnen, die – mutmaßlich in der Mehrheit Frauen – maßgeblich an der materiellen Umsetzung der Modelle beteiligt waren, erweist sich in diesem Zusammenhang als noch gravierender als jene der Künstlerinnen, deren kreative Beiträge zumindest partiell dokumentiert und rekonstruierbar sind.

Die durch Stellenausschreibungen belegbare Suche nach Mitarbeitenden allein ermöglicht es außerdem nicht zu rekonstruieren, wie die Produktion in den Ateliers der rue Tronchet von statten ging. Die im Nachlass von Lipska erhaltenen Stickereiprobe, etwa dasjenige für *Stickerei mit Lotusblüte* (Abb. X) legen dabei die Vermutung nahe, Lipska habe nach Anfertigung einer ersten Zeichnung des Stickereimotivs dieses eigenhändig als Einzelstück ins Textile übersetzt, ehe es dann in einem weiteren Schritt von Dritten bei Myrbor auf den Kleidungsstücken vervielfältigt wurde. So konnte Lipska auch im Vorfeld festlegen, ob ein Entwurf in der Technik der Silberfadenstickerei oder in Form eines Appliqué – der zweiten zentralen Myrbor-Sticktechnik, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen wird – ausgeführt werden sollte. Angesichts der hier dargelegten gestalterischen Leitungsfunktion, die Lipska meines Erachtens innehatte, liegt die Annahme nahe, dass auch sie, ähnlich wie Goncharova, regelmäßig in den Ateliers anwesend war, um die Umsetzung ihrer Entwürfe zu begleiten und zu kontrollieren.

Eben diese Arbeitsteilung zwischen Entwurf und Ausführung verweist nicht nur auf gängige Praktiken innerhalb der Modebranche, sondern lässt sich auch im weiteren kunsthistorischen Kontext verorten. Claire Bishop hat ein vergleichbares Phänomen im Bereich der Performancekunst seit den 1990er-Jahren beobachtet und unter dem Begriff der „delegated performance“ theoretisch gefasst. Gemeint ist damit die Auslagerung der performativen Handlung an Dritte, wobei der Künstler die konzeptuelle Autorschaft behält. Damit beschreibt sie ein Modell der Trennung von (gestalterischer) Konzeption und (handwerklicher) Umsetzung, das strukturell mit der Arbeitsteilung bei Myrbor vergleichbar ist.⁴²⁸ In ihrem Aufsatz

⁴²⁸ Bishop 2012.

unterscheidet und behandelt sie drei verschiedene Formen von „Delegated performance“. Die zweite von ihr identifizierte Form, nämlich jene in der „Professionals from other spheres of expertise“ die Performance ausführten, erscheint mir in diesem Zusammenhang besonders relevant.⁴²⁹

Die von Claire Bishop als „delegated performance“ bezeichnete Praxis beschreibt künstlerische Arbeiten, bei denen die Ausführung der eigentlichen Performance an Dritte, etwa an professionelle Opernsänger, Pianisten oder Tänzer, übertragen wird, während das künstlerische Konzept weiterhin bei dem Autor verbleibt. In diesen Fällen geht es also nicht um eine körperliche Präsenz des Künstlers selbst im Rahmen der Performance, sondern vielmehr um die Übertragung einer Idee oder Handlung, die von einer anderen, dafür qualifizierten Person ausgeführt wird. Das künstlerische Werk entsteht dabei durch die Zusammenarbeit verschiedener Akteure, wobei eine Trennung zwischen Autorschaft und Ausführung vorliegt. Auch wenn der Entstehungs- und Produktionsprozess von Myrbor-Stücken nicht als Form der „delegated performance“ im engeren Sinne nach Bishop zu bezeichnen ist, lässt sich das Produktionsmodell, das Cuttoli mit Künstlerinnen wie Goncharova und Lipska praktizierte, durchaus als eine Form von *delegated production* beschreiben.⁴³⁰ Die Entwürfe stammten von Künstlerinnen, die in der Regel nicht selbst an der direkten materiellen Ausführung beteiligt waren, welche eben von spezialisierten Näherinnen und Stickerinnen übernommen wurde.

Sowohl bei der „delegated performance“ als auch bei der „delegated production“ steht die *Wiederholbarkeit* („repeatability“) im Zentrum: Die Werke sind so konzipiert, dass sie mehrfach ausgeführt oder reproduziert werden können, ohne dass der kreative Akt jedes Mal neu durch die Urheber vollzogen werden muss. Bishop hebt hervor, dass diese Wiederholbarkeit sowohl künstlerische als auch ökonomische Implikationen hat, da sie es ermöglicht, Werke zu performen, zu kaufen, zu verkaufen und erneut zu reproduzieren. Übertragen auf Myrbor bedeutet dies, dass Kleidungsstücke auf Grundlage eines Entwurfs mehrfach hergestellt, verkauft und weiterverarbeitet werden konnten, ohne dass die Künstlerinnen für jede Ausführung erneut tätig werden mussten.

⁴²⁹ Vgl. Bishop 2012, S. 95.

⁴³⁰ Dies trifft auch auf die Herstellung der Teppiche und später Tapisserien zu.

In welcher genauen Stückzahl oder Auflagenhöhe Cuttoli tatsächlich Wiederholungen einzelner Modelle produzieren ließ, lässt sich mangels lückenloser Dokumentation nicht abschließend klären. Die im Zuge der Recherchen gewonnenen Erkenntnisse zeigen jedoch deutlich, dass von einigen Myrbor-Modellen mindestens zwei, mitunter sogar mehrere Ausführungen existieren. Dies legt nahe, dass das Prinzip der Wiederholbarkeit auch für Myrbor von zentraler Bedeutung war – und dass die Trennung von Konzept und Ausführung nicht nur strukturelle, sondern auch marktspezifische Konsequenzen hatte.

Als Auftragswerke lassen sich jene Kleidungsstücke und deren Stickereien bezeichnen, die die Künstlerinnen Goncharova und Lipska für Myrbor entworfen haben. Während Goncharova als Entwurfszeichnerin mit klar geregelten vertraglichen Pflichten, zu denen regelmäßige Atelierbesuche und die monatliche Lieferung von Zeichnungen zählten, tätig war, ergeben die medialen Quellen und die hier erfolgten Ausführungen ein anderes Bild für Sarah Lipska: Ihr kam eine zentrale Rolle zu, die sich mit jener der Chefdesignerin am besten beschreiben lässt. Sie entwickelte das Myrbor Logo und zeichnete neben Motiven auch für die Entwicklung des Stickereistils verantwortlich, der Myrbor charakterisiert und der Verbindungen zur ihrer jüdischen Identität erlaubt.

Obwohl medial propagiert wurde, dass Myrbor-Stücke in Algerien bestickt wurden, ergaben die Recherchen eine Produktionstätigkeit im hauseigenen Ateliers, welche sich in unmittelbarer Nähe zum Verkaufsgeschäft in der rue Vignon befanden. Eben dieses Vorhandensein des Ateliers impliziert eine Teilung der Herstellungsprozesse in künstlerische und manuell produzierende Protagonist:innen, wodurch sich die Produktion von Myrbor-Stücken strukturell mit der von Claire Bishop definierten Form der „Delegate Performance“ vergleichen lässt: Der künstlerische Akt liegt in der Idee, die materielle Umsetzung und Vervielfältigung erfolgt durch Dritte.

Vor dem Hintergrund der hier ausgeführten Produktion in Paris lässt sich die wiederholte Betonung der algerischen Produktion als gezielte Marketingstrategie Marie Cuttolis interpretieren. Diese ermöglichte es ihr auch, sich bewusst von anderen Modehäusern – insbesondere den russischen, wie Irfé oder Yteb – abzugrenzen, mit denen Myrbor in der zeitgenössischen Rezeption (und auch in

der heutigen Forschung) wiederholt verwechselt wurde. Die Inszenierung eines spezifisch algerischen Bezugs stellte somit nicht ein Differenzierungsmerkmal auf dem französischen Modemarkt dar. Mit der Positionierung von Myrbor verfolgte Cuttoli damit eine doppelte Strategie: Einerseits berief sich Cuttoli auf algerisches Handwerk und ließ nachweislich Teppiche vor Ort in Algerien fertigen – ein Bezug, der sich auch in ihrer Teilnahme an der Exposition Internationale des Arts décoratifs von 1925 widerspiegelt. Wie bereits Pirkelbauer festgehalten hat, ließ sich Cuttoli in der Textilsektion der Ausstellung mit ihren Teppichen Algerien zuordnen, während sie in der Modesektion, in der Myrbor präsentiert wurde, offiziell für Frankreich antrat.⁴³¹ Bemerkenswert ist zudem, dass die Bewertung der Modebeiträge durch eine Jury erfolgte, der niemand Geringerer als Paul Poiret vorstand. Vor dem internationalen Publikum präsentierte Cuttoli die Myrbor-Kleidungsstücke somit explizit als französische Mode, was ein strategischer Gegensatz zur parallel propagierten Erzählung einer algerischen Produktion und ein Hinweis darauf ist, wie flexibel und kontextabhängig Cuttoli mit nationaler und kolonialer Zuschreibung operierte. Ebendiese Kleidungsstücke, ihre Sammlungsgeschichte und die die bereits angeführten Zuschreibungsfragen stehen nun im Fokus des folgenden letzten Kapitels dieser Schrift.

⁴³¹ Vgl. Pirkelbauer 2020, S. 50.

II. 3. Goncharova und Lipskas Entwürfe für Myrbor

„numerous American costumers [...] patronize this ‚shrine of art‘“⁴³², schrieb Adolphe de Meyer in seinem bereits zitierten Artikel aus 1923. Damit verwies er nicht nur auf den exklusiven Charakter von Myrbor sondern auch auf die zentrale Rolle, die amerikanische Käufer:innen in der Verbreitung und Etablierung von Myrbor spielten. Tatsächlich zählten US-Amerikanerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten Sammlerinnen europäischer Mode und Kunst.⁴³³ Wie bereits in Kapitel I.3 gezeigt wurde, verfolgte Marie Cuttoli eine gezielte transatlantische Vernetzungsstrategie. In engem Austausch mit Kunstmäz:innen und Sammler:innen bewarb sie Myrbor aktiv auf dem amerikanischen Markt und bediente sich dabei vergleichbarer Strategien wie ihr Zeitgenosse Paul Poiret: Sie positionierte Myrbor als avantgardistische Marke an der Schnittstelle von Mode und Kunst, das besonders ein kunstaffines, wohlhabendes amerikanisches Publikum ansprach.

Die Provenienzen der heute bekannten Objekte belegen, wie erfolgreich diese Strategie war. Besonders in den USA hat sich ein beachtlicher Bestand an Myrbor-Textilien erhalten. Das Metropolitan Museum of Art in New York beherbergt seit der Fusion mit der Mode- und Textilsammlung des Brooklyn Museum im Jahr 2009 den umfangreichsten Bestand an Myrbor-Kleidungsstücken in den Vereinigten Staaten.⁴³⁴ Mäntel, Capes und Kleider sowie eine Vielzahl an Stickereiprobe, die dort aufbewahrt werden, ermöglichen es, sich ein Bild von Myrbor zu zeichnen. Ihre Erforschung war zentral für die noch folgenden Ausführungen. Weiters befinden sich in der Forschung kaum oder gar nicht beachtete Objekte in weiteren musealen und privaten Sammlungen entlang der US-amerikanischen Ostküste sowie im Raum Chicago, die im Rahmen dieser Dissertation erstmals systematisch berücksichtigt werden konnten.

⁴³² De Meyer 1923, S. 53. Ich danke Larissa Mohr für die kritische Lektüre des Kapitels und Barbara Reisinger für zahlreiche Gespräche und Anmerkungen zu einer früheren Fassung des Textes.

⁴³³ Zur Bedeutung von US-Käufer:innen für die Modeindustrie, Vgl. unter anderem Pouillard 2021, S. 6–7 und Kap. 2.

⁴³⁴ Zu der Fusion beider Textilsammlung Vgl. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-costume-institute> (Zugriff: Februar 2024)

Die geografische Verteilung dieser Objekte entspricht dem soziokulturellen Milieu ihrer einstigen Käufer:innen. Viele der erhaltenen Kleidungsstücke stammen aus Nachlässen wohlhabender, kunstinteressierter Amerikanerinnen, die über enge Verbindungen nach Paris verfügten und dort regelmäßig Kunst wie Mode erwarben. Damit spiegelt die Sammlungsgeschichte der Myrbor-Modelle nicht nur ein transnationales Beziehungsgeflecht zwischen Paris und den Vereinigten Staaten, sondern auch die gezielte Positionierung von Myrbor in einem kulturellen Marktsegment wider, das weit über die französische Modewelt hinausreichte. Das vorliegende Kapitel widmet sich zunächst den Sammlungen, in denen Myrbor heute aufbewahrt wird und geht den ehemaligen Sammlerinnen von Myrbor-Modellen nach um anhand der Zirkulationsgeschichte der Objekte, Rückschlüsse auf die historische Rezeption sowie die kunsthistorische Kontextualisierung der Objekte erlauben. Anschließend wird an dieser Stelle erstmal der Myrbor-eigene Stickereistil definiert, der es gleichsam einer Handschrift ermöglicht, Myrbor-Stücke zu identifizieren. Der zweite Teil des Kapitels gliedert sich in zwei Unterkapitel: Während zunächst ausgewählte Werke von Natalia Goncharova und Sarah Lipska erstmals systematisch formal untersucht und in den Kontext des Gesamtwerks der jeweiligen Künstlerin eingeordnet werden, rückt die Analyse zudem Zuschreibungsfragen in den Fokus und knüpft damit unmittelbar an zentrale Frage in der Myrbor-Forschung, die im Forschungsstand skizziert wurden, an. Das daran anschließende Inventar dient der erstmaligen systematischen Erfassung und Dokumentation sämtlicher derzeit bekannter, erhaltener Myrbor-Kleidungsstücke. Ziel ist es damit, eine fundierte Grundlage für zukünftige Forschungen zu schaffen, eine Übersicht über das überlieferte Werk sowie eine erste Auseinandersetzung mit diesen unerforschten Teil ihres Œuvres zu bieten.

Eine transkontinentale Sammlungs- und Objektgeschichte

Kleidungsstücke wie Mäntel, Kleider oder Capes bilden die erste von zwei Objektkategorien, die die Grundlage der Auseinandersetzung mit Myrbor-Modellen bieten. Ein Cape (Abb. 50; Myr_01), das sich heute am Metropolitan Museum of Art befindet, gehörte beispielsweise Narcissa Cox Vanderlip, der Mitbegründerin der New York State League of Women Voters, die mit Frank A.

Vanderlip, Journalist und Präsident der National City Bank New York, verheiratet war.⁴³⁵

Die Kunsthistorikerin Edith Rorimer war Trägerin und Besitzerin eines roten Kleides (Abb. 51; Myr_25), das sich heute ebenfalls in der Sammlung des Costume Institute befindet und das bereits im Schenkungsakt Sarah Lipska zugeschrieben wurde.⁴³⁶ Das Ensemble gelangte 1938, nur einem Jahr nach der Gründung des Costume Instituts, in dessen Sammlung und gehört damit zu dessen Gründungsobjekten. Die Nichte von Helena Rubinstein, Mala, vermachte dem Costume Institute wiederum einen hellgrünen Myrbor-Mantel (Abb. 20; Myr_06) aus dem Besitz ihrer Tante.⁴³⁷ Und das Art Institute in Chicago erhielt von der Tochter von Rue Winterbotham Carpenter, die einst den Arts Club in Chicago gründete, einen kurzen Myrbor-Mantel, der noch heute Teil der Sammlung ist.⁴³⁸ Auffallend ist dabei, dass die Stücke, wie etwa das rote Kleid, bereits zu Lebzeiten der Besitzer:innen in die Sammlungen gerieten bzw., so etwa das Cape aus der Sammlung Vanderlip oder Helena Rubinsteins Mantel, kurz nach dem Tod vermacht wurden. Dies verdeutlicht meines Erachtens, dass die Trägerinnen, wie auch ihre Familien, den institutionellen Sammlungswert der Stücke bereits zu Lebzeiten erkannt hatten.

Gesellschaftlich ähnlich aufgestellt waren auch die Besitzer:innen der Myrbor-Stücke, die sich heute am Victoria and Albert Museum (V&A) in London und dem Musee Galliera in Paris, die die größten Myrbor-Bestände in Europa verwahren, befinden. So entstammten alle sechs Myrbor-Stücke im V&A, darunter die Schärpe aus dem Kostüm *Annabella* (Abb. 34a, Myr_14) einer

⁴³⁵ Der Creditline des Stücks ist zu entnehmen, dass es 1967, im Jahr nach dem Tod der Besitzerin, von ihrem Kindern Mrs. Dudley N. Schoals, Charlotte Shufeldt, Frank A. Vanderlip, Jr., and John M. Vanderlip dem Brooklyn Museum geschenkt wurde. Vgl. Objektdokumentation Met, Einsicht Februar 2022.

⁴³⁶ Edith Rorimer war mit dem Künstler James Rorimer verheiratet, der seine Ausbildung unter anderem an der Académie Julian in Paris erhielt. Ihr gemeinsamer Sohn James, war zum Zeitpunkt der Schenkung Kurator am Met und mit dem Auf- und Ausbau der Mittelaltersammlung betraut. Während des Zweiten Weltkrieges war James als Monuments Man im Einsatz und wurde 1949 Direktor der Met Cloisters und 1955 Direktor des Museums. Vgl. Objektdokumentation Met, Einsicht Februar 2022.

⁴³⁷ Die Schenkung aus dem Jahr 1976 umfasste insgesamt vier Stücke und ging vier Jahre nach dem Tod der Kosmetikmarkengründerin an das Museum. Vgl. Schenkungsakt am Met, Einsicht Februar 2023.

⁴³⁸ Information per Mail Art Institute Chicago, Katherine Andereck, August 2023.

Schenkung von Emily Grigsby, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Londoner Salonnière war.⁴³⁹ Ein bodenlanges Abendkleid, das sich heute in der Sammlung des Musée Galliera befindet, gelangte wiederum aus der Sammlung einer Opernsängerin in das Museum. Modelle am Musée Sainte-Croix in Poitiers wiederum, wurden in den 1980er-Jahren von dem damaligen Direktor über die Tochter von Sarah Lipska erworben. Insofern haben sie die direkt möglichste Provenienz und von Lipskas Tochter wurde anlässlich der Schenkung bestätigt, dass die Textilien von ihrer Mutter bestickt wurden.⁴⁴⁰ Sie werden deshalb in weiterer Folge, gemeinsam mit den Textilien aus einer Privatsammlung in Paris, die den Nachlass Lipskas verwahrt, als Hauptvergleichsbeispiele herangezogen, wenn es um Fragen der Zuschreibung geht.

Bei der zweiten Kategorie der Myrbor-Objekte, die für die heutige Forschung von Relevanz sind, handelt es sich um Kleidungsprototypen und Stickereimuster. Für das Vorhandensein von Kleidungsprototypen wie des Oberteils *Gladiole*, das sich am Met befindet, findet man in Thérèse Bonneys *Shoppingguide to Paris* eine Erklärung. Dort berichtet Bonney ihren Leser:innen von unvollendeten Kleidungsprototypen, die im Ausverkauf angeboten wurden, wenn etwa die Kund:innen, für die das Stück angefertigt wurde, die Ware nicht rechtzeitig abgeholt hatten. Dieser „Sale-Shopping-Tipp“ von Bonney ermöglichte es, Stücke zu niedrigeren Preisen zu erstehen.⁴⁴¹ *Gladiole* ging gemeinsam mit einem Konvolut an Stickereimustern 2009 aus dem Besitz des Brooklyn Museums in die Sammlung des Costume Institute am Met über. Die Sammlungsgeschichte dieses Konvolutes an Stickereimustern und Prototypen, die von Morris de Camp

⁴³⁹ Grigsby entstammte einer US-Amerikanischen Familie. Ihre Mutter, früh verwitwet, betrieb ein Bordell, wodurch sie ihren Kindern die bestmögliche Ausbildung finanzierte und diese gesellschaftlich aufsteigen konnte. In New York wurde Emily die geliebte des Sammlers Charles T. Yerkes. Mit seinem Vermögen baute sie eine beachtliche Kunstsammlung auf, die sie 1912 verkaufte, um sich anschließend in London niederzulassen, wo sie mit ihrem Salon große gesellschaftliche Erfolge feierte. Ihr Leben wird derzeit von Cassie Davis-Stodder, V&A, London, erforscht, der ich herzlich für diese Informationen danke.

⁴⁴⁰ Vgl. Ankaufsakten im Museum (Einsicht Dezember 2022) sowie Austausch mit Bruno Gaudichon, ehem. Direktor des Museums (Juni 2023).

⁴⁴¹ Vgl. Bonney 1929, S. 4.

Crawford zusammengetragen wurde, verdeutlicht die zeitgenössische Bedeutung, die Myrbor und Lipska zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugeschrieben wurde.⁴⁴²

Morris de Camp Crawford war Redakteur bei der *Women's Wear Daily*, dem damals wichtigsten US-Amerikanischen Magazin für Mode und Textil. Crawford publizierte zahlreiche Beiträge zur Textilgeschichte und legte selber eine große Mode- und Textilsammlung an. 1916 rief Crawford die Kampagne „Designed in America“ ins Leben. Sie entstand zu einem Zeitpunkt als während des Ersten Weltkrieges der Austausch mit dem Modezentrum Frankreich gekappt war und hatte zum Ziel, Künstler:innen und Hersteller:innen durch eine Reihe von Vorträgen, Workshops und einer Ausstellung, die am Met stattfand, eine Einführung in die amerikanische Textilkunst und ihre Geschichte zu geben.⁴⁴³ Seine textile Studiensammlung selbst wiederum verfolgte das Ziel, einen globalen Überblick über die Geschichte des Mediums Textil zu bieten. In seinem Buch *The Ways of Fashion* schreibt Crawford:

„During the last quarter of a century I had been collecting books in my chosen field of textiles. I acquired during these years a highly diversified collection of actual fabrics [...]. My collection includes fabrics from Peru to Persia, from Java to India, from primitive cultures of North and South America and Islands of the Pacific. In addition to these, through the generosity of America's leading style dressmakers, I had gathered examples of the leading French fabrics used in New York's markets during the the past decade. Edward L. Meyer⁴⁴⁴ [...] presented me with a collection of French embroideries and beadwork, which includes many examples of the artistry of Zara [sic!] Lipska, a talented Polish artist who had made her home in Paris.“⁴⁴⁵

⁴⁴² Die Sammlung ging 1955 wurde von Adelaide Goan, der Schwägerin und Erbin de Camp Crawford ans das Brooklyn Museum vermacht.

⁴⁴³ Vgl. Whitley 1998, S. 410–411. Siehe dazu auch Crawford 1947, S. 273. „In the year 196, E.W. Fairchild, called my attention to the fact that the war then raging in northern France and on the ocean would undoubtedly affect the ready flow of style ideas from France to this country.“

⁴⁴⁴ Wenig ist heute über Meyer, der in New York ansässiger Modeschöpfer war, bekannt. Die detailliertesten biographische Angaben befinden sich in Crawford 1947, S. 112–14.

⁴⁴⁵ Crawford 1947, S. 283.

Es wird angenommen, dass die hier beschriebene Schenkung an Stickereien von Sarah Lipska, die Crawford von Meyer erhielt, jene ausmacht, die heute zum Bestand des Met zählt. Teils tragen diese Stücke handgeschriebene Papieretikette auf deren Grundlage die Zuschreibung „Lipska“ bzw. „Myrbor“ erfolgte. Es lässt sich jedoch nicht mehr nachvollziehen, wer diese Papierkärtchen anbrachte. Andere Objekte, wurden aufgrund ihrer Lagerung in einer Schachtel mit Objekten, die das Etikett Lipska bzw. Myrbor (vermutlich vom Brooklyn Museum) tragen, zugeschrieben. Neben der Prototypen- und Stickereimustersammlung am Met befindet sich weitere Objekte dieser Kategorie in der Sammlung des Musée Saint-Croix in Poitiers.

Appliqué und „Schraffurtstich“: Der Myrbor-Stickereistil

Der Vergleich eines Capes, das sich einst im Besitz von Narcissa Cox befand und heute Teil der Sammlung des Costume Institute am Metropolitan Museum of Art in New York ist (Abb. 50), mit einer formal sehr ähnlich bestickten, hüftlangen Jacke aus schwarzem Samt mit rotem Rückenpanel, die sich im Musée Galliera in Paris befindet (Abb. 52; Myr_03), macht exemplarisch eine zentrale Herausforderung deutlich, mit der sich die Myrbor-Forschung konfrontiert sieht. Beide Stücke weisen sowohl formal motivische als auch technische Übereinstimmungen auf und so würde man meinen, der Unterschied läge lediglich in der Art des Kleidungsstücks, der jeweiligen Länge und der Farbgebung des Rückenpanels begründet. Erst ein Blick in das Innere des jeweiligen Stückes macht den wesentlichen Unterschied sichtbar. Im inneren Kragenteil ist das Cape mit einem Label (Abb. 46), das den Markennamen trägt, versehen. Das Label, das dem Entwurf Lipskas folgt, das in Kapitel II.2. diskutiert wurde, ist in derselben Stickereitechnik ausgeführt ist, wie das Motiv auf dem Cape selbst. Im Unterschied dazu befindet sich allerdings an keiner Stelle der hüftlangen Jacke ein solches Label.

Das in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art erhaltene Cape gehört zu den wenigen Myrbor-Kleidungsstücken, die noch über ein originales Label verfügen und von denen heute neun Beispiele bekannt sind (Myr_01, 02, 04, 05, 07, 10, 15, 24, 54). Neben der aufwendig gestickten Version des Labels, wie sie

im Inneren des Capes zu finden ist, existiert eine zweite, schlichtere Ausführung (Abb. 53), bei der es sich um ein rechteckiges Stoffetikett handelt und die etwa in Myr_54 zu finden ist. Dieses wurde in das Kleidungsstück eingenäht und zeigt in der Mitte denselben charakteristischen Schriftzug wie die bestickte Variante. Ergänzt wird das Label durch die links platzierte Adresse des Pariser Firmensitzes in der Rue Vignon 17 sowie durch den rechts vermerkten Hinweis auf einen weiteren Vertriebsstandort in Deauville.⁴⁴⁶

Mit der systematischen Etikettierung ihrer Modelle orientierte sich Marie Cuttoli an Praktiken etablierter Modehäuser wie Worth oder Poiret, die früh die Bedeutung der Markenkennzeichnung erkannten, um ihre Entwürfe vor Plagiaten zu schützen und gleichzeitig ein Markenbewusstsein zu etablieren. Gleichzeitig trug es wie im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde, zur Verschleierung individueller künstlerischer Autorschaft bei: Unter dem Markennamen Myrbor wurden sämtliche gestalterischen Beiträge – darunter auch die Arbeiten von Natalia Goncharova und Sarah Lipska – subsumiert. Die individuelle Urheberschaft blieb somit, trotz der deutlich unterscheidbaren stilistischen Handschriften, die im folgenden noch herausgearbeitet werden, unsichtbar.

Während also einige Modelle ein Label tragen, ist dies bei der Mehrheit der überlieferten Objekte nicht der Fall. Der Großteil der heute bekannten Kleidungsstücke ist also nicht eindeutig etikettiert, weshalb klar definierter Zuschreibungskriterien bedarf, um sie mit hinreichender Sicherheit dem Modehaus zuordnen zu können. Diese Kriterien werden nun im Rahmen dieser Arbeit erstmals systematisch erarbeitet.

Wie bereits in der Einleitung der Dissertation dargelegt, gilt das Myrbor-Archiv bis heute als verschollen. Mangels verlässlicher schriftlicher Dokumente können Zuschreibungen daher nicht auf der Grundlage von Archivmaterial oder Musterbüchern erfolgen, sondern müssen anhand anderer, nämlich formaler Merkmale vorgenommen werden. Auf der Grundlage von neun erhaltenen, eindeutig etikettierten Kleidungsstücken, die im Folgenden als Referenzwerke dienen, werde ich charakteristische formale und technische Merkmale analysieren, um Kriterien zu entwickeln, mit deren Hilfe sich auch bislang nicht etikettierte

⁴⁴⁶ Da im Zuge der Recherchen keine weiteren Hinweise auf eine Dependence in Deauville gefunden werden konnte, wurde dieser Teil der Geschichte Myrbors nicht bearbeitet.

Objekte aus dem Myrbor-Kontext identifizieren lassen. Die hier also folgende Definition des Myrbor-Stickerestils stellt die Grundlage für Zuschreibungsfragen aller im Inventar angeführten textilen Objekte dar, die in einem zweiten Schritt den jeweiligen Künstlerinnen zugeschrieben wurden. Alle im Inventar erfassten Objekte sind einst unter dem Myrbor-Label verkauft worden, jedoch ist nicht bei allen eindeutig nachweisbar, welche Künstlerin sie entworfen hat.

Dieses werkimmanente und formalistische Vorgehen zur Definition des Myrbor-Stils findet seine Begründung auch in zeitgenössischen Quellen. Bereits in den 1920er-Jahren wurde in der Modepresse wiederholt auf die spezifische Ausführung der Stickereien als herausragendes Merkmal von Myrbor hingewiesen. In seinem bereits mehrfach zitierten Artikel, welcher in der *Haper's Bazaar* veröffentlicht wurde, schrieb de Meyer: „These embroideries are distinct from any other embroidery in Paris, or, in fact, anywhere else in the world.“⁴⁴⁷ In derselben Ausgabe erschienen weiters an späterer Stelle eine Illustration (Abb. 54), die ein Myrbor Modell darstellte und über dem getitelt wurde: „Paris embroiderers. Your Favorite Frock this Season“.⁴⁴⁸ Auch Thérèse Bonney hob in ihrem *Shopping Guide to Paris* mehrfach die Qualität der Stickerei bei Myrbor hervor und schrieb von:

„stunningly original clothes [...] often with unusual embroideries designed by some one of the modernist“⁴⁴⁹ sowie „The gowns, too, are what might be called a ,continuously changing exhibit of modern art‘. In color, material, line, and decorative detail, they are the product of dressmaking genius plus! Often plus the actual contribution of artists who design the embroideries.“⁴⁵⁰

Formal lassen sich heute durch Vergleiche der Stickereien jener Modelle mit Etikett untereinander, sowie der jener Modelle, die in den Presse entweder als schwarz-weiß Fotografien oder als Illustrationen veröffentlicht wurden, zwei Stickereitypen unterscheiden (und herausarbeiten): Ein Stickereitypus (Abb. 55)

⁴⁴⁷ Myrbor_41.

⁴⁴⁸ Vgl. Myrbor_41.

⁴⁴⁹ Bonney 1929, S. 196.

⁴⁵⁰ Bonney 1929, S. 42.

wird gemein hin als Appliqué bezeichnet. Der zweite Stickereitypus entspricht jenem, der in Kapitel II.2. Sarah Lipska zugeschrieben wurde. Da mich diese Stickereiform der Silberfadenstickerei stark an Schraffuren erinnert, werde ich sie im Folgenden als „Schraffurstich“ (Abb. 56 bezeichnen. Bei dem Appliqué, handelt es sich um ausgeschnittene Formen aus unterschiedlichen Stoffen – meist Seide – die gemäß einer Vorzeichnung mit geraden, parallel zu einander verlaufenden, ca. 1 cm langen Nähten auf dem Kleid montiert werden. Die Farbe der Nähte kontrastiert dabei oft mit der Farbe der textilen Form, die appliziert wird. Die Konstruktion wird also bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt und auch, wie die Illustration aus der Haarpers Bazaar zeigt, als Wiedererkennungsmerkmal reproduziert.

Bei den Stücken mit Schraffurstich entsteht das Motiv wiederum rein aus kurzen ca. 1 cm langen, meist Silber- oder Goldnähten. Sie verlaufen parallel zueinander und weisen deshalb sowie aufgrund der Farbwahl des Fadens eine starke Ähnlichkeit mit der Schraffur auf. Eben diese Stickereiform wurde auch genutzt um eine der Logo-Versionen in Kleidungsstücke einzunähen und lässt sich auf beiden oben besprochenen Capes festhalten. Ausgehend von erhaltenen Zeichnungen und Entwurfsarbeiten wird es im folgenden Teil dieses Kapitels darum gehen, exemplarische Myrbor-Modelle jenen Künstlerinnen zuzuweisen, deren Mitwirken bislang nur unzureichend dokumentiert oder gänzlich unbeachtet geblieben ist: Natalia Goncharova und Sarah Lipska.

Das Inventar: Eine Einleitung

Zu Beginn der Forschungen boten der Ausstellungskatalog von Valérie Guillaume aus 1997 sowie Cindy Kings Katalog aus 2020 den bis heute umfassendsten Überblick über heute noch erhaltene Myrbor-Stücke.⁴⁵¹ Insgesamt sind in diesen beiden Publikationen zehn Stücke veröffentlicht zu denen sowohl Kleidungsstücke als auch Stickereimuster zählen. Über die online Datenbanken des Metropolitan Museum of Art in New York und des Victoria & Albert Museum in London konnten noch weitere 12 Stücke eingesehen werden, die Myrbor zugeschrieben waren. Auch hier wurden sowohl Kleidungsstücke als auch Stickereimuster

⁴⁵¹ Guillaume 1997, S. 90–91; 92; 94; 95; sowie Kang 2020, S. 32; 33; 35; 36; 37. Ebenfalls abgedruckt sind Myrbor Modelle bei Paulvé 2010, S. 26, 28.

angeführt. Diese also insgesamt 22 bekannten Myrbor-Objekte bildeten den Ausgangspunkt für die Untersuchungen. Die wenigsten davon waren einer Künstlerin zugeschrieben. Wenn eine Urheberschaft angegeben wurde, dann ausschließlich durch Valérie Guillaume und dies durchweg mit einer Zuschreibung an Goncharova. Dies ist wohl auch dem Umstand verschuldet, dass Lipskas Werk zu dem Zeitpunkt als Guillaume die Goncharova Zuschreibungen machte, zwar bereits in Poitiers aufbewahrt wurde, jedoch noch unerforscht und nicht publiziert war.

Im Zuge der Recherchen konnte das bislang bekannte Material substantiell erweitert werden: Es gelang, zusätzliche Werke zu identifizieren und neue Zuschreibungen vorzunehmen. Die in diesem Kapitel erstmals systematisch erfasste Tabelle dokumentiert nun insgesamt 55 Objekte – verteilt auf die zuvor definierten beiden Hauptkategorien –, die ursprünglich unter dem Label Myrbor vertrieben wurden. Diese Tabelle stellt eine Grundlage für nachnutzbare Forschungsdaten dar und ist in sieben Kategorien gegliedert.

Die Einteilung orientiert sich an formalen und motivischen Kriterien, darunter: Werke mit vergleichbaren Stickmotiven; Objekte, die eindeutig einer bestimmten Künstlerin zugewiesen werden können; sowie Stücke, die einer gemeinsamen Kleidungsart angehören und sowohl durch ihre Form als auch durch stilistische Übereinstimmungen miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Jedes darin verzeichnete Stück ist mit einer Inventarnummer Myr_01–Myr_054⁴⁵² versehen. Diese Nummern werden im Folgenden auch bei allen besprochenen Objekten als Referenz angegeben. Angeführt ist außerdem ihr aktueller Aufbewahrungsort, wenn möglich der Name der Künstlerin, die Datierung und der Modellname. In der Tabelle ist zudem vermerkt, ob zu einem Objekt eine Vorzeichnung, historische Fotografien oder Illustrationen Dritter überliefert sind, die publiziert wurden. Diese Abbildungen selbst sind nicht in der Tabelle enthalten, lassen sich jedoch über den im Anhang beigefügten Pressespiegel auffinden. Die Verweise in der Kommentarspalte der Inventarliste „Myrbor_01“ beziehen sich auf die dort dokumentierten Presseartikel. In der Kommentarspalte

⁴⁵² Da das Objekt erst nach Abschluss der ursprünglichen Inventarisierung hinzugefügt wurde, wurde es zur Wahrung der Referenzkonsistenz als Myr_06a bezeichnet.

werden zudem in Kurzform die jeweilige Datierungsgrundlage sowie etwaige Zuschreibungskriterien erläutert.

Ebenso sind im Inventar mit den Inventarnummern MyrZ_01–MyrZ_21 jene Zeichnungen von Goncharova und Lipska vermerkt, deren Zusammenhang mit Myrbor explizit nachweisbar ist. So sind darin beispielsweise nicht alle von der Staatlichen Tretjakow-Galerie veröffentlichten Zeichnungen vermerkt, die dort als Myrbor geführt werden, da es für die Myrbor-Zuschreibung keine verlässlichen Quellen gibt. Bevor im Anschluss einzelne textile Modelle der zuvor definierten sieben Kategorien detailliert behandelt und dabei insbesondere Fragen der künstlerischen Autorschaft in den Fokus gerückt werden können, erfolgt zunächst ein Überblick über das zeichnerische Œuvre Natalia Goncharovas, das bis bislang als gesichert im Kontext von Myrbor galt. Die folgende Rekonstruktion basiert auf einer systematischen Auswertung einschlägiger Publikationen sowie auf der erstmaligen Berücksichtigung eines bislang unbeachteten Konvoluts an Zeichnungen, das sich in einer Privatsammlung befindet. Ergänzt wird diese Analyse durch die Auswertung der Korrespondenz mit der Tretjakow-Galerie sowie der Einladungskarte zur Wiedereröffnung von Myrbor 1926. Damit wird eine fundierte Grundlage geschaffen, auf der die im weiteren Verlauf des Kapitels vorgenommenen Zuschreibungen und Neuzuschreibungen textiler Arbeiten basieren.

Goncharovas Zeichnungen für Myrbor: Eine Rekonstruktion

In ihrem Aufsatz aus 1996 veröffentlichte Guillaume erstmals zwei Goncharova-Zeichnungen in Privatbesitz, die sie als Produkte aus der Zusammenarbeit mit Cuttoli sah. Die Zeichnungen tragen die Modellnamen *Phénicienne* und *Pensée*.⁴⁵³ Anlässlich der großen Goncharova-Ausstellung in der Tretjakow-Galerie 2013 wurden weitere Zeichnungen, diesmal aus dem Bestand des Museums und aus dem direkten Nachlass der Künstlerin, veröffentlicht, die aus ihrer Tätigkeit für Myrbor entsprungen sein sollen. Neben den dort veröffentlichten fünf Zeichnungen *Gaia*, *Alge*, *Reine Marie*, *Miriam* und *Primavera*, verwahrt das Museum außerdem eine Zeichnung mit dem Titel

⁴⁵³Vgl. Guillaume 1996, S. 98–99. *Pensée* wurden in den vergangenen Jahren am Auktionsmarkt über einschlägige Auktionshäuser weitervermittelt.

Heloise.⁴⁵⁴ Keine der Zeichnungen weist eine eindeutige Myrbor-bezogene Inschrift auf, noch machen die Katalog-Autoren deutlich, auf welcher Grundlage sie den Bezug zu Myrbor herstellen. *herstellen*.

Die in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau aufbewahrte Korrespondenz, deren Analyse bereits in Kapitel II.2 ausführlich vorgenommen wurde, bietet zentrale Erkenntnisse zu den Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit zwischen Natalia Goncharova und Myrbor. Darüber hinaus erlaubt sie es, in den Briefen erwähnte Modellnamen zu identifizieren und diese mit erhaltenen Entwurfszeichnungen Goncharovas in Verbindung zu bringen. Auf diese Weise lassen sich einzelne Zeichnungen nicht nur ihrer Tätigkeit für Myrbor zuordnen, sondern darüber hinaus auch präzise datieren. Die frühesten Zeichnungen der Modelle *Acacia* und *Rouge et Blanc* lieferte Goncharova bereits im Mai 1926 ab, also noch bevor der erhaltene und besprochene Vertrag aufgesetzt wurde, was wiederum verdeutlicht, dass die Zusammenarbeit bereits vor der Vertragsschließung begonnen haben muss. Aus der Korrespondenz gehen die Namen von insgesamt zehn Modellen hervor, die im Zeitraum zwischen Mai 1926 und Mai 1928 entstanden sind. Die Zeichnungen der Modelle *Heloise* (Abb. 57; MyrZ_04), aus Dezember 1927, und *Alge* (Abb. 58; MyrZ_06), aus Februar 1928, befinden sich heute in der Sammlung der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau. Der Verbleib der anderen in den Briefen erwähnten Originalzeichnungen der Modelle *Ailes Blanches*, *Jardin Bleu*, *Eve*, *Corinthe*, *Diane* und *Charlotte* bleibt trotz eindringlicher Recherchen ungeklärt.⁴⁵⁵ Die neben *Heloise* und *Alge* oben genannten vier weiteren Zeichnungen, die in der Tretjakow-Ausstellung 2013 gezeigt wurden, werden in der Korrespondenz nicht erwähnt.

Da die Zusammenarbeit Goncharovas mit Myrbor durch den Vertrag sowie die erhaltene Korrespondenz bereits ab 1926 belegbar ist, bietet die Einladung zur Wiedereröffnung des Myrbor-Geschäfts im selben Jahr, auf der ebenfalls Modellnamen verzeichnet sind (Abb. 59), eine zusätzliche Quelle, um ihren Beitrag zu dieser Eröffnungsausstellung näher zu rekonstruieren. Obwohl Cuttoli andere Künstler, die in der Eröffnungsausstellung vertreten waren namentlich auf

⁴⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie 2013, S. 383–385.

⁴⁵⁵ Gemäß der Korrespondenz entstanden die Modelle in der oben genannten Reihenfolge im Oktober, November 1927 und im Januar, Februar, April und Mai 1928.

der Einladung nannte, blieb der Name Goncharovas (und Lipskas) hingegen unerwähnt. Die gelisteten Modelle werden in der Einladung lediglich als „La Nouvelle collection“ geführt. Da die Zusammenarbeit über den Zeitpunkt der Eröffnung hinaus fortgeführt wurde, wie weitere Briefe belegen, kann angenommen werden, dass das Fehlen von Goncharovas Namen auf der Einladung keine negativen Auswirkungen auf die Zusammenarbeit hatte. Von den auf der Einladung insgesamt 58 genannten Modellen, die in die Kategorien wie „Robes du soir“, „Manteaux“ und „Châles“ unterteilt sind, stimmt eine Zeichnung Goncharovas aus der Sammlung der Tretjakow mit einem Modell aus der Kategorie „Robes du soir“ überein: *Reine Marie* (Abb. 60; MyrZ_02). Deshalb kann diese Zeichnung mit hinreichender Sicherheit als ein Werk eingeordnet werden, das im Rahmen der Zusammenarbeit zwischen Goncharova und Myrbor entstanden ist. Bei allen hier besprochenen Zeichnungen, nehmen die Figuren beinahe das ganze Blattformat ein. Goncharova variiert die Gesichter, Haardarstellungen, Handhaltungen und Posen, und legt den Fokus der Ausführungen auf die Darstellung des Kleidungsstückes, die alle von einem reichen (Stickerei-)Motiv bestimmt sind.

Sowohl von *Reine Marie* (Abb. 61; MyrZ_021), als auch von *Heloise* (Abb. 62; MyrZ_04a) und *Alge* (Abb. 63; MyrZ_06a) befinden sich heute von Hand angefertigte Reproduktionen in einer Privatsammlung. Sie sind Teil eines Konvoluts an Zeichnungen, das bei einer Kostümauktion erworben wurde und insgesamt vierzehn Modellzeichnungen umfasst, die in Bleistift und Gouache auf (Pack)papier ausgeführt wurden. Auf einem Blatt, das Teil des Konvolutes ist, ist „Dessins de Goncharova“ notiert doch die Zeichnungen selbst wiederum sind nicht signiert. Im Unterschied zu den Zeichnungen aus dem Bestand der Staatlichen Tretjakow-Galerie, die in ihrer Ausführung deutlich ausgearbeiteter sind und eine größere Detailgenauigkeit aufweisen, erscheinen sämtliche Entwürfe aus der hier behandelten Privatsammlung in deutlich skizzenhafterer Manier. Die Darstellung der Figuren ist stark reduziert: Die Köpfe sind lediglich angedeutet, ohne Mimik oder individualisierende Merkmale, und die Hände bestehen aus wenigen, rasch gesetzten Linien, die die Finger nur schematisch andeuten. Der gestalterische Schwerpunkt liegt – trotz der insgesamt vereinfachten Darstellung – erkennbar auf dem jeweiligen Kleidungsstück. Auch

dieses wird nicht in allen Einzelheiten ausgeführt, doch lässt sich nachvollziehen, dass es der Zeichnerin darum ging, einen Gesamteindruck von dem Kleidungsstück einzufangen. Damit vermitteln diese Entwürfe weniger den Anspruch einer finalen Zeichnung.

Auch wenn es sich bei diesen Zeichnungen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht um originale Handzeichnungen von Natalia Goncharova handelt, kommt ihnen ein erheblicher dokumentarischer Wert für die Erforschung ihres Beitrags zu Myrbor zu. Aufgrund ihrer formalen Eigenschaften sowie ihres skizzenhaften Charakters ist davon auszugehen, dass es sich um sogenannte Arbeits- oder Atelierzeichnungen handelt, die nicht von der Künstlerin selbst, sondern vermutlich innerhalb des Myrbor-Ateliers angefertigt wurden. Entstanden sind sie, so lässt sich mit Blick auf die vertraglich festgehaltene Rückgabe der Originalzeichnungen vermuten, im Anschluss an die Übergabe der Entwürfe durch Goncharova. Die Zeichnungen dienten demnach vermutlich als interne Reproduktionsvorlagen oder Arbeitsmaterialien, anhand derer die Umsetzung der Modelle in den Werkstätten koordiniert werden konnte. Sie werden deshalb in weiterer Folge als Atelierzeichnungen bezeichnet.

Wie auch auf den Originalen sind die Modellnamen auf den Atelierzeichnungen mit Bleistift notiert. Neben den oben Modellen *Heloise*, *Alge* und *Reine Marie* umfasst das Konvolut auch Zeichnungen der weiteren Goncharova Myrbor-Modelle, die in der Tretjakow-Korrespondenz genannt werden. Dabei handelt es sich um die Zeichnungen mit den Modell-Namen: *Acacia* (MyrZ_10), *Eve* (MyrZ_11), *Orchidée* (Abb. 58a; MyrZ_05 und MyrZ_05a), *Corinthe* (MyrZ_12), *Diane* (Abb. MyrZ_13) und *Charlotte* (Abb. MyrZ_14). Zusätzlich sind in der Sammlung Zeichnungen der Modelle *Boromées* (MyrZ_15), *Petrouchka* (Myr_16) und *Murano* (Abb. 64; 65; MyrZ_01; MyrZ_01a) erhalten, die wiederum namentlich auf der Einladung genannt werden. Weil mehr als die Hälfte der Atelierzeichnungen mit originalen Handzeichnungen von Goncharova korrespondiert oder mit Modellnamen übereinstimmt, die auf der Einladung geführt werden, kann davon ausgegangen werden, dass das Konvolut heute das umfassendste Bildmaterial zur Rekonstruktion der Zusammenarbeit Goncharovas mit Myrbor darstellt.

Von insgesamt sieben der bekannten Handzeichnungen nämlich *Heloise*, *Alge*, *Orchidée*, *Mongole* (MyrZ_07; MyrZ_07a), *Murano*, *Pensée* und *Reine Marie* sind auch Atelierzeichnungen erhalten von denen lediglich von den letzten beiden mit Gewissheit gesagt werden kann, dass sie 1926 umgesetzt wurden, da Modelle mit diesem Namen im Rahmen der Wiedereröffnung präsentiert wurden, wie auf der Einladungskarte vermerkt ist. Bis heute lässt sich nicht eindeutig klären, ob sämtliche von Goncharova entworfenen Modelle tatsächlich realisiert und anschließend auch in den Verkauf gegeben wurden. Auffallend ist, dass zu keinem der hier behandelten Modelle bislang veröffentlichte Fotografien oder Illustrationen in zeitgenössischen Medien aufgefunden werden konnten. Diese Abwesenheit medialer Repräsentation ist insofern bemerkenswert, als Goncharova zum Zeitpunkt der Zusammenarbeit mit Myrbor eine international bekannte Künstlerin war, deren Name beispielsweise auf Plakaten der *Ballets Russes* prominent geführt wurde.⁴⁵⁶ Diese Lücke ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Goncharova, der Literatur folgend, insgesamt sechs Jahre für Myrbor gearbeitet haben soll. Unter ähnlichen, wie im Vertrag aus 1927 festgehaltenen Umständen hätte Goncharova im Laufe von sechs Jahren nämlich mindestens 72 Modelle entworfen. Falls dem so wäre, müssten, meines Erachtens, heute allerdings viel mehr Modelle und viel mehr Zeichnungen erhalten sein. Im Vergleich der überlieferten textilen Objekte mit den hier analysierten Zeichnungen lässt sich feststellen, dass lediglich ein einziges Modell heute noch erhalten ist. Dieses Ergebnis unterstreicht die Seltenheit noch erhaltener Goncharova-Myrbor-Modelle und macht die Frage nach Lipskas Entwürfen, die ja bisher nie Erwähnungen fanden, umso relevanter.

Goncharovas Modell *Murano*

Ein Modell namens *Murano* ist also das einzige heute erhaltene Kleidungsstück, das nachweisbar ein Entwurf von Goncharova für Myrbor ist, und bei dem sowohl die Zeichnung als auch das entsprechende Kleidungsstück erhalten sind. Der auf

⁴⁵⁶ Hingegen wurden die in der Einladung genannten Modelle *Monique*, *Jasmina*, *Royal*, *Campanule*, *Bougainville*, *Desdemona* und *Butterfly* sehr wohl medial verbreitet, wie Photographien bzw. Illustrationen dieser Modelle in unterschiedlichen zeitgenössischen Printmedien verdeutlichen.

der Einladung erwähnte Mantel existiert heute noch in zwei Exemplaren und befindet sich einmal am Victoria and Albert Museum in London (Abb. 67; Myr_18) und einmal am FIDM Museum in Los Angeles (Myr_19). In keinem der beiden Mäntel ist heute mehr das Etikett erhalten. Die ihnen entsprechende signierte Zeichnung (Abb. 64) befand sich im Besitz einer engen Freundin von Goncharova, der ehemaligen russischen Tänzerin Nina Tikanova. Das Blatt misst 38 x 21 cm, wurde 2013 über das Auktionshaus Sotheby's versteigert und befindet sich heute in einer Privatsammlung.⁴⁵⁷ Eine ihr korrespondierende Atelier-Zeichnung (Abb. 65) ist heute ebenfalls noch erhalten.

Der unmittelbare Vergleich zwischen der Goncharova Handzeichnung, der Atelierzeichnung und dem erhaltenen textilen Objekt des Modells *Murano* verdeutlicht eine bemerkenswerte formale Übereinstimmung: Die Umsetzung in das textile Medium entspricht nahezu vollständig der zeichnerischen Vorlage. Schnittführung, Farbgebung und Stickereimotiv wurden offensichtlich genau nach den von Natalia Goncharova festgelegten Vorgaben realisiert. Diese Übersetzungsgenauigkeit ist insofern besonders aufschlussreich, als sie nahelegt, dass auch weitere von Goncharova entworfene Modelle – sofern sie erhalten geblieben sind – mit vergleichbarer Sicherheit identifiziert werden könnten. Die hohe Kongruenz zwischen Entwurf und Ausführung entspricht dabei einem Prinzip, das sich ebenfalls in Goncharovas Theater- und Kostümentwürfen beobachten lässt, bei denen die Künstler:innenhandschrift ebenfalls konsequent in die textile Umsetzung übertragen wurde, wie auch in Kapitel II.1. besprochen wurde. Im Fall von *Murano* lässt sich diese werkgetreue Umsetzung mit großer Wahrscheinlichkeit auf Goncharovas aktive Mitwirkung im Produktionsprozess zurückführen. Wie im Vertrag dokumentiert, war ihre regelmäßige Anwesenheit im Pariser Atelier von Myrbor vereinbart, was es ihr ermöglichte, nicht nur konzeptuelle Vorgaben zu machen, sondern deren Ausführung auch unmittelbar zu überwachen. Das textile Objekt wurde somit zwar handwerklich von Dritten umgesetzt, erfolgte aber unter der expliziten Kontrolle der Künstlerin.

Die Stickerei des Mantels *Murano* kombiniert die beiden für Myrbor typischen Techniken – Appliqué und den sogenannten Schraffurstich – in einer Weise, die

⁴⁵⁷ Für Angaben zur Provenienz der Zeichnung Vgl. <https://www.sothebys.com/en/search?query=goncharova&tab=objects&p=5> (Zugriff Februar 2024).

für Myrbor charakteristisch ist. Während der Schraffurstich zeichnerisch nicht explizit wiedergegeben wurde, greift Goncharova die Appliqué-Stickerei visuell auf, indem sie kleine, silber- und goldfarbene Papierfragmente auf die Zeichnung appliziert. Diese collageartige Technik spiegelt nicht nur das textile Verfahren, sondern vermittelt bereits im Entwurf eine Vorstellung der haptischen Qualität des fertigen Kleidungsstücks und verdeutlicht Goncharovas explizite Auseinandersetzung mit der Myrbor charakterisierenden Stickereiform.⁴⁵⁸

Das von Goncharova entworfene Stickereimotiv auf dem Mantel *Murano* setzt sich aus kleinen geometrischen Grundformen – darunter Rechtecke, Kreise und Polygone – zusammen, die auf polygonale Grundflächen appliziert sind. Diese Flächen überlappen sich teilweise und erzeugen dadurch eine komplexe visuelle Tiefenwirkung. Durch die vorherrschende Verwendung von Blautönen für die Grundflächen entsteht der Eindruck, als würden die kleineren geometrischen Elemente vor einem himmelartigen Hintergrund schweben. Zum einen erinnert diese Komposition an eine abstrakte Ornamentik, die Goncharova bereits zum Zeitpunkt ihrer Zusammenarbeit mit Lamanova nutzte (Abb. 29) und die in keiner Weise Ähnlichkeiten mit der von russischer Tracht inspirierter Ornamentik aufweist, die sie etwa zeitgleich für die in Kapitel II.1 besprochenen Marionetten und die Ballets Russe entwarf. Vielmehr erinnert die Ornamentik an suprematistische Kompositionen, die Goncharova sie jedoch nie ausführte. Zum anderen weist das Motiv – insbesondere in Verbindung mit dem geradlinigen, rechteckigen Schnitt des Mantels, der in seiner Flächigkeit an eine tragbare Leinwand erinnert – auffallende Parallelen zu einem Ölgemälde Goncharovas auf, das sich heute in der Sammlung des Centre Pompidou befindet. Die Komposition des Mantels, seine Farbgebung sowie die geometrische Strukturierung des Stickereimotivs erlauben einen Vergleich mit dem Gemälde. Die Ähnlichkeit zwischen dem Stickereimotiv und dem Gemälde legt nahe, dass Goncharova, wie bereits in Kapitel II.1. besprochen, ihre künstlerischen Konzepte gattungsübergreifend entwickelte.

Das 92 cm x 59,1 cm große Ölgemälde (Abb. 68) auf Leinwand befand sich bis 1960 im Atelier der Künstlerin und gelangte über einen Ankauf durch den

⁴⁵⁸ Auf der Zeichnung des Modells *Alge* wiederum sind die an die typische Myrbor-Appliqué erinnernden Konstruktionsnähte sehr wohl eingezeichnet.

damaligen Museumsdirektor Jean Cassou in den Besitz des Centre Pompidou in Paris. Dargestellt sind in Violett-, Blau- und Gelbtönen entlang einer diagonalen Linie, die das Bild in zwei teilt, Polyeder in unterschiedlichen Größen und Formen, auf bzw. vor ebenfalls mehreckigen Formen. Zum Zeitpunkt des Ankaufes wurde das Werk auf das Jahr 1913 datiert, was zum einen auf eine nicht identifizierbare handschriftliche Notiz auf dem Chassis zurückgeführt wurde und zugleich angesichts der Kompositionen zeitlich plausibel erscheinen könnte. Die durch das Museum durchgeführten technischen Untersuchungen am Werk und insbesondere die Nutzung von Titanweiß führten zu einer Umdatierung des Werkes in die 1930er-Jahre. Diese Datierung wird besonders im Vergleich mit dem Mantel *Murano* deutlich. In welchem konkreten Bezug die Zeichnung *Murano* und die Komposition zueinander stehen, konnte nicht ermittelt werden. Die formalen Ähnlichkeiten lassen aber eine Verwandtschaft der beiden Werke vermuten. Mehr noch könnte die Komposition entweder eine Vorstudie des Motivs von *Murano* sein oder aber nach *Murano* entstanden sein. Beide Fälle würden bedeuten, dass wie schon im Fall der Theaterzeichnungen, keine Unterscheidung zwischen Entwurf und fertigen Werk sowie zwischen den Gattungen – in dem Fall Malerei und Textil – vornahm.

Eine solche abstrakt-geometrischen Motive bestimmt auch fünf weitere heute noch erhaltene Myrbor-Kleidungsstücke (Myr_20; Myr_21; Myr_22; Myr_23; Myr_24), die im Inventar in der Kategorie „Murano und Variationen“ angeführt sind. Obwohl die Zuschreibung an Goncharova nicht so eindeutig möglich ist, wie bei *Murano* können diese Modelle anhand der formalen motivischen Verwandtschaft mit *Murano* (weiterhin) Goncharova zugeschrieben werden. Besonders die Kleider (Myr_21) und (Myr_22) korrespondieren motivisch mit *Murano* und wirken selbst wie die Weiterentwicklung und Ausführung des Motivs auf unterschiedlichen Kleidungsmodellen. Ebenso erinnert das Stickereimotiv auf Goncharovas Zeichnung *Mongole* (MyrZ_07; MyrZ_07a) stark an das Motiv auf *Murano*. Bei dieser Zeichnung ist das Motiv lediglich auf dem Rockteil wiedergegeben, weshalb es Ähnlichkeiten mit einem Kleid mit Myrbor-Etikett (Abb. 69; Myr_24) aufweist, das sich heute im Philadelphia Museum of Art befindet. Eine Schwarz-Weiß Fotografie des getragenen Models, welches von

Bonney fotografiert wurde und in *The Paris Times*⁴⁵⁹ erschienen ist, ermöglichen es, das Kleid auf das Jahr 1927 zu datieren: Einem Zeitpunkt zu dem die Zusammenarbeit mit Goncharova belegbar ist.

Insbesondere im unmittelbaren Vergleich mit den Zeichnungen, die Goncharova für Lamanova anfertigte und die Gegenstand von Kapitel II.1 waren, zeigt sich, dass sie für Myrbor eine wesentlich größere Bandbreite an Modellen entwarf. Während sich die Unterschiede in den Lamanova-Zeichnungen vor allem in der Darstellung des Stickereimotivs festhalten lassen, gleicht kein Blatt, das im Zusammenhang mit Myrbor steht, dem anderen. Bereits in der Darstellung der Figuren und ihrer Posen lässt sich diese Vielfalt im Vergleich zu den Lamanova-Zeichnungen feststellen: Während die Figuren dort statuenhaft aufs Blatt gebracht wurden, führte Goncharova in den Myrbor-Zeichnungen durch variierende Hand- und Kopfhaltungen gezielt Momente von Bewegung ein. Auch die Darstellung der Gesichter variiert von Blatt zu Blatt und verleiht jedem einzelnen Individualität. Dies erschwert – im Gegensatz zu den Lamanova-Zeichnungen, die durch ihre Uniformität gekennzeichnet sind – die eindeutige Zusammengehörigkeit der einzelnen Blätter zu bestimmen.

Da die Modelle *Murano* (Abb. 64) und *Reine Marie* (Abb. 60) namentlich auf der Einladungskarte zur Wiedereröffnung des Myrbor-Geschäfts im Dezember 1926 vermerkt sind, können beide spätestens auf den Herbst 1926 datiert werden. Der Vergleich dieser Zeichnungen veranschaulicht die gestalterische Vielfalt nicht nur auf Ebene des Kleidungsmodells, sondern auch in Bezug auf das Stickereimotiv. Während das Motiv von *Murano*, wie oben ausgeführt, geometrisch-abstrakt gehalten ist, sind auf dem Rock und dem Oberteil des orange-roten Kleides *Reine Marie* großformatige Sonnenblumenköpfe und -blätter dargestellt. Die Blütenblätter hat Goncharova teilweise ebenso collagiert wie die geometrischen Formen auf *Murano*. Das Motiv auf *Reine Marie* steht meines Erachtens formal in engerem Zusammenhang mit jenen Entwürfen, die Goncharova – wie in Kapitel II.1 behandelt – für die Kostüme von *Les Noces* entwickelte, als mit den kleinteiligen, geometrisch-abstrakten Mustern, die *Murano* bestimmen. Während heute Kleidungsstücke erhalten sind, die – wie

⁴⁵⁹ Vgl. Myrbor_32.

oben dargelegt – als Variationen von *Murano* betrachtet werden können, ist kein weiteres Myrbor-Modell bekannt, das auf einer derart expliziten und großformatigen figurativen Darstellung beruht. Einzig ein schwarzes Kleid (Abb. 70; Myr_30; Myr_31) mit Blattmotiv, das sich in der Sammlung des Metropolitan Museum in New York befindet, wäre motivisch mit *Reine Marie* vergleichbar, unterscheidet sich jedoch durch seine gesamte Schlichtheit deutlich davon. Da es weder als textiles Objekt erhalten ist, noch mediale Dokumentation vorliegt und es zudem stilistisch stark von anderen Myrbor-Modellen abweicht, bleibt offen, ob die Zeichnung jemals ins Textile übersetzt wurde.

Obwohl auch von den Modellen *Héloïse* (Abb. 57), *Alge* (Abb. 58) und *Orchidée* (Abb. 58a) keine textilen Pendants überliefert sind, bieten diese drei Zeichnungen wichtige Einblicke in Goncharovas Entwurfsprozess. Die Zeichnung *Alge*, die Goncharova gemäß der Korrespondenz im Februar 1928 ablieferte und die einen Mantel in Vorder- und Rückansicht zeigt, verdeutlicht, dass sie bereits im Entwurf die Ausführung der Stickerei – in diesem Fall das Appliqué – mitbedachte. In der Zeichnung *Orchidée* sind im linken oberen Blattbereich Stoffstücke angeheftet, aus denen das Kleid gefertigt werden sollte; zugleich macht Goncharova die Stickereitechnik – hier den Schraffurstich – deutlich auch auf dem Blatt sichtbar. Die Zeichnung *Héloïse*, die anhand der Tretjakow-Korrespondenz auf Dezember 1927 datiert werden kann, ist mit zahlreichen Bleistiftnotizen versehen. Dazu zählt auch der Hinweis, dass das Kleid aus Mousseline bestehen sollte. Im rechten unteren Blattbereich stellte Goncharova zudem das auf dem Kleid applizierte Rankenmotiv in vergrößerter Darstellung dar. Auch wenn auf diesen beiden Blättern deutlich organischere Formen zu sehen sind als auf *Murano*, entspricht die feine Strukturierung der Motive vielmehr dem kleinteiligen Dekor, der auch andere Myrbor-Modelle prägte und der sich auch bei Modellen wiederfinden lässt, die Sarah Lipska zugeschrieben werden können.

Lipskas Modelle für Myrbor

Neben der Entwicklung des Logos zeichnete Sarah Lipska, wie in Kapitel II.2. ausgeführt, auch für die Entwicklung des Myrbor-spezifischen Stickereistils verantwortlich. Diese Form der Zusammenarbeit lässt sich ohne Vertrag und

Korrespondenz nicht verifizieren, doch spricht auch die die Vielzahl an Myrbor-Modellen, die im Zuge der Recherchen identifiziert und Lipska zugeschrieben werden konnten für eine stetige Entwurfstätigkeit. Anders als Goncharova, die nur punktuell Entwürfe lieferte, nahm Lipska also eine viel tragendere Rolle ein, als bis heute dargelegt wurde. In den meisten der nachfolgenden Fälle war Lipska – anders als Goncharova – nicht für den gesamten Kleidungsentwurf verantwortlich. Tatsächlich existiert nur in einem Fall eine Modellzeichnung (MyrZ_SL9), die belegt, dass Lipska sowohl das Stickereimotiv als auch das Kleidungsstück selbst entworfen hat.

Dass Lipska Beitrag zu Myrbor bis heute weitestgehend unerforscht war, lässt sich, neben dem Umstand, dass ihr Werk selbst kaum erforscht ist, auch auf den Umstand zurückführen, dass Goncharova die weitaus bekanntere Künstlerin war.⁴⁶⁰ Zwar erwähnte Dominique Paulvé Lipska als mitwirkende Künstlerin, es ist jedoch einzig Elizabeth Ann Coleman die Hypothesen zur Zusammenarbeit aufstellte.⁴⁶¹ Eine davon, nämlich, dass Lipska und Cuttoli Konkurrentinnen gewesen wären, konnte meines Erachtens widerlegt werden. Die andere von ihr aufgestellte Hypothese besagte, dass Lipska dieselben Stickereimotive sowohl unter ihrem eigenen und als auch unter Myrbors Namen vertrieb.⁴⁶²

Wiederholungen und Variationen

Die wiederholte Nutzung des selben Motivs in unterschiedlichen (Verkaufs-)Kontexten, lässt sich etwa anhand des Beispiels *Annabella* nachvollziehen. Wie im vorherigen Kapitel dargelegt, entwickelte Lipska das Motiv des *Annabella*-Kostüms für das Kleid der Hauptfigur des gleichnamigen Theaterstücks, das von Myrbor-Ateliers ausgeführt wurde. Das davon einzige erhaltene Stück, die Schärpe (Abb. 34a, Myr_14), weist ein florales Appliqué-Motiv auf, das sich insgesamt auf vier weiteren heute noch erhaltenen Objekten beobachten lässt, die im Inventar die „Kategorie III Annabella“ bilden. Zwei Mal wurde das Motiv auf Manschetten (Myr_11 und Myr_12) ausgeführt, die heute im

⁴⁶⁰ Zum Forschungsstand vgl. Einleitung dieser Dissertation.

⁴⁶¹ Vgl. Paulvé 2010, S. 29.

⁴⁶² Vgl. Colemann 2000, S. 102.

Musée Sainte-Croix in Poitiers aufbewahrt werden. Erhalten ist außerdem ein Stickereiprototyp (Myr_13) in der Sammlung des Metropolitan Museums mit demselben Motiv, dessen Provenienz – es zählte einst zu den Stücken die Edward L. Meyer für seine Sammlung zusammengetragen hat – belegt die bereits von Zeitgenossen erkannte Bedeutung des Motivs für Lipskas Werk. Ebenso konnte ich das Motiv auf einer kurzärmeligen Bluse (Abb. 71; Myr_10) ausfindig machen, die sich heute in der Sammlung der University of Rhode Island befindet. Die bis heute in der Forschung nicht rezipierte Bluse zählt zu den seltenen Stücken mit Etikett und weist das *Annabella*-Motiv großflächig über die Bluse verteilt auf. Bei allen hier beschriebenen Objekten gelangte dasselbe Motiv zur Wiederholung. In der Ausführung variierte das Material oder die Farbgebung, nicht jedoch die Appliqué-Technik in der das Motiv als Stickerei umgesetzt wurde.

Auch am Beispiel von *Stickereimotiv mit Lotusblüte* (Abb. 40; MyrZ_11) lässt sich die wiederholte Nutzung desselben Motivs in unterschiedlichen Kontexten festmachen. Es kam nicht nur bei Poiret zum Einsatz, sondern fand wohl auch bei Myrbor Verwendung. Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, findet es sich auf einer Stickereiprobe auf schwarzem Grund ebenso wie auf einem bodenlangen Kleid (Abb. 72; Myr_34) in der Sammlung des Musée Galliera wieder, das bis dato ebenso Poiret zugeschrieben wurde. Im Vergleich mit dem Poiret Kleid, ist auf dem Kleid im Galliera das Motiv in farblich abgewandelter Form und spiegelverkehrt auf einem bodenlangen Abendkleid wiederholt. Wie auch im *Annabella*-Kontext zeigt sich, dass Lipska die wiederholte Nutzung des Motivs an farblichen und materiellen Veränderungen knüpfte. Die Ähnlichkeit des Kleides mit zwei Myrbor-Modellen die 1923 als schwarz-weiß Fotografien veröffentlicht wurden, lässt nämlich die Vermutung aufstellen, dass auch das Kleid im Galliera ein Myrbor-Modell ist. Vergleicht man außerdem die Ausführung der Stickerei des Poiret-Kleides anhand der Schwarz-Weiß-Fotografie mit jener des Galliera-Kleides mit dem selben Motiv, so zeigt sich, dass die Stickereien in einer unterschiedlichen Technik ausgeführt wurden. Es ist das Kleid im Galliera, das die Myrbor-spezifische Stickereitechnik aufweist, die weiter oben beschrieben wurde, weshalb das Kleid einmal mehr als von Lipska für Myrbor betrachtet werden kann.

Eine etwa A4-großes Transparentpapier, im rechten unteren Eck mit dem Datum 16.9.1923 versehen, das heute im Nachlass der Künstlerin aufbewahrt wird (Abb. 73; MyrZ_SL12), ermöglicht es, Aufschluss über Lipskas Entwurfsprozess zu bekommen. Das Blatt ist in ein Raster unterteilt auf dem Lipska insgesamt sechs über das Blatt verteilte unterschiedliche Stickereimotive im Kleinformat darstellte, die teilweise auch mit Namen versehen wurden. Das Blatt zeigt, dass Lipska ihre Motive nicht nur in unterschiedlichen Kontexten wiederholte, sondern auch einzelne Teile innerhalb der Motive wiederholt und neu kombinierte. Die Zeichnung links oben etwa greift die Lotusblüte auf, die auch in *Stickereimotiv mit Lotusblüte* vorkommt. Die Zeichnung rechts in der Mitte des Blattes wiederholt Elemente aus dem Annabella-Motiv. Die Zeichnung links unten wiederum gleicht in Miniaturversion der Zeichnung eines Stickereimotivs auf schwarzem Grund (Abb. X; MyrZ_SL13), das sich heute in Poitiers befindet⁴⁶³. Anhand des Blattes lässt sich also die Vermutung anstellen, Lipska habe zunächst eine Vorstudie auf Transparentpapier angefertigt, ehe sie in einem weiteren Schritt das Motiv auf einem größeren Blatt alleinstehend ausgeführt hat. Bei allen Etappen ihres Entwurfsprozesse berücksichtigte sie die (erste ursprüngliche Farbgebung) des Motivs. Auf der Grundlage der „großen“ Zeichnung wurde anschließend eine erste Stickereiprobe angefertigt, wie etwa anhand von *Stickereimotiv mit Lotusblüte* (Abb. 40 und 41; Myr_33 und MyrZ_11) festgehalten werden kann. Da Lipska von Kind an stickte, ist es durchaus vorstellbar, wenn auch nicht mit Gewissheit belegbar, dass sie diese erste textile Version eigenhändig ausführte, ehe das Motiv in den Ateliers vervielfältigt wurde.

Dieser unmittelbare Beziehung zwischen Zeichnung und textiler Umsetzung lässt sich auch anhand des roten Kleides (Abb. 51; Myr_25) festmachen, das sich heute in der Sammlung des Metropolitan Museums of Art in New York befindet. Das Kleid wird hier erstmals Myrbor zugeschrieben. Die technische Umsetzung des Motivs in dem Myrbor-spezifischen Appliqué-Stil sowie die Ähnlichkeit mit dem Myrbor-Modell *Fantasio*, das als Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 75) 1923 veröffentlicht wurde, sowie einem Stickereimuster (Myr_28), das sich heute in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art befindet und Myrbor zugeschrieben

⁴⁶³ Die Zeichnung in Poitiers lässt sich damit auf 1923 datieren.

wird, stellen meines Erachtens überzeugende Vergleichsbeispiele dar, die eine Zuschreibung des Kleides an Myrbor und Lipska stützen. Das darauf applizierte Stickereimotiv korrespondiert in Motivik, Farbgebung und Maßverhältnissen mit einer Zeichnung, die heute im Musée Sainte-Croix in Poitiers (Abb.76; MyrZ_10) aufbewahrt wird. Zwar sind die für das Myrbor-Appliqué charakteristischen geraden Stiche nicht auf der Zeichnung wiedergegeben, das Motiv auf rotem Grund entsteht jedoch aus einzelnen nebeneinander gelegten geometrischen Formen, wodurch die Zeichnung selber wirkt, wie eine Assemblage, mit der das Appliqué verglichen werden kann.

Eben dieses Stickereimotiv findet sich auch auf zwei weiteren Kleidungsstücken (Myr_26 und Myr_27), die im Rahmen der Recherchen erstmals identifiziert werden konnten. Die wiederholte Verwendung eines Motivs kennzeichnet somit nicht nur Lipskas gestalterische Praxis im Kontext unterschiedlicher Auftraggeber, sondern lässt sich auch für Myrbor nachweisen: Auch dort wurde ein identisches Motiv auf verschiedene Kleidungsstücke appliziert. So existiert neben dem Kleid in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art auch ein Mantel mit demselben Motiv, der sich heute im Cincinnati Museum of Art befindet. Die zunächst aufgestellte Hypothese, es handle sich bei dem Kleid um eine von der Trägerin vorgenommene Adaption des ursprünglichen Mantels, konnte im Zuge von Restaurierungsarbeiten, die im Herbst 2022 am Kleid durchgeführt wurden, nicht bestätigt werden.⁴⁶⁴ Ein weiteres Beispiel für die Verwendung desselben Motivs auf unterschiedlichen Kleidungsstücken lässt sich anhand eines grünen Mantels (Myr_44) und eines Kleides (Myr_43) feststellen. Ebenso weisen zwei unterschiedlich geschnittene Kleider (Myr_16: Myr_17) sowie ein Samt-Mantel mit Myrbor-Logo (Abb. 77, Myr_15), dasselbe abstrakte Stickereimotiv auf, das an das Motiv auf der *Serebro*-Zeichnung erinnert, und bilden so eine weitere Gruppe an Kleidungsstücken auf denen dasselbe Motiv in Variation Wiederholung findet.⁴⁶⁵ Da die

⁴⁶⁴ Ich danke Melina Plottu für die Auskunft. Sie restaurierte das Kleid in Vorbereitung auf die Ausstellung *Women Dressing Women*, welche im Metropolitan Museum of Art in New York stattfand.

⁴⁶⁵ Im Nachlass der Künstlerin befindet sich außerdem eine Fotografie eines Modells, das ein Kleid mit dem Motiv trägt. Deshalb sowie aufgrund der Ähnlichkeit des Motivs mit der *Serebro*-Zeichnung werden diese drei Lipska zugeschrieben.

Kleidungsstücke jeweils unterschiedliche Provenienzen aufweisen, kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei diesen Paaren um als Ensembles konzipierte Zweiteiler handelt.

Die Analyse der genannten Beispiele zeigt, dass die wiederholte Verwendung desselben Stickereimotivs bei Lipska über eine bloße Wiederholung in unterschiedlichen Auftragskontexten hinausgeht, wie sie etwa von Coleman angedeutet wurde. Vielmehr lässt sich eine gestalterische Strategie erkennen, die Wiederholung als bewusste Variation versteht – sei es in Farbe oder in Materialität. Diese Praxis manifestiert sich nicht nur im *Annabella*-Kontext oder im Umgang mit dem Lotusblütenmotiv, sondern zeigt sich auch in der zeichnerischen Entwicklung der Motive. Konstant bleibt dabei die für Myrbor charakteristische Applikationstechnik, während die äußere Erscheinung der Motive variiert.⁴⁶⁶ Das Prinzip dieser motivischen *Deklinaton* – einer Wiederholung mit gezielter Abwandlung – lässt sich womöglich auf Lipskas Auseinandersetzung mit und ihrem Studium der Skulptur zurückführen, einem Medium, in dem Werke in unterschiedlichen Materialien vervielfältigt werden. Wie Auguste Rodins *Le Penseur*, der sowohl als Tonmodell wie auch in Bronzefassung existiert, erscheinen auch Lipskas Stickereimotive in verschiedenen Ausführungen. In ihrem Aufsatz *The Originality of the Avant-Garde* zeigt Rosalind Krauss am Beispiel Rodins, wie das moderne Kunstverständnis das Konzept der Einzigartigkeit des Werks durch das Prinzip der Wiederholung unterwandert. Ein ähnliches Denken liegt auch Lipskas Entwurfspraxis zugrunde: Ihre Motive sind keine singulären, abgeschlossenen Formen, sondern Resultate eines offenen Prozesses gestalterischer Variation und mehrfacher Anwendung. Lipskas textile Entwurfspraxis kann daher in enger Beziehung zu einem avantgardistischen Verständnis von Wiederholung gelesen werden, wie sie Krauss' begriff, und das Originalität nicht im Gegensatz zur Wiederholung verstand.

⁴⁶⁶ Wohingegen die Stickerei *Lotusblütenmotiv* bei Poiret in einer anderen Technik ausgeführt wurde.

Transkulturelle Bezüge

Auf den bislang untersuchten Myrbor-Stücken, die Lipska zugeschrieben werden können, findet sich durchweg ein pflanzlich-florales Motiv. Im Unterschied zu dem sehr naturalistisch gestalteten Sonnenblumenmotiv, das Goncharova für *Reine Marie* (Abb. 60) entwarf, erscheinen Lipskas Blumendarstellungen deutlich stärker stilisiert und abstrahiert. Eine Ausnahme innerhalb des bisher besprochenen Bestands bilden die Stücke Myr_15, Myr_16 und Myr_17, die durch ein abstrakt-geometrisches Motiv gekennzeichnet sind und in Schraffurstich ausgeführt wurden. Auch das Stück Myr_51 (Abb. 78) weist mit seinem streng geometrischen Muster ein für Lipska eher untypisches Motiv auf. Auf schwarzem Stoff entsteht das Motiv aus Reihen aus runden und elliptischen Stoffstücken, die mit der Appliqué-Technik aufgenäht wurden. In der Mitte der runde Stoffstücke ist jeweils eine gelbe Perle genäht. Das als Stickereimuster in Poitiers erhaltene Fragment lässt sich mithilfe einer Modelfotografie (Abb. 79) auf das Jahr 1923 datieren, trägt den Titel *Phytonisse* und zählt damit zu den frühesten erhaltenen Myrbor-Arbeiten.⁴⁶⁷ Darüber hinaus zeigen die Recherchen, dass Lipska für Myrbor auch Stickereimotive mit Tier- und Figurendarstellungen entwarf, die im Folgenden näher untersucht werden.

In den Sammlungen des Metropolitan Museums of Art sowie des Musée Sainte-Croix in Poitiers werden jeweils Werke aufbewahrt (Abb 80; Myr_40; Myr_41), auf denen ein eigentümliches Tier dargestellt ist. Dem Körperbau und der Haltung nach zu urteilen, handelt es sich bei dem dargestellten Tier um ein Pferd. Der teils mit einer Krone geschmückte Kopf hingegen verleiht ihm eine fabelwesenhafte Anmutung und erinnert an ein Einhorn. Tatsächlich handelt es sich bei der Darstellung um eine Gazelle, ein Motiv, das in der Kunst des antiken Ägypten vielfach Verwendung fand. Die Ikonographie der Gazelle in diesem Kontext des antiken Ägyptens wurde von Asa Strandberg im Rahmen ihrer Dissertation eingehend untersucht.⁴⁶⁸ Neben den Textilien sind im Nachlass der Künstlerin drei Zeichnungen erhalten (MyrZ_SL7;8;9) die Vorstudien für die

⁴⁶⁷ Im Nachlass der Künstlerin ist eine zweite Version des Fotos mit sitzendem Mannequin erhalten.

⁴⁶⁸ Ich danke Liisa Hättasch für die Hilfe bei der Identifikation sowie den sehr wertvollen Hinweis auf die Dissertation Strandberg 2009.

erhaltenen hier behandelten Textilien sind und es heute ermöglichen, diese anhand der Inschrift auf einer der Zeichnung, sie als *Koktobel* zu betiteln.⁴⁶⁹

Neben der Gazelle ist auch der Vogel ein immer wiederkehrendes Motiv in Lipskas Werk.⁴⁷⁰ So findet sich das Tier mehrfach auf Textilien in Poitiers (Myr_46; Myr_47) sowie auf einem Kleid (Abb. 81; Myr_48) in der Sammlung des Musée Galliera. Dieses wurde bis dato Goncharova zugeschrieben wurde.⁴⁷¹ Ein Vergleich der Vogeldarstellung mit Zeichnungen von Vögeln, die Lipska angefertigt hat (Abb. 82), zeigt deutliche formale Parallelen zur Darstellung auf dem Kleid Myr_48. Diese Ähnlichkeiten bilden die Grundlage für eine Neuzuschreibung des Kleides von Goncharova zu Lipska. Sowohl die Gazelle als auch die Vogeldarstellung deuten darauf hin, dass sich Lipska mit nicht-westlichen Darstellungsformen auseinandersetzte. Ein Buch in Folio-Format mit dem Titel *Tapisseries et étoffes coptes*, das 1920 erschien und aus Bildtafeln mit Reproduktionen von koptischen Textilien besteht, befindet sich heute noch im Nachlass der Künstlerin und verdeutlicht ihre Beschäftigung mit antiker ägyptischer und koptischer Textilkunst.⁴⁷² Der Vergleich von Lipskas Vogeldarstellungen mit jenem in dem Buch macht formale Ähnlichkeiten in der Darstellung des Tieres deutlich.

Lipska war nicht die einzige Künstlerin, die sich in dieser Zeit mit außereuropäischen Textilien auseinandersetzte.⁴⁷³ Bereits zwei Jahrzehnte zuvor hatte beispielsweise im Umfeld der Wiener Werkstätte eine intensive Rezeption japanischer Textilkunst eingesetzt. Insbesondere die traditionelle japanische Schablonentextildrucktechnik des Katagami fand im Kreis um Koloman Moser große Beachtung.⁴⁷⁴ Die Weltausstellung 1900 in Paris wiederum, auf der auch koptische Textilien präsentiert wurden, löste eine regelrechte „Koptomanie“ aus.

⁴⁶⁹ Das wiederum ist der Name einer heute ukrainischen Stadt ist womit der Titel keinerlei koptische Bezüge aufweist.

⁴⁷⁰ Auch späteren Jahren ist der Vogel in ihren Gemälden ein wiederkehrendes Motiv. Vgl. Ziemińska 2012, S.208–213.

⁴⁷¹ Zur Zuschreibung siehe unveröffentlicht Museumsunterlagen.

⁴⁷² Ernst 1925.

⁴⁷³ Vgl. zu dem Thema auch Gardner Troy 2020.

⁴⁷⁴ Zu Moser, Katagami und Japonismus in Wien, Vgl. Kat. Ausst. Museum für Angewandte Kunst Wien 1990, S. 85.

In deren Folge avancierten koptische Textilien zu begehrten Sammlungsobjekten und dienten zahlreichen Künstler:innen als Inspirationsquelle für neue gestalterische Ansätze.⁴⁷⁵ Es ist denkbar, dass Lipskas Beschäftigung mit koptischer Textilkunst im Zusammenhang mit einer Reise in den Nahen Osten stand, die sie während ihrer Studienzeit unternahm.

1906 reiste sie, wie Ziemińska erforscht hat, mit ihrem Lebensgefährten Dunikowski nach Israel und benachbarte Länder.⁴⁷⁶ Zu dem Zeitpunkt lebte dort, wie unlängst von Sonia Gollance erforscht, auch Lipskas acht Jahre jüngere Schwester Tea, genannt Tucia, die mit dem Künstler Szymon Kratka verheiratet war. Kratka studierte an der neu begründeten Kunstgewerbeschule, der heutigen Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem.⁴⁷⁷ Über die konkreten Beweggründe der Reise lässt sich mangels dokumentarischer Belege bislang nur spekulieren. Dass es sich dabei jedoch nicht ausschließlich um eine familiär motivierte Reise handelte, belegt eine Aussage ihrer Tochter Xavera, die von Ziemińska überliefert wurde.⁴⁷⁸ Ihre zufolge kehrte Lipska mit Textilien von ihrer Reise zurück, was auch davon zeugt, dass die Künstlerin sich bereits zum damaligen Zeitpunkt mit Stickereitechniken und -traditionen befasste und die Reise einen Studiencharakter hatte. Noch heute sind ihrem Nachlass Textilfragmente sowie Mützen mit folkloristischen Motiven erhalten, die Lipskas eigene Textilsammlertätigkeit verdeutlichen. Diese Stücke belegen, dass sich Lipska, ähnlich wie Goncharova, intensiv mit folkloristischen Textilien auseinandersetzte und ihre Beschäftigung mit dem Medium sowohl künstlerisch-praktischer als auch inhaltlich-historischer Natur war. Neben Künstlerkollegen wie Henri Matisse, der eine bedeutende Sammlung von Textilien anlegte, gehörte auch die in Wien ansässige Modeschöpferin Emilie Flöge zu den heute bekanntesten Sammlerinnen von Textilien.⁴⁷⁹

Flöges Sammlungstätigkeit konzentrierte sich insbesondere auf Textilien aus dem damaligen Transleithanien.⁴⁸⁰ In ihrem Salon, der bereits in Kapitel I.1 als

⁴⁷⁵ Vgl. Zum Sammeln von (koptischen) Textilien Germer/Körbelin 2012 und Tietenberg 2019.

⁴⁷⁶ Vgl. Ziemińska 2012, S. 85.

⁴⁷⁷ Vgl. Gollance 2022

⁴⁷⁸ Vgl. Ziemińska 2012, S. 23.

⁴⁷⁹ Zur Matisse Textilsammlung vgl. Klein 2018.

⁴⁸⁰ Zur Sammlung Emilie Flöges vgl. Pallestrang 2012.

Vorreiter für Myrbor untersucht wurde, präsentierte Emilie Flöge, wie Annette Tietenberg dargelegt hat, ihre Sammlung textiler Fragmente nicht nur in Form von Ausstellungen. Sie hielt auch fest, dass Flöge die gesammelten Stofffragmente aktiv in ihre eigenen Modeentwürfe integrierte. Die Textilien, die sie dabei verwendete, entstammten anderen kulturellen oder funktionalen Kontexten und waren ursprünglich nicht für die Mode des wohlhabenden Wiener Bürgertums bestimmt. Erst durch ihre Montage auf die Entwürfe Flöges wurden sie in einen neuen, gehobenen modischen Rahmen überführt. Laut Tietenberg liegt dieser Praxis eine modernistische Aneignungsstrategie zugrunde, die sich durch das bewusste Aneignen, Umdeuten und Kontexterweitern des Materials auszeichnet.⁴⁸¹ Eben jene Form der Aneignung charakterisiert eine Vielzahl modernistischer Textilien, die um 1900 entstanden, wie Virginia Gardner Troy in *The Modernist Textile* herausgearbeitet hat.⁴⁸² Zwar lässt sich weder in Lipskas noch in Goncharovas Arbeiten für Myrbor von einer Montage fremder Textilien im wörtlichen Sinne sprechen, doch das Prinzip der Aneignung sowie die transkulturelle Rezeption und Umdeutung fremder Bild- und Formensprachen kommen in Lipskas Entwürfen sehr wohl zum Ausdruck. Einzelne ihrer Arbeiten für Myrbor veranschaulichen exemplarisch, wie kulturell anders konnotierte textile Motive in einen neuen, modischen und kunsthandwerklichen Kontext überführt wurden. Dazu zählt neben den Objekten mit dem Gazellenmotiv, eine auf schwarzem Samt ausgeführte Perlenstickerei (Myr_37) mit einer Ernteszene, die Cindy Kang anhand einer Illustration als Myrbor identifizierte.⁴⁸³

In diesen Fällen findet die Aneignung nicht-westlicher Kulturen auf motivischer Ebene statt. Von einer Umkontextualisierung lässt sich hingegen auf technischer Ebene sprechen, insbesondere im Hinblick auf den Schraffurstich – jene Stickereitechnik, die zahlreiche Myrbor-Modelle kennzeichnet und bis heute als stilprägendes Wiedererkennungsmerkmal gilt. Wie weiter oben beschrieben, ist gerade diese Technik heute ein zentrales Kriterium zur Identifikation und Zuschreibung von Myrbor-Modellen. Der Ursprung der Verwendung dieser Technik lässt sich wie in Kapitel II.2. dargelegt, meines Erachtens auf Lipskas

⁴⁸¹ Vgl. Tietenberg 2019, S. 164–166.

⁴⁸² Vgl. Gardner Troy 2006, S. 52–61.

⁴⁸³ Vgl. Kang 2020, S. 37.

jüdischen Hintergrund und ihre seit der Kindheit ausgeübte Stickereipraxis zurückführen. Eben diese Umkontextualisierung einer spezifischen textilen Herstellungstechnik erlaubt es, Parallelen zur textilen Produktion in Wien um 1900 und dabei zu Koloman Moser zu ziehen. Moser, der an der Wiener Kunstgewerbeschule lehrte, beschäftigte sich intensiv mit der japanischen Katagami-Technik. Seine Auseinandersetzung mit dieser Schablonentechnik führte schließlich zur Übertragung sowohl der technischen Verfahren als auch der ornamentalen Prinzipien in seine eigenen Entwürfe für die Wiener Werkstätte. Im Fall von Lipska, die selbst jüdischer Herkunft war, handelte es sich in diesem Fall zwar nicht um die Aneignung einer ihr kulturfremden Technik. Sehr wohl kann aber von deren bewussten Umnutzung gesprochen werden: Eine ursprünglich vorwiegend im Kontext liturgischer jüdischer Textilien verwendete Stickereiform wurde von ihr in die Gestaltung moderner, nicht religiös konnotierter Bekleidung übertragen. Damit überführte Lipska eine hochspezialisierte Technik aus einem religiös-kulturellen Rahmen in einen profanen, modischen Kontext und prägte damit entscheidend die visuelle Sprache von Myrbor. Lipskas Beschäftigung mit nicht zentraleuropäischen Motiven, ihre Aneignung für einen westliche Kontext und die damit verbundene transkulturelle Nutzung bzw. Umnutzung, der Motive und der Technik im Rahmen ihrer Tätigkeit für Myrbor, machen Lipskas Textilien zu Musterbeispielen modernistischer Textilgestaltung.

Lipskas Beitrag zur visuellen und materiellen Identität von Myrbor reicht deutlich über die Entwicklung des Logos und der charakteristischen Stickereitechnik hinaus. Die im Rahmen dieser Untersuchung erstmals systematisch zugeordneten Modelle belegen, dass Lipska – anders als etwa Goncharova, die punktuell Entwürfe lieferte – kontinuierlich für Myrbor tätig war und maßgeblich an der Formensprache des Unternehmens mitwirkte. Auch wenn die vertragliche Grundlage der Zusammenarbeit bislang nicht nachgewiesen werden kann, sprechen die Vielzahl der erhaltenen Objekte sowie die stilistische Kohärenz der ihnen zugewiesenen Stickereimotive für eine substanzielle gestalterische Rolle Lipskas innerhalb des Myrbor-Ateliers.

Zentral für die von Lipskas entwickelten Motive war ein konzeptuelles Verständnis von Wiederholung als Variation. Dieses Verfahren lässt sich in enger Beziehung zu einem modernen, von Rosalind Krauss beschriebenen

Verständnis von Originalität, das nicht auf Einmaligkeit, sondern auf produktiver Wiederholung beruht, lesen. Hinzu kommt die Entwicklung einer transkulturell informierten Bildsprache, die sich in der Verwendung von Motiven wie der ägyptischen Gazelle manifestiert. Damit trug sie maßgeblich dazu bei, dass der künstlerische Wert von Myrbor bereits von Zeitgenossen erkannt wurde.

Erstmals wurde im Rahmen dieses Kapitels eine umfassende transkontinentale Sammlungs- und Objektgeschichte jener Myrbor-Textilien geschrieben, die als Ergebnis von Marie Cuttolis in Kapitel I.3 analysierter Netzwerk­tätigkeit zu verstehen ist. Ein zentrales Ergebnis der hier erfolgten Untersuchungen stellt die systematische Definition des Myrbor-Stickereistils dar, anhand derer es nun möglich ist, Myrbor-Modelle auch dann zu identifizieren, wenn sie nicht durch ein Etikett gekennzeichnet sind. Diese stilistisch-technische Zuschreibung bildet eine methodische Grundlage für die nachfolgenden Werkanalysen sowie für das erstmals erstellte Inventar, das sämtliche derzeit bekannten 55 Myrbor-Objekte erfasst. Wo möglich, erfolgten in diesem Datierungen und Zuschreibungen an Natalia Goncharova oder Sarah Lipska.

Die Analyse der erhaltenen Entwurfszeichnungen Goncharovas erlaubte es, ihr gestalterisches Wirken für Myrbor differenziert zu fassen und zugleich eine Korrektur der bisherigen Forschungslage vorzunehmen: Zwar wurde Goncharova in der kunsthistorischen Literatur bislang durchgehend mit Myrbor in Verbindung gebracht, doch lässt sich nach aktuellem Forschungsstand lediglich für ein einziges Modell – *Murano* – eine eindeutige Urheberschaft nachweisen. Dieses Modell sowie die ihm formal verwandten Objekte im Inventar zeichnen sich durch ein geometrisch-abstraktes Stickereimotiv aus, das eine klare Abkehr von den folkloristisch geprägten Motiven markiert, wie sie Goncharova etwa in ihren Entwürfen für Lamanova oder für das Theater bevorzugte. Der Vergleich mit einem Gemälde aus dem Centre Pompidou, das ein nahezu identisches Formenvokabular aufweist, verdeutlicht die gattungsübergreifende Kohärenz ihrer Gestaltungskonzepte und verweist auf ihre gattungsübergreifende Entwurfspraxis, wie sie bereits in Kapitel II.1 erörtert wurde. Demgegenüber erlauben die im vorliegenden Kapitel vorgenommenen Neuzuschreibungen an Sarah Lipska eine grundlegende Neubewertung ihrer Rolle im Kontext von Myrbor. Die Analysen bestätigen die bereits im vorherigen Kapitel formulierte These, dass ihr Beitrag

deutlich substantieller war als bislang angenommen. Lipskas Wirken beschränkte sich nicht auf die Entwicklung des Markenlogos oder des charakteristischen Schraffurstichs; vielmehr prägte sie mit einem breit gefächerten Repertoire floraler, tierischer und figürlicher Stickereimotive maßgeblich die visuelle Identität von Myrbor. Diese Motive wurden mehrfach variiert und auf unterschiedlichen Modellen umgesetzt, was auch auf ihre konzeptuelle Gestaltungspraxis verweist, der Wiederholung und Variation zugrunde liegen. Es war damit auch das künstlerische Wirken der beiden Künstlerinnen Natalia Goncharova und Sarah Lipska, das Myrbor zu einem „shrine of art“ machte.

Fazit

Als Modehaus im Handelsregister eingetragen, war das 1922 von Marie Cuttoli gegründete Myrbor mehr als nur dem Vertrieb von Mode verschrieben. In der Pariser rue Vignon angesiedelt, befand es sich inmitten von Modehäusern, aber auch im entstehenden neuen Zentrum des Pariser Kunstmarkts. Dort stellte und vertrieb Cuttoli, die man wohl am ehesten als Unternehmerin bezeichnen kann, neben Malerei und Bildhauerei auch textilbasierte Werke aus, die sie bei Künstler:innen ihrer Zeit in Auftrag gab. Dazu zählten neben Teppichen, etwa von Jean Lurçat, später auch Tapisserien von Pablo Picasso. Von Anfang an jedoch lagen der Schwerpunkt und die auf von Cuttoli bei den Künstlerinnen Sarah Lipska und Natalia Goncharova in Auftrag gegeben, reich bestickten Kleidungsstücken, wie etwa Mänteln und Kleidern, die unter dem Label Myrbor ebenso verkauft wurden.

Wie in der Dissertation nachgewiesen wurde, lässt sich Cuttoli dadurch in eine Genealogie einordnen, die in den 1910er-Jahren bei den Modeschöpfern Paul Poiret und Germaine Bongard wurzelt und sich in den 1920er-Jahren in den *artist-run-spaces* der Künstlerinnen Sonia Delaunay und Eileen Gray weiterentwickelte. Während Poiret und Bongard – wie später auch Cuttoli – ihre Modehäuser für zeitgenössische Künstler öffneten, indem sie mit ihnen zusammenarbeiteten oder ihre Werke ausstellten, verband Cuttoli mit Delaunay und Gray insbesondere der Fokus auf das Textile. Durch die Verschmelzung von Modehaus und Kunstgalerie gelang es Cuttoli wie auch ihren Zeitgenossinnen und Vorgänger:innen, gezielt, eine sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierende weibliche Käuferschicht zu akquirieren und anzusprechen.

Das hier erstmals artikulierte Phänomen der Verbindung von Modehaus und Ausstellungsraum lässt sich, wie in Kapitel I.2 der Dissertation gezeigt, auch auf architektonischer Ebene fassen. Die gewerblichen Räume sowohl des Modehauses als auch der Kunstgalerie dieser Zeit verfolgten eine Ästhetik, die hier – wie auch von Zeitgenossen – mit jenem des Wohnzimmers verglichen wurden, wodurch es in ihnen zu einer Verschmelzung von Gestaltungsprinzipien von privatem und öffentlichem Raum kam. Die von André Lurçat gestalteten und hier erstmals behandelten Innenräume von Myrbor zeigen exemplarisch, wie in der

Zwischenkriegszeit Prinzipien privater Wohnästhetik auf gewerbliche Räume übertragen wurden. Lurçats Gestaltung reflektiert sowohl den Einfluss der Wiener Architekturmoderne (eine Verbindung, der noch weiter nachzugehen wäre) als auch Tendenzen des Pariser Kunst- und Modemilieus, wie anhand der Vergleichsbeispiele der Galerien von Léonce und Paul Rosenberg gezeigt wurde. Der vielfach als „Wohnzimmer“ beschriebene Raum bot, mit Josef Frank gesprochen, einen „Hintergrund“ für Werke, die bei Myrbor ausgestellt wurden und verdeutlichte räumlich die Gattungsübergreifenden Prinzipien, die Myrbor zugrunde lagen.

Cuttoli verfolgte die internationale Sichtbarkeit von Myrbor nicht erst in den 1930er-Jahren, wie es in der bisherigen Forschung nahelegt wurde. Bereits in den 1920er-Jahren bemühte sie sich – wie in Kapitel I.3 der Dissertation ausgearbeitet – gezielt um eine internationale Präsenz, insbesondere in den USA, und folgte dabei denselben Strategien, wie sie etwa von zeitgenössischen Modeschöpfern wie Paul Poiret oder Galeristen wie Daniel-Henry Kahnweiler und Léonce Rosenberg praktiziert wurden. Maßgeblich beteiligt war dabei ihr Netzwerk, zu dem unter anderem die Journalistin und Fotografin Thérèse Bonney sowie die Kosmetikmarkengründerin Helena Rubinstein zählten. Während Bonney wesentlich zur Verbreitung von Myrbor in der zeitgenössischen Presse beitrug, war Rubinstein zum einen Sammlerin, die Myrbor trug und in ihren Salons ausstellte, und zum anderen Geschäftspartnerin Cuttolis, mit der sie die Eröffnung des von dem Architekten Ernő Goldfinger konzipierten Geschäfts HelMyr plante, das hier erstmals Gegenstand der Untersuchung war.

Darüber hinaus gehörten internationale Partnerinnen wie Rue Winterbotham Carpenter in Chicago sowie Marie Sterner und Dorothy Shaver zum Netzwerk Cuttolis. Während im von Winterbotham Carpenter mitbegründeten Arts Club in Chicago Myrbors erste – bislang unerforschte – Ausstellung in den USA stattfand, organisierte Cuttoli gemeinsam mit Sterner eine Präsentation in New York und war mit Myrbor an der von Shaver kuratierten Ausstellung im Kaufhaus Lord & Taylor beteiligt. Indem Cuttoli sowohl in privat geführten Ausstellungsräumen wie dem Arts Club als auch in Kaufhäusern und sogar im Schönheitssalon von Rubinstein präsent war, machte sie Myrbor einem breiten Publikum zugänglich. Der hier erstmals systematisch rekonstruierte Überblick über ihr Netzwerk zeigt,

wie sich Cuttoli mit bedeutenden Kunstsammler:innen ihrer Zeit zusammenschloss, die nicht nur Werke von Myrbor sammelten und trugen, sondern aktiv zu deren Sichtbarkeit beitrugen. Dieses hier rekonstruierte Netzwerk verdeutlicht außerdem das fruchtbare Bündnis von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die zentrale Rollen bei der Etablierung und Vermittlung der Moderne einnahmen und die bis heute, insbesondere im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen, weitgehend unerforscht geblieben sind.⁴⁸⁴

Der im zweiten Teil der Dissertation verfolgte Fokus auf Myrbor-Kleidungsstücke verdeutlicht, dass Cuttoli die in Kapitel I.1 erstmals rekonstruierte Genealogie in besonderer Weise erweiterte. Sie trat nicht als Modeschöpferin oder Künstlerin auf, sondern als Unternehmerin und Auftraggeberin und trug so maßgeblich zur Entstehung jenes umfangreichen Werkkorpus bei, den Natalia Goncharova und Sarah Lipska schufen und der im Rahmen der Dissertation erstmals eingehend analysiert wurde. Die vorgenommenen Analysen ermöglichten nicht nur zahlreiche Neuzuschreibungen, sondern auch die erste grundlegende Aufarbeitung von Lipskas textilen Arbeiten der 1920er-Jahre sowie eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Medium der Stickerei im Werk beider Künstlerinnen.

Wie in Kapitel II.1 erläutert, waren beide Künstlerinnen bereits vor ihrer Zusammenarbeit mit Myrbor sowohl im kostüm- als auch im modeschöpferischen Bereich tätig: Goncharova entwarf in den 1910er-Jahren für das Modehaus Lamanova sowie Kostüme für die Ballets Russes. Lipska wiederum arbeitete, wie in demselben Kapitel erstmals nachgewiesen werden konnte, auch für Paul Poiret. Anhand ihrer überlieferten Kostümentwürfe für das Stück *Annabella* ließen sich zudem Verbindungen zwischen ihren Theaterarbeiten und ihren Entwürfen für Myrbor aufzeigen. Dieser hier gebotene Überblick über ihr textiles Schaffen vor Myrbor zeigt, dass beide Künstlerinnen nicht nur über entscheidende Erfahrung im Modebereich verfügten, sondern – so wird in Kapitel II.1 argumentiert – auch ein gemeinsames Verständnis von Stickerei als künstlerischem Medium teilten, das charakteristisch für Myrbor war. Aufgrund dieser Expertise sowie ihrer

⁴⁸⁴ Und zu denen die Forschung gerade aufholt. Vgl. dazu zuletzt die Aufarbeitung der Gründungsgeschichte des Museum of Modern Art und der Rollen der daran beteiligten Frauen, Temkin/Silver-Kohn 2024.

Vertrautheit mit kollaborativen Arbeitsprozessen waren Goncharova und Lipska besonders geeignete Partnerinnen für eine Zusammenarbeit mit Myrbor.

Umgekehrt bot Myrbor beiden Künstlerinnen einen institutionellen Rahmen für ihre gattungsübergreifende Praxis, wie ihn die zahlreichen in Paris ansässigen Modehäuser der Zeit nicht hätten bieten können.

Erstmals konnte im Rahmen der Dissertation auch den Bedingungen der Zusammenarbeit der Künstlerinnen mit Myrbor nachgegangen werden. Anhand der bislang unveröffentlichten Korrespondenz zwischen Myrbor und Goncharova ließ sich erstmals nachvollziehen, dass Goncharova vertraglich verpflichtet war, monatlich eine Modellzeichnung anzufertigen. Durch den Vergleich mit Zeichnungen aus Goncharovas Nachlass sowie einem hier erstmals berücksichtigten Konvolut handgefertigter Reproduktionen ihrer Entwürfe für Myrbor konnte ein bis heute in zwei Ausführungen erhaltenes Modell identifiziert werden. Die Korrespondenz in Verbindung mit dem erhaltenen Modell legt nahe, dass Goncharovas Entwürfe detailgetreu und ohne gestalterische Abweichungen von den Zeichnungen ins Textile übersetzt wurden.

Obwohl keine Korrespondenz Lipskas mit Myrbor erhalten ist, lässt sich, wie in Kapitel II.2 dargelegt, nachvollziehen, dass sie von Beginn an eine wesentlich tragendere Rolle im Unternehmen einnahm, als bislang angenommen. Anhand einer bislang unbekannten Goldstiftzeichnung konnte nachgewiesen werden, dass Lipska für das Myrbor-Logo verantwortlich zeichnete, welches bis dahin Goncharova zugeschrieben wurde. Zudem entwickelte sie, was ebenfalls in Kapitel II.2 näher ausgeführt wurde, den für Myrbor charakteristischen Stickereistil, der auf ihre seit der Kindheit praktizierte Stickereitätigkeit sowie auf ihre Kenntnis jüdischer Stickereitraditionen und deren Überführung in einen profanen Modekontext zurückgeführt werden kann.

Kapitel II.3 bot neben einer ausführlichen Sammlungsgeschichte der Modelle – deren Provenienzen Cuttolis erfolgreiche Vermarktungsstrategie in den USA belegen – auch erstmals eingehende Close Readings einzelner Myrbor-Modelle. Goncharovas Entwürfe wurden dabei in Bezug zu ihrem malerischen Werk gesetzt und es wurde gezeigt, dass besonders ihre Stickereimotive abstrakte Tendenzen aufwiesen. Für Lipskas Stickereien konnten wiederum Wiederholung und Variation als zentrale gestalterische Prinzipien herausgearbeitet werden; zudem

wurde aufgezeigt, wie sie transkulturelle Bezüge in ihr Œuvre integrierte. Ebenso wurde in diesem Kapitel erstmals der Frage nach der Produktion von Myrbor-Modellen nachgegangen.

Ausgehend von Annoncen sowie der Korrespondenz mit Goncharova konnte nachgewiesen werden, dass Cuttoli bereits 1925 Myrbor-Modelle in eigenen Ateliers in Paris anfertigen ließ. Diese befanden sich auf der Rückseite des Geschäfts in der Rue Vignon und wurden regelmäßig von Goncharova aufgesucht. Die in zeitgenössischen Medien verbreitete Darstellung einer Produktion in Algerien ließ sich für die Kleidungsstücke nicht belegen und wird als gezielte Marketingstrategie Cuttolis interpretiert, um Myrbor von den zahlreichen russischen Modehäusern abzugrenzen, die zu jener Zeit in Paris ansässig waren. Begleitet wird dieses Kapitel von einem Inventar, in dem das gesamte erforschte und disparate Material zusammengetragen und tabellarisch erfasst wurde. Es umfasst 55 Myrbor-Modelle sowie Zeichnungen beider Künstlerinnen, die im Kontext von Myrbor entstanden sind. Damit bietet die Dissertation den bislang umfassendsten Überblick über die Myrbor-Modeproduktion der 1920er-Jahre. Der in der Arbeit gewählte zweigeteilte Blick auf Myrbor – zum einen als Ort (*space*), zum anderen mit Fokus auf die von Goncharova und Lipska entworfenen Kleidungsstücke, die unter dem Markennamen Myrbor vertrieben wurden – ermöglichte es, sowohl den Kunstmarkt und seine Entwicklungen als auch das künstlerische Textildesign, insbesondere die Stickerei, als übergeordnete Themen mitzureflektieren. Im Hinblick auf den Kunstmarkt ergeben sich zwei zentrale Forschungsdesiderate: Erstens betrifft dies die Innenraumgestaltung von Galerieräumen vor dem Aufkommen des „White Cube“, der sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte. Die hier anhand von André Lurçats Gestaltung der Myrbor-Geschäftsräume untersuchte „Wohnzimmer-Atmosphäre“, die einen Raum zwischen Privatem und Öffentlichem eröffnete, zieht sich wie ein roter Faden durch weitere von ihm und seinen Zeitgenossen entworfene Galerieräume. Ein Phänomen, das bislang für die Kunstgalerie unerforscht geblieben ist. Insofern gälte es den Galerieraum als architektonischer Raumtypus systematisch zu untersuchen. Der zweite Aspekt betrifft die Frage nach dem Auftragswerk in der Moderne. Dieses steht zwar an sich im Widerspruch zum Autonomieideal der Moderne, anhand des Beispiels Myrbor lässt sich jedoch besonders deutlich

zeigen, wie das Auftragsgebertum neue künstlerische Ausdrucksformen – wie das Textile – hervorgebracht hat. Damit verbunden sind auch Fragen nach der Sichtbarkeit und Ausstellbarkeit (textiler) zeitgenössischer Kunst in der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die, wie Myrbor eindrücklich zeigt, stark an privat geführte Räume gebunden war, die sukzessive den Salon als Institution, in seiner Rolle final ablösten.⁴⁸⁵

Aus der in Kapitel zwei geleisteten Auseinandersetzung mit dem textilen Teilwerk zweier Künstlerinnen, die ursprünglich als Bildhauerinnen ausgebildet waren und deren Gesamtwerk sich durch eine bemerkenswerte Polyvalenz auszeichnet, ergibt sich ein weiteres Forschungsdesiderat: die Stickerei als künstlerisches Medium. In ihrer zentralen Studie von 2006 zum Textil der Moderne hob Virginia Gardner Troy zwei neue Kunstformen hervor, die in der Moderne besonders präsent wurden: die Tapisserie und die Stickerei.⁴⁸⁶ Während die Tapisserie und mit ihr das gewebte Werke – wie in der Einleitung ausgeführt – seit vielen Jahren Gegenstand kunsthistorischer Forschung sind, bleibt die Stickerei und mit ihr das gestickte Werk bislang stark marginalisiert.⁴⁸⁷ Es bedürfte daher, ganz im Sinne des von K. H. L. Wells gewählten Titels *Weaving Modernity*, eines Folgebandes mit dem Titel *Stitching Modernity*.

⁴⁸⁵ Auf die Frage nach der Präsenz von Textilien in Ausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhundert wies auch schon Burcu Dogramaci in der Einführung ihres Sammelbandes zum textilen in der Moderne hin. Vgl. Dogramaci 2019, S. 11. Gardner Troy wies außerdem, wie in der Einleitung bereits festgehalten, auf die Bedeutung des *spaces* hin. Vgl. Gardner Troy 2006, S. 25–31.

⁴⁸⁶ Vgl. Gardner Troy 2006, S. 21–24; 45–51.

⁴⁸⁷ Erste meist am Werk einzelne:r Künstler:in orientierte Beiträge zur Stickerei in der Moderne bieten etwa Baumgartner 2019, Dogramaci 2019b oder Krupp 2019.

**INVENTAR MYRBOR KLEIDUNGSSTÜCKE, PROTOTYPEN,
STICKEREIMUSTER**

gefolgt von

**INVENTAR MYROR ZEICHNUNGEN GONCHAROVA, NACH
GONCHAROVA und LIPSKA**

Zusammenstellung von nachnutzbaren Forschungsdaten

Anmerkungen

Das Inventar bildet den aktuellen Stand der Forschung ab.
Alle unterstrichenen Datierungen in der Tabelle, entsprechen dem
Veröffentlichungsdatum der Publikation, in dem das jeweilige Werk abgebildet ist.
Unter Illustrationen werden Zeichnung von Dritten verstanden, die die jeweiligen
Modelle darstellen.

I. Myrbor Kleidungsstücke, Prototypen und Stickereimuster

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
Samtcaques und Abendmäntel mit Stickerei								
	Myr_01	The Metropolitan Museum of Art, NYC	x	Gestickt	<u>1923</u> ; <u>1926</u> ; <u>1927</u>	Royal ? Vgl.	F	Zuschreibung Myrbor: Label; Foto: Myrbor_50, 1927; Einladung 1926 Artikel de Meyer 1923
	Myr_02	Privatsammlung	x	Gestickt	<u>1923</u> ; <u>1926</u> ; <u>1927</u>	Royal ? Vgl.	F	Zuschreibung Myrbor: Label; Foto: Myrbor_50, 1927; Einladung 1926
	Myr_03	Musée Galliera, Paris	x	Gestickt	1923?; <u>1926</u> ; <u>1927</u>	Royal ? Vgl.	x	Zuschreibung Myrbor: Stickerei und vgl. Myr_01/ Myr_02
	Myr_04	Belfast	x	Gestickt	<u>1924</u>	x	F	Zuschreibung Myrbor: Label; Motiv wie andere Capes; Vgl. Myrbor_40
	Myr_05	Berdj Paris	x	Gestickt	x	x	x	Zuschreibung Myrbor: Label; Zwilling Grün Met

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_06	The Metropolitan Museum of Art, NYC	x	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor anhand Technik und vgl. Myr_05
	Myr_06a	Privatsammlung	x	x	x	x	x	Vgl. Myr_06
Ärmel mit abstrakter Appliqué-Stickerei								

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_07	Victoria & Albert Museum, London	Lipska ?	Gedruckt	<u>1925</u>	x	F/I	Zuschreibung Myrbor: Label; Datierung Foto: Myrbor_45; Zuschreibung Myrbor: Lipska Vgl. Myr_09
	Myr_08	Musée Galliera, Paris	Lipska ?	x	um 1925	x	x	Zuschreibung Myrbor: Ausführung Stickerei Zuschreibung Lipska Vgl. Myr_09

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_09	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	um 1925?	x	x	Zuschreibung Myrbor anhand Technik; Datierung anhand Tunika V&A
Lipska Annabella-Motiv								
	Myr_10	University of Rhode Island	Lipska	Gedruckt	1922ff	x	x	Zuschreibung Myrbor: technische Ausführung Stickerei; Label, Zuschreibung Lipska: Motiv Annabella; Photo, Tuch Helena

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_11	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	1922ff	x	x	Zuschreibung Myrbor: technische Ausführung Stickerei; Zuschreibung Lipska: Motiv Annabella; Photo, Tuch Helena
	Myr_12	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	1922ff	x	x	Zuschreibung Myrbor: technische Ausführung Stickerei; Zuschreibung Lipska: Motiv Annabella; Photo, Tuch Helena
	Myr_13	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	1922ff	x	x	Zuschreibung Myrbor: technische Ausführung Stickerei; Zuschreibung Lipska: Motiv Annabella; Photo, Tuch Helena

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_14	Victoria & Albert Museum, London	Lipska	x	1922	Annabella	x	Zuschreibung Myrbor: technische Ausführung Stickerei; Zuschreibung Lipska: Motiv Annabella; Photo, Tuch Helena Rubinstein
Lipska Sierebro-Motiv								
	Myr_15	Fondation Alaïa	Lipska	Gestickt	<u>1923</u>	Sierebro		Zuschreibung Myrbor: Label; Name und Datierung Vgl. Myrbor_09 Zuschreibung Lipska: Motiv?
	Myr_16	Museum of fine Art, Boston	Lipska	x	<u>1923</u>	Sierebro	F	Zuschreibung Myrbor, Name und Datierung Vgl. Myrbor_10 Zuschreibung Lipska

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_17	Victoria & Albert Museum, London	Lipska	x	<u>1923</u>	Sierebro	F	Zuschreibung Myrbor, Name und Datierung Vgl. Myrbor_10 Zuschreibung Lipska: Motiv

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
Goncharova <i>Murano</i> und Variationen								
	Myr_18	Victoria & Albert Museum, London	Goncharova	x	<u>1926</u>	Murano	x	Zuschreibung Myrbor und Name: Korrespondenz, Einladung, Zeichnung via Sothebys mit Inschrift Namen; Zeichnung Martin Vergleichsmotive: Gemälde Pompidou, <i>Composition</i> ; Datierung: Korrespondenz
	Myr_19	FIDM, LA	Goncharova	x	<u>1926</u>	Murano	x	Zuschreibung Myrbor und Name: Korrespondenz, Einladung, Zeichnung via Sothebys mit Inschrift Namen; Zeichnung Martin Vergleichsmotive: Gemälde Pompidou, <i>Composition</i> ; Datierung: Korrespondenz und Einladung

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_20	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Goncharova?	x				Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Appliqué, Zuschreibung Goncharova: Motiv stilistische Ähnlichkeit mit
	Myr_21	Victoria & Albert Museum, London	Goncharova?	x				Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Appliqué, Zuschreibung Goncharova: Motiv stilistische Ähnlichkeit mit
	Myr_22	National Gallery of Art, Australia	Goncharova?	x				Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Appliqué, Zuschreibung Goncharova: Motiv stilistische Ähnlichkeit mit <i>Murano</i> + Schnitt Ähnlichkeit mit
	Myr_23	Milwaukee Museum of Art	Goncharova?	x				Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Appliqué, Zuschreibung Goncharova: Motiv stilistische Ähnlichkeit mit

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_24	Philadelphia Museum of Art	Goncharova?	Gedruckt	1927	x	F/I	Zuschreibung Myrbor: Label Zuschreibung Goncharova: Motiv stilistische Ähnlichkeit mit <i>Murano</i> Datierung nach Artikel, Myrbor_73.
Lipska Blumenmotiv								
	Myr_25	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska		1923?	x	(Ill)	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Stickerei, stilistischen Ähnlichkeiten mit Ill. Myrbor_07 und Myrbor_41 Zuschreibung Lipska: Zeichnung Poitiers und Kleid Florence

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_26	Privatsammlung, Nachlass	Lipska	Myrbor LFE	1923?	x	(Ill)	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Stickerei, stilistischen Ähnlichkeiten mit Ill. Myrbor_07 und
	Myr_27	Cincinnati Museum of Art	Lipska	Myrbor LFE	1923?	x	(Ill)	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Stickerei, stilistischen Ähnlichkeiten mit Ill. Myrbor_07 und Myrbor_41 Zuschreibung Lipska: Zeichnung Poitiers und Kleid Florence
	Myr_28	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	1923?	x	(Ill)	Zuschreibung Myrbor und Datierung nach Stilistischen Merkmalen vgl. Myrbor_07 ; Papiernotiz an Stoff „Myrbor“

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_29	Privatsammlung, Nachlass	Lipska		1923?	x	(Ill)	Zuschreibung Myrbor und Datierung nach Stilistischen Merkmalen vgl. Myrbor_07 Zeichnung Poitiers
	Myr_43	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor auf Grundlage der technischen Ausführung Stickerei
	Myr_44	Musée Galliera, Paris	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Lipska weil identisches Motiv wie Kleid in Poitiers; Zuschreibung Myrbor auf Grundlage der technischen Ausführung Stickerei
	Myr_45	Privatsammlung	Lipska	x	x	x	x	Prototyp zu Mantel Galliera und Kleid Poitiers

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
Lipska (?) Blättermotiv								
	Myr_30	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska ?	x	<u>1925</u>	x	Ill	Zuschreibung Myrbor, Datierung: Illustration Myrbor_12 Zuschreibung Lipska Möglich, Vgl. Schmetterling Stickerei im Nachlass
	Myr_31	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska ?	x	<u>1925</u>	x	Ill	Zuschreibung Myrbor, Datierung: Illustration Myrbor_12 Zuschreibung Lipska Möglich, Vgl. Schmetterling Stickerei im Nachlass

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_32	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska ?	x	<u>1925</u>	x	Ill	Zuschreibung Myrbor, Datierung: Illustration Myrbor_12 Zuschreibung Lipska Möglich, Vgl. Schmetterling Stickerei im Nachlass
Lipska Stickereimotiv mit Lotusblüte für Poiret / Myrbor								
	Myr_33	Privatsammlung, Nachlass	Lipska	x	1920ff	Stickerei mit Lotusblüte (LFE)	x	Motiv wie Poiretkleid Vgl. Foto Poiret
	Myr_34	Musée Galliera, Paris	Lipska	x	1920ff	Stickerei mit Lotusblüte (LFE)	x	Zuschreibung Myrbor/Poiret möglich, Schnitt Vgl. Myrbor_01 Motiv wie Poiretkleid
	Myr_35	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor anhand Technik

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto / Illu	Notiz
	Myr_36	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	x	Gladiole	Vgl. IMG_772_3.jpg	Zuschreibung Myrbor anhand Technik; Zuschreibung Lipska: Anhand Bluse Poitiers; Vgl. Zeichnung Florence
Lipska Figurative Stickerei								
	Myr_37	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	1923		Ill	Zuschreibung und Datierung Myrbor anhand Illustration Kat. Ausst. Cindy; Zuschreibung Lipska anhand stilistischen Merkmalen Koktobel Myrbor_53

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_38	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Stickerei und Netz mit
	Myr_39	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x	x	Zeichnung Florence; Zuschreibung Myrbor Kategorie Figurative Perlensticker
	Myr_40	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	x	x	x	Vergleichsbeispiel Koktobel Zuschreibung Lipska nach Netzstickerei mit demselben Motiv in Poitiers Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung Stickerei
	Myr_41	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	Apr. 1922	Koktobel	x	Zuschreibung Lipska nach Zeichnungen Florence; Zuschreibung Myrbor Kategorie Figurative Perlensticker Vgl. Myrbor_53 sowie die anderen Werke Gazelle

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_42	The Metropolitan Museum of Art, NYC	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor Kategorie Figurative Perlensticker Vgl. Myrbor_53
Lipska Vogelmotiv								
	Myr_46	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung
	Myr_47	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	x	x		Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
	Myr_48	Musée Galliera, Paris	Lipska	x	x	x	x	Zuschreibung Myrbor: Technische Ausführung; Vogelzeichnugn en FM

Abb.	Inv. Nr.	Smlg.	Künstlerin	Label	Dat.	Name	Foto /Illu	Notiz
Unkategorisiert								
	Myr_50	Musée Galliera, Paris	x	x	x	x	Foto	Zuschreibung Myrbor auf Grundlage der technischen Ausführung Stickerei; Abschnitt, Bordure und Motiv Ähnlichkeit mit Modell Foto Myrbor_47
	Myr_51	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	x	1923	Phytomnisse	Foto	Datierung, Name und Zuschreibung Myrbor vgl. Artikel
	Myr_52	The Metropolitan Museum of Art, NYC		x	1925	x	F	Zuschreibung Myrbor und Datierung Vgl. Myrbor_45
	Myr_53	Victoria & Albert Museum, London	Lipska ?	Gedruckt	1929?	x	Cuttoli	Zuschreibung Myrbor: Label; Mögliche Zuschreibung Lipska: Zeichnung Stickerei, Nachlass Lipska; Datierung Foto Cuttoli Nachlass
	Myr_54	The Metropolitan Museum of Art, NYC	x	Gedruckt	x	x	x	Zuschreibung Myrbor: Label

II Myrbor Goncharova und Lipska Zeichnungen

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
Goncharova Zeichnungen							
	Myr Z_01	Privatsammlung	NG	Murano	1926	ja, vgl. Myr_18 und Myr_19	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Einladungskarte und Korrespondenz
	Myr Z_02	Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau	NG	Reine Marie	1926	unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Einladungskarte und Korrespondenz
	Myr Z_03	Privatsammlung	NG	Pensée		unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Darstellung der Appliqué Technik

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_04	Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau	NG	Héloise	Dezember 1927	unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_05	Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau	NG	Orchidée	1926		Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Einladung
	Myr Z_06	Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau	NG	Algae	Feb 28	unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Korrespondenz

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_07	Privatsammlung	NG	Mongole			Titel: Handschriftlich; signiert
Atelierzeichnungen nach Goncharova							
	Myr Z_01a	Privatsammlung	nach Goncharova	Murano	1926	ja, vgl. Myr_18 und Myr_20	Titel: Handschriftlich Datierung nach Einladungskarte und Korrespondenz
	Myr Z_02a	Privatsammlung	nach Goncharova	Reine Marie	1926	x	Titel: Handschriftlich Datierung nach Einladungskarte und Korrespondenz
	Myr Z_04a	Privatsammlung	nach Goncharova	Heloise	Dez 1927	unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Korrespondenz

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_0 6a	Privatsammlung	nach Goncharova	Algae	Dez 1928	unbk.	Titel: Handschriftlich Goncharova auf Blatt Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_0 7a	Privatsammlung	nach Goncharova	Mongole		unbk.	Titel: Handschriftlich

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_05a	Privatsammlung	nach Goncharova	Orchidee	1926		Titel: Handschriftlich; Datierung nach Einladung
	Myr Z_10	Privatsammlung	nach Goncharova	Acacia	Mai 1926	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_11	Privatsammlung	nach Goncharova	Eve	Januar 1928	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Korrespondenz

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_1 2	Privatsammlung	<i>nach Goncharova</i>	Corinthe	Februar 1928	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_1 3	Privatsammlung	<i>nach Goncharova</i>	Diane	April 1928	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_1 4	Privatsammlung	<i>nach Goncharova</i>	Charlotte	Mai 1928	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Korrespondenz
	Myr Z_1 5	Privatsammlung	<i>nach Goncharova</i>	Boromé	1926	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Einladung

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_08a	Privatsammlung	nach Goncharova	Petrouchka	1926	x	Titel: Handschriftlich; Datierung nach Einladung
Lipska Zeichnungen							
	Myr Z_S L1	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	Blumenmotiv auf rotem Grund	1923	ja, vgl.	Titel: LFE Datierung nach Myrbor_07
	Myr Z_S L2	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	Stickermotiv mit Lotusblüten	1920	ja, für Poiret 1920; später für Myrbor	Titel: LFE Datierung: nach Fotografie Poiret Modell
	Myr Z_S L3	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska	Blumenmotiv mit Distel	1923	ja, Vgl. Myr (Tuch Florence)	Titel: LFE Datierung anhand MyrZ_SL1

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_S L4	Musée Sainte- Croix Poitiers	Lipska	Stickere imotiv mit Eichel			
	Myr Z_S L5	Privatsamm lung, Nachlass	Lipska		1929		Vgl. Myr_53 Datierung nach Foto
	Myr Z_S L6	Privatsamm lung, Nachlass	Lipska	Techniq ue Serebro	1923		Vgl. Myr_15;16_17 Datierung nach Modellen.
	Myr Z_S L7	Privatsamm lung, Nachlass	Lipska	Koktobe l I	18. April 1922		Vgl. Myr_41

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	Myr Z_S L8	Privatsammlung, Nachlass	Lipska	Koktobel II	1922		Vgl. Myr_41
	Myr Z_S L9	Privatsammlung, Nachlass	Lipska	Koktobel III	1922		Vgl. Myr_41
	Myr Z_S L10	Privatsammlung, Nachlass	Lipska	Annabella	1922	ja, vgl. Myr_14, sowie in Variationen Myr_13-10	Figurine für Theaterkostüm Vgl. Myr_10-Myr_14.
	Myr Z_S L11	Privatsammlung	Lipska	Lipska Myrbor	1922(?)		Vorlage für Logo

Abb.	Inv. Nr.	Sammlung	Künstlerin	Titel	Datum	Textile Umsetzung	Kommentar
	MyrZ_S L12	Privatsammlung	Lipska		16.9.1923		
	MyrZ_S L13	Musée Sainte-Croix Poitiers	Lipska		1923		Vergrößerung Motiv links unten MyrZ_SL12

Pressespiegel

Pressespiegel Myrbor / Lipska 1919–1930⁴⁸⁸

Umfasst alle für diese Arbeit relevanten Medienberichte.

Kurzbeleg	Name/	Jahr	Nachweise	Was
Lipska_02/08		1919	Jules Rais, L'Art Polonais, in: L'Europe nouvelle. hebdomadaire des questions extérieures, Jun 21 1919, S. 1202–1203.	Artikel Lipska
Myrbor_51		1922	Vogue New York, Oct 1922, N°60, S.	Foto
Lipska_01		1922	Le Figaro, Jul 12 1922, S. 4.	Artikel Lipska Myrbor
Lipska_09		1922	Pierre Chapelle, Annabella, in: Comœdia Paris, Nov 6 1922, S. 3.	Artikel Annabella
Cuttoli_23		1922	Le Gaulois, Aug 24 1922, S. 2	Algerien
Myrbor_01	Soleil Noir	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Feb 1923, N°18, S. 21.	Foto Talma
Myrbor_02	Phytonisse	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, März 1923, N°19, S. 25.	Foto Talma
Myrbor_03	Véronèse	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Apr 1923, N°20, S. 17.	Foto Talma
Myrbor_04	Phalène	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Apr 1923, N°21, S. 10.	Foto
Myrbor_05		1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Mai 1923, N°22, S. 38.	Foto/ Werbesujet
Myrbor_06	Velasquez	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Juni 1923, N°23, S. 11.	Foto
Myrbor_07	Fantasio	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Jul 1923, N°24, S. 38.	Foto
Myrbor_08	Fuschia	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Aug 1923, N°25, S. 29.	Foto
Myrbor_09	Siérébro	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Aug 1923, N°26, S. 28.	Foto
Myrbor_10	Pierries	1923	L'officiel de la couture, de la mode et de la confection, Sept 1923, N°27, S. 29.	Foto
Myrbor_37		1923	Harper's Bazaar, New York, Jun 1923, N°6, S. 63.	Illustration
Myrbor_41		1923	Harper's Bazaar, New York, Nov 1923, N°11, S. 81.	Illustration
Myrbor_42		1923	Adolphe De Meyer, in: Harper's Bazaar, New York, Nov 1923, N°11, S. 53/100.	Artikel

⁴⁸⁸ Erhebt nicht den Anspruch einen vollständigen Überblick über Cuttolis beziehungsweise Lipskas Medienpräsenz zu bieten.

Kurzbeleg	Name/	Jahr	Nachweise	Was
Myrbor_53		1923	Vogue Paris, Jul 1923, S. 27.	Illustration
Cuttoli_01		1923	Comœdia Paris, Mai 29 1923, S. 3.	Artikel
Myrbor_11	Jasmine	1924	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Jul 1924, N°35, S. 43.	Illustration
Myrbor_40		1924	Harper's Bazaar, New York, Mai 1924, N°5, S. 46.	De Meyer
Cuttoli_02		1924	The Chicago Tribune and the Daily News, Nov 1924, S. 6.	Artikel
Myrbor_70		1924	Harper's Bazaar, New York, Okt 1924, N°10, S. 55.	Werbesujet
Lipska_05		1924	Paris Soir, 28. Aug 1924, S. 6.	premières Mains Lipska
Myrbor_12		1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Jan 1925, N°41, S. 38.	Illustration
Myrbor_13	Campanul e	1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Feb 1925, N°42, S. 35.	Illustration
Myrbor_14		1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Mar 1925, N°43, S. 38.	Illustration
Myrbor_15	Hirondelle	1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Apr 1925, N°44, S. 43.	Illustration
Myrbor_16	Fleurs blues	1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Mai 1925, N°45, S. 42.	Illustration
Myrbor_17	Lise	1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Jun 1925, N°46, S. 40.	Illustration
Myrbor_18		1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Sept 1925, N°49, S. 44.	Illustration
Myrbor_19		1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Oct 1925, N°50, S. 40.	Illustration
Myrbor_20		1925	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Nov 1925, N°51, S. 46.	Illustration
Myrbor_24		1925	Vogue, New York, Apr 1925, N°61, S.	Illustration
Myrbor_25		1925	Vogue, New York, Oct 1925, N°66, S.	Illustration
Myrbor_43		1925	Harper's Bazaar, New York, Okt 1925, N°10, S. 62.	Werbung
Myrbor_45		1925	Harper's Bazaar, New York, Feb 1925, N°2, S. 88.	Adolphe De Meyer
Myrbor_54		1925	Vogue Paris, Jun 1925, S.31.	Illustration
Myrbor_55		1925	Vogue Paris, Nov 1925, S. 28.	Illustration
Cuttoli_03		1925	Le Carnet de la Semaine, Mai 1925, S.	Artikel
Myrbor_71		1925	La Liberté, Juli 17, 1925, S. 4.	Stellenaussc hreibung

Kurzbeleg	Name/	Jahr	Nachweise	Was
Vogue_01		1925	Vogue Paris, Jun 1925, S. 80.	Werbung
Cuttoli_07		1925	The New Yorker, Sept 1925, n.p.	Werbung
Lipska_06		1925	La revue des beaux-arts, Mar 1925, S. 9.	Lipska Preis für Stickerei
Cuttoli_08		1925	L'intransigeant, 25. Jun 1925, S.7.	Myrbor Annonce première main; weitere Annoncen am 26./27./28. Juni
Cuttoli_09		1925	L'intransigeant, 11. Jul 1925, S.6.	Myrbor Annonce secondes mains; weitere Annoncen am 11./14./16./17. Juli
Cuttoli_10		1925	L'intransigeant, 28. Jul 1925, S. 6.	Myrbor, Annonce „brodeuses“
Myrbor_22		1926	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Jan 1926, N°53, S. 41.	Foto
Myrbor_23	Gonditchk	1926	L'officiel de la couture, de la mode de Paris, Feb 1926, N°54, S. 45.	Illustration
Myrbor_26	Talita	1926	The Paris Times, Jun 1926, N°749, n.p.	Foto
Myrbor_27	Mektoub	1926	The Paris Times, Jul 1926, N°749, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_28	Butterfly	1926	The Paris Times, Sept 1926, N°879, n.p.	Foto
Myrbor_29		1926	The Paris Times, Sept 1926, N°847, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_30		1926	The Paris Times, Nov 1926, N°902, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_31		1926	The Paris Times, Dez 1926, N°930, n.p.	Foto
Myrbor_32		1926	The Paris Times, Jan 1926, N°602, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_32 a		1926	The Paris Times, Jan 1926, N°602, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_35		1926	Harper's Bazaar, New York, Mar 1926, N° 59, S. 84.	Illustration

Kurzbeleg	Name/	Jahr	Nachweise	Was
Myrbor_36		1926	Harper's Bazaar, New York, Dez 1926, N° 60, S. 5.	Werbung
Myrbor_44		1926	Harper's Bazaar, New York, Sept 1926, N°9, S. 63.	Illustration
Myrbor_77 _Desdemon		1926	Le Petit Bleu de Paris, Okt 1926, S.3–4.	Photo
Cuttoli_06		1926	1926_01_17_Revue_de_l_enseignement _primaire_et_primaire_sup_rieur_Retro news.pdf	Artikel
Myrbor_74		1926	Die Bühne, 1926, N°107, S. 55.	Foto
Myrbor_75		1926	Die Bühne, 1926, N°94, S.55.	Foto
Cuttoli_11		1926	L'intransigeant, 10. Jun 1926, S. 8.	Myrbor, Annonce „brodeuses“
Cuttoli_12		1926	L'intransigeant, 3. Jul 1926, S. 7.	Myrbor, Annonce „brodeuses“
Cuttoli_13		1926	L'intransigeant, 10. Okt 1926, S. 6.	Myrbor, Annonce „brodeuses“
Cuttoli_17		1926	Cahiers d'Art, Mai 1926, N°4, n.p.	Werbung
Cuttoli_18		1926	Cahiers d'Art, Jul 1926, N°6, n.p.	Werbung
Cuttoli_19		1926	Cahiers d'Art, Oct 1926, N°8, n.p.	Werbung
Cuttoli_20		1926	Cahiers d'Art, Dez 1926, N°10, n.p.	Werbung
Myrbor_33	Monique	1927	The Paris Times, Feb 1927, N°992, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_34	Metamorp hose	1927	The Paris Times, May 1927, N°1083, n.p.	Foto Bonney
Myrbor_50		1927	New York Times, Okt 1927, S. RP2	Foto
Myrbor_74		1927	Eve, le premier quotidien illustré de la femme, Mai 1927, S. 9.	Foto
Rubinstein_ 01		1927	The Chicago Tribune and the Daily News, März 1927, S. 3.	Artikel
Cuttoli_14		1927	L'intransigeant, 20. Jul 1927, S.6.	Myrbor, Annonce „brodeuses“
Cuttoli_15		1927	L'intransigeant, 23. Jul 1927, S.7.	Myrbor, Annonce „brodeuses“

Kurzbeleg	Name/	Jahr	Nachweise	Was
Cuttoli_16		1927	L'intransigeant, 13. Aug 1927, S.8.	Myrbor, Annonce „très bonne brodeuse“
Cuttoli_21		1927	Cahiers d'Art, Jan 1927, N°1, n.p.	Werbung
Cuttoli_22		1927	The Paris Times, Okt 1928, N° 1228, S. 3.	Artikel Cuttoli US- Reise
Lipska_10		1927	Womens Wear Daily New York, Feb 23, 1927, S. 1.	Artikel
Myrbor_38		1928	Harper's Bazaar, New York, Mar 1923, N°3, S. 41.	De Meyer
Myrbor_39		1928	Harper's Bazaar, New York, Mar 1928, N°3, S. 11.	Werbung
Myrbor_46		1928	Comœdia, Paris, Mai 1928, S. 3.	Photo
Myrbor_47		1928	Comœdia, Paris, Juli 1928, S. 3.	Photo
Myrbor_49		1928	Comœdia, Paris, Jun 1928, S. 3.	Photo
Myrbor_52		1928	Womens Wear Daily New York, Mar 30, 1928, S. 16.	Illustration
Myrbor_72		1928	Minerva, le grand illustré féminin que toute femme intelligente doit lire, Jan 01, 1928, n.p.	Foto
Myrbor_73		1928	Minerva, le grand illustré féminin que toute femme intelligente doit lire, Jan 01, 1928, n.p.	Foto
Cuttoli_04		1928	La Patrie, März 1928, S. 2.	Artikel
Lipska_04		1928	L'intransigeant, Jun 22 1928, S. 9.	Annonce première mains
Myrbor_48		1929	Comœdia, Paris, Jan 1929, S. 3.	Photo
Lipska_07		1929	Pax. Organe indépendant d'économie et de politique internationale, Aug 25 1929, S. 6.	Lipska Nachruf Diaghilev
GalVignon_01		1930	Les annonces de la Seine. Journal officiel d'annonces judiciaires et l'égaies, Jan 1930, N°13, S. 824.	Text; Galerie Vignon
Myrbor_73		1939	Womens Wear Daily New York, Jul 21, 1930, n.p.	Artikel

Literaturverzeichnis

- Frank 1919a** Josef Frank, Über die Aufstellung des „Museums für Ostasiatische Kunst“ in Köln (1919), in: Tano Bojakin/Christopher Long/Iris Meder (Hg.), Josef Frank. Veröffentlichte Schriften 1910–1930, Wien 2012, S. 140.
- Frank 1919b** Josef Frank, Die Einrichtung des Wohnzimmers (1919), in: Tano Bojakin/Christopher Long/Iris Meder (Hg.), Josef Frank. Veröffentlichte Schriften 1910–1930, Wien 2012, S. 154.
- Ernst 1925** Henri Ernst, Tapisseries et étoffes coptes, Paris 1925.
- Kat. Ausst. Arts Club of Chicago 1927** Rugs designed by some modern Painters from Myrbor Paris (Kat. Ausst. Arts Club of Chicago 1927), Chicago 1927.
- Bonney 1929** Thérèse Bonney, Buying Antique and Modern Furniture in Paris, New York 1929.
- Delaunay 1929** Sonia Delaunay, Tapis et Tissus, Paris 1929.
- Marçais 1930** Georges Marçais, Le Costume Musulman d'Alger, Paris 1930.
- Wace 1935** A. J.B. Wace, Catalogue of Algerian Embroideries. Victoria and Albert Museum Department of Textiles. London 1935.
- Crawford** Moris de Camp Crawford, The Ways of Fashion, 1948.
- Kat. Auss. Galerie Beyeler 1961** Galerie Beyeler, Teppiche. Arp, Bissière, Calder, Ernst, vieira da Silva, Klee, Laurens, Löger, Miro, Picasso, Basel 1961.
- Faux 1962** Claude Faux, Lurçat à haute voix, Paris 1962.
- Rubinstein** Helena Rubinstein, My Life for Beauty, New York 1966.
- Rubens 1967** Alfred Rubens, A History of Jewish Costume, New York 1967.
- Kat. Ausst. Galerie Beyeler 1970** Galerie Beyeler, Marie Cuttoli, Henri Laugier, Sammlung. Basel 1970.
- Chamot 1972** Mary Chamot, Nathalie Gontcharova, Paris 1972.
- Loguine 1972** Tatiana Loguine, Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Témoignages et document recueillis et présenté par Tatiana Loguine, Paris 1971.
- Loguine 1973** Bella Reine, Une Gontcharova inconnue, in: Tatiana Loguine, Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Témoignages et document recueillis et présenté par Tatiana Loguine, Paris 1971, S. 151–153.

- Aber 1979** Ita Aber, *The Art of Judaic Needlework. Traditional and contemporary designs.* New York 1979.
- Bowlit 1981** John E. Bowlit, *Art in Exile. The Russian Avant-Garde and the Emigration*, in: *Art Journal*, 1981, 41/3, S. 215–221.
- Dunnett/Stamp 1983** James Dunnett/Gavin Stamp, *Ernö Goldfinger Works*, London 1983.
- Parker 1984** Rozsika Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the Making of Feminine*, London 1984.
- Bowman/Molinare 1985** Sara Bowman/Michel Molinare, *A Fashion for Extravagance. Art Deco Fabrics and Fashions*, New York 1985.
- Golan 1985** Romy Golan, *The Ecole Française vs the Ecole de Paris*, in: Kenneth E. Silver (Hg.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (Kat. Ausst. Jewish Museum New York 1985), New York 1985, S. 81–87.
- Silver 1985** Kenneth E. Silver (Hg.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (Kat. Ausst. Jewish Museum New York 1985), New York 1985.
- Kat. Ausst. Arts Club Chicago 1987** *Portrait of an era: Rue Winterbotham Carpenter and the Arts Club of Chicago 1916–1931* (Kat. Ausst. Arts Club Chicago 1987), Chicago 1986.
- Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris 1986** Paul Poiret et Nicole Groult. *Maîtres de la mode d'Art Déco* (Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris 1986), Paris 1986.
- Salomon 1988** Kathryn Salomon, *Jewish Ceremonial Embroidery*, London 1988
- Kat. Ausst. Museum für Angewandte Kunst Wien 1990** Peter Noever/ Pantzer Peter: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930* (Kat. Ausst. Museum für Angewandte Kunst, Wien 1990), Wien 1990.
- Pinchon 1990** Jean-François Pinchon, Rob. Mallet-Stevens. *Architecture, Furniture, Interior Design*, Cambridge/Mass 1990.
- Potter 1990** Michelle Potter, *Designs for Dance. The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan*, in: *Dance Chronicles* 1990, 13, 2, S. 154–169.
- Strizhenova 1992** Tatiana Strizhenova, *Soviet Costumes and Textiles 1917–1945*, Paris 1991.
- Ward 1991** Martha Ward, *Impressionist Installations and Private Exhibitions*, in: *The Art Bulletin*, Dec 1991, S. 599–622.
- Kat. Ausst. Institut du Monde Arabe 1992** Joelle Lemaistre (Hg.), *Broderie d'Alger, florilège de soie* (Kat. Ausst. Institut du Monde Arabe Paris 1992), Paris 1992.

- Kat. Ausst. Musée des arts décoratifs Lausanne 1992** Radu Stern (Hg.), Gegen den Strich. 1900–1940, Kleider von Künstlern (Kat. Ausst. Musée des arts décoratifs Lausanne 1992/ Museum Bellerive Zürich 1993), Bern 1992.
- Kat. Ausst. Musée de l'université de Strasbourg 1994** Christian Derouet (Hg.), Jeanne Bucher. Une Galerie d'Avant-Garde 1925–1946. De Max Ernst à de Staël (Kat. Ausst. Musée de l'université de Strasbourg 1994), Strasbourg 1994.
- Douglas 1996** Charlotte Douglas, Suprematist Embroidered Ornament, in: Art Journal 54/1, 1996, S. 42–45.
- Golan 1995** Romy Golan, Mondernity and nostalgia. Art and Politics in France between the wars, New Haven 1995.
- Jolly/Jolly 1995** Pierre und Robert Jolly, L'Architecte André Lurçat, Paris 1995.
- Perry 1995** Gill Perry, Women artists and the Parisian avant-garde. Modernism and „Feminine“ Art, 1900 to the late 1920s, Manchester 1995.
- Elwall 1996** Robert Elwall, Ernő Goldfinger, London 1996
- Hosehn 1996** Sarah Harel Hosehn, Treasures of Jewish Galicia: Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine, Tel Aviv 1996.
- O'Doherty 1996** Brian O'Doherty, In der weißen Zelle, Berlin 1996.
- Salmond 1996** Wendy Salmond, Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1919, Cambridge
- Besplanova 1997** Elena Besplanova, Leon Bakst's Textile and Interior Design in America, in: Studies in Decorative Arts, 5, N°1, 1997, S. 2–28.
- Guillaume 1997** Valérie Guillaume, Les artistes russes à Paris et la mode, in: Europe 1910 – 1939. Quand l'art habillait le vêtement (Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris 1997), Paris 1997, S. 82 – 97.
- Kat. Ausst. Palais Galliera Paris 1997** Europe 1910 – 1939. Quand l'art habillait le vêtement (Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris 1997), Paris 1997.
- Belkaïd 1998** Leyla Belkaïd, Algéroises, histoire d'un costume méditerranéen, Aix-en-Provence 1998.
- Kahnweiler 1998** Daniel-Henry Kahnweiler, Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris 1998.
- Tourlonias/Vidal 1998** Anne Tourlonias/Jack Vidal, Raoul Dufy. L'œuvre en soie, Avignon 1998.
- Guillaume 1999a** Valérie Guillaume, Répertoire des Maisons de Couture Russes à Paris, in: Souvenirs Moscovites. 1860–1930 (Kat. Ausst. Palais Galliera Paris 1999) Paris 1999, S. 81–95.
- Guillaume 1999b** Valérie Guillaume, Deux artistes Russes dans l'industrie de la couture parisienne, in: Souvenirs Moscovites. 1860–1930 ((Kat. Ausst. Palais Galliera Paris) Paris 1999, S. 96–99.

- Kat. Ausst. Palais Galliera, Paris** Souvenirs Moscovites. 1860–1930 (Kat. Ausst. Palais Galleria Paris 1999) Paris 1999.
- Coleman 2000** Elizabeth Ann Coleman, Myrbor and Other Mysteries: Questions of Art, Authorship and Emigrés, in: *Costume*, 34, 2000, S. 100–104.
- Golan 2000** Golan, L'Eternel Décoratif. French Art in the 1950s. In: *Yale French Studies*, No. 8, 2000, S. 98–118.
- Green 2000** Christopher Green, *Art in France 1900–1940*, New Haven
- Vassiliev 2000** Alexandre Vassiliev, *Beauty in Exile. The Artists, Models and Nobility who Fled the Russian Revolution and Influenced the World of Fashion*, New York 2000.
- Ducros 2001** Françoise Ducros, Amédée Ozenfant, Purist Brother'. An Essay on His Contribution, in: Carol S. Eliel (Hg.), *L'esprit Nouveau. Purism in Paris 1918–1925*. (Kat. Ausst. Los Angeles County Museum, 2002), New York 2001, S. 71–99.
- Godefroy 2001** Cécile Godefroy, *Images simultanées. Les photographies de mode de Germaine Krull commandées par Sonia Delaunay*, in: *Histoire de l'art*, 48, 2001, S. 99–113.
- Troy 2001** Nancy J. Troy, The Theater of Fashion. Staging Haute Couture in Early 20th-Century France, in: *Theatre Journal*, 2001, 53,1, S. 1–32.
- Day 2002** Susan Day, *Art Deco and Modernist Carpets*, San Francisco 2002.
- Godefroy 2002** Cécile Godefroy, La photographie au service du simultanisme. L'utilisation de l'image de mode par Sonia Delaunay, in: *Etudes photographiques* 12, Nov 2002, n.p.
- Ilyukhina 2002** Evgenia Ilyukhina, Goncharova and Fashion, in: Yevgenia Petrova (Hg.), *Natalia Goncharova. The russian Years* (Kat. Ausst. Staatliche Museum für Orientalische Kunst, St. Petersburg 2002), Bad Breisig 2002.
- Schlansker Kolosek 2002** Lisa Schlansker Kolosek, *The invention of chic. Thérèse Bonney and Paris Moderne*, London 2002.
- Clifford 2003a** Marie J. Clifford, Working in Fashion. The Role of Art, Taste, and Consumerism in Women's Professional Culture, 1920–1940, in: *American Studies*, 2003, 44,1–2, S. 59–84.
- Clifford 2003b** Marie J. Clifford, Helena Rubinstein's Beauty Salons, Fashion and Modernist Display in: *Winterthur Portfolio* 2003, 38, 2–3, S. 83–108.
- Drost 2003** Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*. Göttingen 2003.
- Slesin 2003** Suzanne Slesin, *Helena Rubinstein. Over the Top*. New York 2003.

- Troy 2003** Nancy J. Troy, *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge/Mass, 2003.
- Buckley 2004** Kat Buckley, *Threading through the Interwar. Nomadism, Tapestry and the Rediscovery of Marie Cuttoli* (Diplomarbeit, The School of Art Institute of Chicago), Chicago 2017.
- Völker 2004** Angela Völker, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910–1932*, Wien 2004.
- Warburton 2004** Nigel Warburton, Ernő Goldfinger. *The Life of an Architect*, London 2004
- Kiaer 2005** Christina Kiaer, *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*.
- Strandberg 2009** Asa Strandberg, *The Gazelle in Ancient Egyptian Art. Image and Meaning*, Uppsala 2009.
- Gardner Troy 2006** Virginia Gardner Troy, Marie Cuttoli. Patron of Modern Textiles, in: *Textile narratives and conversations* (Textile Society of America, 10th Biennial Symposium) 2006, S. 237–244.
- Gardner Troy 2006** Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile. Europe and America 1890–1940*, Aldershot 2006.
- Godefroy 2006** Cécile Godefroy, *Le métier simultané, Sonia Delaunay-Terk et la modernité* (Phil. Diss. Paris, Sorbonne), 2006.
- Sharp 2006** Jane Sharp, *Russian modernism Between East and West. Natalia Goncharova and the Moscow avant-garde*, Cambridge
- Vaughan 2006** Heather A. Vaughan, Natacha Rambova. Fashion Designer 1928–1931, in: *Dress* 33/1, S. 21–39.
- Douglas 2007** Charlotte Douglas, *The Art of Pure Design. The Move to Abstract in Russian and English Art and Textiles*, in: Rosalind P. Blakesley/Susan E. Reid (Hg.), *Russian Art and the West. A Century of dialogue in painting, architecture, and the decorative arts*, Chicago 2007, S. 86–111.
- Pichault 2007** P. Pichault, *Le Costume Traditionel Algérien*, Paris 2007.
- Accominotti 2008** Fabien Accominotti, *Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel*, in: *Histoire & Mesure* 23/2, 2008, S. 177–218.
- Hirschland 2008** Ellen B. Hirschland, *The Cone Sisters of Baltimore. Collecting at Full Tilt*, Chicago 2008.
- Smith 2008** Otti Berger, T'ai Smith. Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author, in: *Art Journal*, 2008, 67, 2, S. 54–73.
- Sparke 2008** Penny Sparke, *The Modern Interior*, London 2008.
- Vaughan 2008** Heather A. Vaughan, *Violent & Definite. Natacha Rambova and her Fashion Designs*, in: *Costume Australia* 2008/1, S. 26–29.

- Golan 2009** Romy Golan, Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957, New Haven 2009.
- Klonk 2009** Charlotte Klonk, Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven, Conn., 2009.
- Pritchard 2009a** Jane Pritchard, Serge Diaghilev's Ballets Russes. An Itinerary. Part 1: 1909-1921, in: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, 2009, 27, 1, S. 108-198.
- Pritchard 2009b** Jane Pritchard, Serge Diaghilev's Ballets Russes. An Itinerary. Part 2: 1922–29, in: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, 2009, 27, 2, S. 108-198.
- Weill 2009** Berthe Weill, Pan! dans l'oeil! ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900 - 1930, Dijon 2009.
- Paulvé 2010** Dominique Paulvé, Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne, Paris 2010.
- Pritchard 2010** Jane Pritchard, Diaghilev and the golden Age of Ballets Russes. 1909–1929, London 2010.
- Bishop 2012** Claire Bishop, Delegated Performance. Outsourcing Authenticity, in: October, 2012, 140, S. 91–22.
- Germer/ Körbelin 2012** Renate Germer/Gisela Körbelin (Hg.), Kleider aus dem Wüstensand. Die koptischen Textilien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2012.
- Juhasz 2012** Esther Juhasz, The Jewish Wardrobe from the collection of The Israel Museum Jerusalem, Milan 2012.
- Myzelev 2012** Alla Myzelev, Handicraft Revolution: Ukrainian Avant-Garde Embroidery and Meaning of History, in: Craft Research 3, Winter 2012, S. 11–32.
- Pallestrang 2012** Kathrin Pallestrang, Die Textilmustersammlung Emilie Flöge im Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien 2012.
Gérard Denizeau, L'œuvre peint de Jean Lurçat, Lausanne 1998.
- Denizeau 2013**
- Campa 2013** Laurence Campa, Guillaume Apollinaire, Paris 2013.

- de Maupeau/
Saint-
Raymond 2013** Félicie de Maupeou/ Léa Saint-Raymond, Les ‚marchands de tableaux’ dans le Bottin du commerce, une approche globale du marché de l’art à Paris entre 1815 et 1955, in: Arts Bulletin 2/2 2013, S. 64–75.
- Evans 2013** Caroline Evans, The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900–1929, New Haven 2013
- Goff 2013** Jennifer Goff, Eileen Gray et la création de tapis, in: Chloé Pitiot (Hg.), Eileen Gray (Kat. Ausst. Centre Pompidou, Paris 2013), Paris 2013, S. 76–83.
- Guillaume 2013** Valérie Guillaume, Fashion as a Space of Art. Natalia Goncharova and Maison Myrbor, in: Irina Vakar (Hg.), Natalia Goncharova. Between East and West (Kat. Ausst. Kat. Ausst. Staatliche Tretjow-Galerie, Moskau 2013), Moskau 2013, S. 76–82.
- Ilyukhina 2013** Evgenia Ilyukhina, Natalia Goncharova. Between Theatre and Painting, in: Irina Vakar (Hg.), Natalia Goncharova. Between East and West (Kat. Ausst. Kat. Ausst. Staatliche Tretjow-Galerie, Moskau 2013), Moskau 2013, S. 52–63.
- Kat. Ausst.
Kunsthalle
Bielefeld 2013** Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen, To Open Exes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis Heute (Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld, 2013), Bielefeld 2013.
- Kat. Ausst.
Staatliche
Tretjow-
Galerie 2013** Irina Vakar (Hg.), Natalia Goncharova. Between East and West (Kat. Ausst. Kat. Ausst. Staatliche Tretjow-Galerie, Moskau 2013), Moskau 2013.
- Kat. Ausst.
The
Metropolitan
Museum of
Pitiot 2013** Anna Jozefacka/Lauren Rosati (Hg.), Picasso. A Cubist commission in Brooklyn (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art New York 2023), New York 2023.
- Rogers 2013** Chloé Pitiot (Hg.), Eileen Gray (Kat. Ausst. Centre Pompidou, Paris 2013), Paris 2013.
- Rogers 2013** Rebecca Rogers, A Frenchwoman’s Imperial Story. Madame Luce in Nineteenth-Century Algeria, Stanford 2013.
- Sharp 2013** Jane Sharp, Design Ornament, and Cultures of Copying in the Art of Natalia Goncharova, in: Irina Vakar (Hg.), Natalia Goncharova. Between East and West (Kat. Ausst. Kat. Ausst. Staatliche Tretjow-Galerie, Moskau 2013), Moskau 2013, S. 64–75.
- Tajan 2013** Cécile Tajan, Jean Désert. Une aventure. in: Chloé Pitiot (Hg.), Eileen Gray (Kat. Ausst. Centre Pompidou, Paris 2013), Paris 2013, S. 65–71.

- Vakar 2013** Irina Vakar, Natalia Goncharova. Between East and West, in: Irina Vakar (Hg.), Natalia Goncharova. Between East and West (Kat. Ausst. Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau 2013), Moskau 2013, S. 10–29.
- Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2014** Olivier Le Bihan (Hg.), Tisser Matisse (Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne, Troyes 2014), Gand 2014.
- Klein 2014** Mason Klein (Hg.), Helena Rubinstein. Beauty is Power (Kat. Ausst. Jewish Museum New York 2014/Boca Museum of Art 2015), New Haven 2014.
- Smith 2014** T'ai Lin Smith, Bauhaus weaving theory : from feminine craft to mode of design, Minneapolis 2014.
- Temkin/Silver-Kohn 2024** Ann Temkin/ Romy Silver-Kohn (Hg.), Inventing the Modern. Untold Stories of the Women who shaped The Museum for Modern Art, New York 2024.
- Cavero/de Maupéou/ Saint-Day 2015** Julien Cavero/ Félicie de Maupéou/ Léa Saint-Raymond: Les rues des tableaux. Géographie du marché de l'art parisien (1815-1955), in: Arts Bulletin 4/1 2015, S.76–115.
- Gauthier 2015** Susan Day, Carpets of the art deco era, New York 2015.
- Goff 2015** Amber Gauthier, Les revues de galeries d'art en France dans l'entre-deux-guerres (1918–1940), (Phil. Diss., unpubl.), Paris
- Jennifer Goff, Eileen Gray, Her Work and Her World, Portland 2015.**
- Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes 2015** Eric Blanchegorge/Marie Noelle Maynard (Hg.), Raoul Dufy. Tissus et Créations (Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne Troyes, 2015), Gand 2015.
- Nieszawer 2015** Nadine Nieszawer, Artistes Juifs de l'école de Paris 1905–1939, Paris 2015.
- Ott-Wodni 2015** Marlene Ott-Wodni, Josef Frank 1885–1967. Raumgestaltung und Möbeldesign, Wien 2015.
- Bartlett 2017** Djurdja Bartlett, Nadezdha Lamanova and Russian Pre-1917 Modernity: Between Haute Couture and Avant-garde Art, in: Fashion Theory, 21/1, 2017, S. 35–77.
- Georgel 2016** Chantal Georgel (Hg.), Jacques Doucet. Collectionneur et mécène, Paris 2016.
- Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln 2016** Katia Baudin (Hg.), Fernand Léger. Malerei im Raum, (Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln 2016), München 2016.
- Niederacher 2016** Sonja Niederacher, „man könnte diesen Salon die wienerische Werkstatt nennen“, Emilie Flöge Geschäftsfrau, in: Sandra Tretter/Peter Weinhäupl (Hg.), Gustav Klimt, Emilie Flöge. Reform der Mode, Inspiration der Kunst, S. 27–41.

- Smith 2016** T'ai Smith, The Problem with Craft, in: Art Journal 75/1 2016, S. 80-84.
- Tasseau 2016** Tasseau 2016. Vérane Tasseau. Les Ventes de séquestre de la galerie Kahnweiler et leur réseau d'acheteurs: l'exemple d'André Breton et Paul Éluard, in: Ojo Le Journal 34 (September 2016).
- Bernès/Noël 2017** Claude Bernès/ Benoît Noël, Marie Vassilieff. L'Œuvre artistique, l'académie de peinture, la cantine de Montparnasse, Livarot-Pays-d'Auge 2017.
- Gardner Troy 2016** Virginia Gardner Troy, Easel Tapestries. The American Reception of Marie Cuttoli Tapestries, 1930s to 1950s, in: Textile 15/3, 2016, S. 228–45.
- Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2018** Iris Meder/Daniela Spera (Hg.), Helena Rubinstein. Die Schönheitserfinderin (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2017), Wien 2017.
- Walworth 2017** Catherine Walworth Soviet Salvage. Imperial Debts, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism, Pennsylvania 2017.
- Warner 2017** Emily S. Warner, Marketing the Monumental. Wall Painting at Midcentury, in: Archives of American Art Journal 56/2 2017, S. 26-49.
- Adamson 2018a** Glenn Adamson, Thinking through Craft, London/New York 2018.
- Adamson 2018b** Glenn Adamson, The Invention of Craft, London/New York 2018.
- Berry 2018** Jess Berry, House of fashion. Haute Couture and the Modern Interior. New York 2018.
- Gee 2018** Malcom Gee, Modern Art Galleries in Paris and Berlin, ca. 1890–1933. Types, Policies and Modes of Display, in: Journal for Art Market Studies, 2018 (Zugriff, Mai 2023: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/18/66>)
- Klein 2008** John Klein, Matisse and Decoration, New Heaven/London 2018.
- Meder 2018a** Iris Meder, „Quantity makes the show“ – das Universum Helena Rubinsteins, in: Iris Meder/Danielle Spera (Hg.), Helena Rubinstein. Die Schönheitserfinderin (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, 2018), Wien 2018, S. 26–60.
- Meder 2018b** Iris Meder, „I like my own taste“ – Helena Rubinsteins Salons und Wohnungen, in: Iris Meder/Danielle Spera (Hg.), Helena Rubinstein. Die Schönheitserfinderin (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, 2018), Wien 2018, S. 84–125.

Vernerey-Laplace/ Ivanoff 2018	Denise Vernerey-Laplace/ Hélène Ivanoff (Hg.), Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900–1950, Band I, Paris, Rouen/Le Havre 2018
Baumgartner 2019	Susanna Baumgartner, Zwischen detailgetreuem Nachschicken und eigenen abstrakten Webentwürfen. Textile Arbeiten von Maria Marc, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne/Textile Modernism, Wien/Köln/Weimar, 2019, S. 107–118.
Dogramaci 2019a	Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne, Köln 2019.
Dogramaci 2019b	Burcu Dogramaci, Stickerei der Neuen Sachlichkeit. Textilbidler von Franziska Pfannkuche im intermediären Kontext, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne/Textile Modernism, Wien/Köln/Weimar, 2019, S. 255–272.
Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Landesstiftung 2019	Roger Diederer (Hg.), Die Fäden der Moderne : Matisse, Picasso, Miró ... und die französischen Gobelins (Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Landesstiftung München 2019), München 2019.
Kat. Ausst. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme 2019	Michele Fitoussi (Hg.), Helena Rubinstein, the adventure of beauty (Kat. Ausst. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme 2019), Paris 2019.
Kat. Ausst. Tate London Krupp 2019	Matthew Gale/Natalia Sidlina (Hg.), Natalia Goncharova (Kat. Ausst. Tate London 2019), London 2019. Walburga Krupp, Gestickte Malereien. Die Textilkünstlerin Sophie Taeuber-Arp, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne/Textile Modernism, Wien/Köln/Weimar, 2019, S. 131–141.
Pritchard 2019	Jane Pritchard, Simply fabulous, Goncharova's Designs for the stage, in: Matthew Gale/Natalia Sidlina (Hg.), Natalia Goncharova (Kat. Ausst. Tate London 2019), London 2019,
Richard 2019	Julie Richard, Avant-garde dolls: Marie Vassilieff's portrait-dolls and the rise of a new aesthetic genre, in: Sculpture Journal 28/2 2019, S. 193–209.
Tietenberg 2019	Annette Tietenberg, Strukturprinzipien der Moderne. Die Textilsammlungen von Bertha Pappenheim und Emilie Flöge, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne/Textile Modernism, Wien/Köln/Weimar, 2019, S. 157–168.
Vignon 2019	Charlotte Vignon, Duveen Brothers and the Market for Decorative Arts, 1880–1940, New York 2019.
Wells 2019	K.L.H. Wells, Weaving Modernism. Postwar Tapestry between Paris and New York, New Haven 2019.

- Challis 2020** David M. Challis, Moving Mountains. Paris-Based Dealers and the Economics of Translocation, in: Christel H. Force (Hg.), *Pioneers of the global art market. Paris based dealer networks, 1850–1950*, London/New York 2020, S. 43–57.
- Dymshits 2020** Valery Dymshits, The Challenge of the Primitive. Jewish Avant-Garde Art and Folk Art, in: Katia Baudin (Hg.), *Folklore and Avantgarde* (Kat. Ausst. Kunstmuseum Krefeld 2020), München 2020, S. 212–215.
- Force 2020** Christel H. Force, Introduction - Pioneers of the Global Art Market. Paris-Based Dealer Networks, 1850–1950, in: Christel H. Force (Hg.), *Pioneers of the global art market. Paris based dealer networks, 1850–1950*, London/New York 2020, S.1–30.
- Gardner Troy 2020** Virginia Gardner Troy, Textiles, Traditions and the Avant-Garde, in: Katia Baudin (Hg.), *Folklore and Avantgarde* (Kat. Ausst. Kunstmuseum Krefeld 2020), München 2020, S. 192–196.
- Gauthier 2020** Ambre Gauthier, Promoting Modernism in the 1920s: The Art Journals of Paul Guillaume, Léonce Rosenberg, and Alfred Flechtheim, in: Christel H. Force (Hg.), *Pioneers of the global art market. Paris based dealer networks, 1850–1950*, London/New York 2020, S.1–30.
- Ilyukhina 2020** Evgenia Ilyukhina, Mikhail Larionov and Natalia Goncharova. A look at the Art of the Primitive, in: Katia Baudin (Hg.), *Folklore and Avantgarde* (Kat. Ausst. Kunstmuseum Krefeld 2020), München 2020, S. 137–143.
- Kat. Ausst. Barnes Foundation 2020** Cindy Kang (Hg.), Marie Cuttoli. The Modern Thread from Miró to Man Ray (Kat. Ausst. Barnes Foundation, Philadelphia 2020), New Haven 2020.

- Tasseau 2020** Vérane Tasseau, Daniel-Henry Kahnweiler's International Partnerships, 1907–1937, in: Christel H. Force (Hg.), *Pioneers of the global art market. Paris based dealer networks, 1850–1950*, London/New York 2020, 75–90.
- Benton 2021** Tim Benton, Eileen Gray's Jean Désert showroom 217 Rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris. Marketing design in the 1920s. in: *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* 2021, S. 1–35.
- Block 2001** Elizabeth L. Block, *Dressing up. The women who influenced French Fashion*, Cambridge/Mass, 2021.
- Labson 2021** Linsey Labson, Babani. Life and Legacy of a forgotten designer 1894–1935 (PHIL.DIPL.), New York 2021.
- Vogelsang 2021** Gilian Vogelsang, *Encyclopedia of Embroidery from the Arab World*, New York 2021.
- Wells 2021** K.L.H. Wells, Reading Feminism in Modern Tapestry's Archive, in: *Archives of American Art Journal* 60/1 2021, S. 24–43.
- Bobrowska 2022** Ewa Bobrowska, Les artistes venues de l'Est, in: Camille Morineau (Hg.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles* (Kat. Ausst. Musée du Jardin du Luxembourg Paris, 2022), Paris 2022, S. 67–76.
- Gollance 2022** Sonia Gollance, Tea Arciszewska. Remembering the Modernist Playwright on Her Sixtieth *Yortsayt*, in: Digital Yiddish Theatre Project, Januar 2022, <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/tea-arciszewska-remembering-the-modernist-playwright-on-her-seventieth-yortsayt> [Zugriff: Juni 2024].
- Kat. Ausst. Musée du Jardin du Luxembourg Paris 2022** Camille Morineau (Hg.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles* (Kat. Ausst. Musée du Jardin du Luxembourg Paris, 2022), Paris 2022
- Le Morvan 2011** Marianne Le Morvan, Berthe Weill 1865–1951. La petite galeriste des grands artistes, Orléans 2011.
- Morineau/Pesapane 2022** Camille Morineau/Lucia Pesapane, *Vivre de son art*. in: Camille Morineau (Hg.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles* (Kat. Ausst. Musée du Jardin du Luxembourg Paris, 2022), Paris 2022, S. 76.
- Poiret 2022** Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris 2022.
- Albertini 2023** Nadia Albertini, Kitmir. Les broderies russes de Mademoiselle Chanel, Montreuil 2023.
- Casini 2023** Giovanni Casini, Léonce Rosenberg's cubism. The Galerie L'Effort Moderne in interwar Paris, Pennsylvania 2023.

Krautgartner 2023	Lena Krautgartner, Die Schwestern Flöge. Inszenierte Weiblichkeit im Wien des Fin-de-Siècle, in: Elana Shapira/ Anne Rossberg (Hg.), Gestalterinnen. Frauen, Design und Gesellschaft im Wien der Zwischenkriegszeit, Wien 2023, S.
Zalweski 2023	Leanne M. Zalweski, The New York Market for French Art in the Gilded Age, 1867–1893, London 2023.
Bass-Krueger 2024	Maude Bass-Krueger, C'est un travail Noble. Fashion and Design, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 275–296.
Dorogova 2024a	Waleria Dorogova, Being Part of the Other Russia, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 113–132.
Dorogova 2024b	Waleria Dorogova, The ABC's of Color. Designing for children, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 461–176.
d'Haeyere/ Jacobs 2024	Hilde d'Haeyere/Steven Jacobs, Des soirées bien parisiennes, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 147–168.
Ensabella 2024	Alice Ensabella (et.al) 2024, Histoire des Galeries d'Art en France du XIXe au XXIe siècle, Paris 2024.
Godefroy 2024	Cécile Godefroy, A life of painting Color, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 61–79.
Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New Penot 2024	Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024.
	Agnès Penot, Le Temps des marchands de couleurs et de curiosités (1840–1880), in: Alice Ensabella (et.al) 2024, Histoire des Galeries d'Art en France du XIXe au XXIe siècle, Paris 2024, S. 25–112.
Saint-Raymond 2024	Léa Saint-Raymond, Le Temps des Marchands et marchandes de tableaux (1880–1914), in: Alice Ensabella (et.al) 2024, Histoire des Galeries d'Art en France du XIXe au XXIe siècle, Paris 2024, S. 113–151.
Serckx/ Adriaenssens 2024	Marjan Sterckx/Werner Adriaenssens, „The Poetry of a Room“, Interior Design and Decoration, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center, New York 2024), New Haven 2024, S. 223–246.

Zimmermann Margarete Zimmermann, Another Exile. The Art of Survival
2024 in occupied France, in: Laura Mircoulis/ Waleria Dorogova
 (Hg.), Sonia Delaunay (Kat. Ausst. Bard Graduate Center,
 New York 2024), New Haven 2024, S. 91–112.

Abbildungsverzeichnis

Abb. Nr.	Beleg
Abb. 1	Foto: Vogue Paris, Jun 01 1925, S. 80.
Abb. 2.	Foto: Privatsammlung
Abb. 3.	Foto: Privatsammlung
Abb. 4	Foto: Lilien Lisbeth Feledy
Abb. 5	Foto: Lilien Lisbeth Feledy
Abb. 6	Foto: Kang 2020, S. 39.
Abb. 7	Foto: Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2
Abb. 8	Foto: Paulvé 2010, S. 36.
Abb. 9	Foto: Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2
Abb. 10	Foto: Klimt Foundation, Vienna
Abb. 11	Foto: Ott-Wodni 2015, S. 51.
Abb. 12	Foto: Repertoire du Gout Moderne, I, 1929, S. 10, Archiv Lurçat, Article 200 IFA 285/2
Abb. 13	Foto: The Paul Rosenberg Archives, a Gift of Elaine and Alexandre Rosenberg, The Museum of Modern Art Archives, New York.
Abb. 14	Foto: Gee 2018, S. 9.
Abb. 15	Foto: Kat. Ausst. Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera, Paris 1986, S. 175.
Abb. 16	Foto: Helena Rubinstein photographs series, 1897–1965, Courtesy of the Fashion Institute of Technology SUNY Fit Library Special Collections and College Archives New York, USA, US.NNFIT.SC.284.1.1.1.23.35.01
Abb. 17	Foto: Meder 2018b, S. 100.
Abb. 18	Foto: Meder 2018b, S. 100.
Abb. 19	Foto: Rubinstein und Cuttoli in Algerien, Kat. Ausst. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme 2019, Abb. 17.
Abb. 20	Foto: Lilien Lisbeth Feledy
Abb. 21	Foto: Foto: Boris Lipnitzki, Roger–Viollet
Abb. 22	Foto: Meder 2017b, S. 87.
Abb. 23	Foto: Slesin 2003, S. 46.
Abb. 24	Foto: Meder 2017b, S. 109.
Abb. 25	Foto: Cuttoli_06
Abb. 26	Foto: Myrbor_39
Abb. 27	Foto: Kang 2020, S. 13.

- Abb. 28 Foto: https://digital.wolfsonian.org/WOLF059145?search_api_fulltext=Floor%20Plan%20of%20the%20Exposition%20of%20Modern%20French%20Decorative%20Art [Zugriff: September 2024]
- Abb. 29 Foto: Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie 2013, S. 375.
- Abb. 30 Foto: Lilien Lisbeth Feledy
- Abb. 31 Foto: Lilien Lisbeth Feledy
- Abb. 32 Foto: Lilien Lisbeth Feledy
- Abb. 33 Foto: Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie 2013, S. 345.
- Abb. 34 Foto: Ziemińska 2012, S. 110.
- Abb. 34a Victoria and Albert Museum, London
- Abb. 35 Foto: Ziemińska 2012, S. 115.
- Abb. 36 Foto: Ziemińska 2012, S. 111.
- Abb. 37 Foto: Ziemińska 2012, S. 113.
- Abb. 38 Foto: Musée des arts décoratifs Paris, M5051_Ba_Poi_B02_151A
- Abb. 39 Foto: Musée des arts décoratifs Paris, M5051_Ba_Poi_B02_151B
- Abb. 40 Foto: Christian Vignaud
- Abb. 41 Foto: Lilien Lisbeth Feledy
- Abb. 42 Foto: Privatsammlung
- Abb. 43 Foto: Vogue Paris, Jun 01 1925, S. 80.
- Abb. 44 Foto: Ziemińska 2012, S. 82.
- Abb. 45 Foto: Juhász 2012, S. 33.
- Abb. 46 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 47 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 48 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 49 Foto: Pirkelbauer 2020, 50.
- Abb. 50 Foto: The Metropolitan Museum of Art New York.
- Abb. 51 Foto: The Metropolitan Museum of Art New York.
- Abb. 52 Foto: Musée Galliera, Paris.
- Abb. 53 Foto: The Metropolitan Museum of Art New York.
- Abb. 54 Foto: Myrbor_41.
- Abb. 55 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 56 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 57 Foto: Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.
- Abb. 58 Foto: Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.
- Abb. 58a Foto: Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.
- Abb. 59 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.

- Abb. 60 Foto: Kat. Ausst. Staatliche Tretjakow-Galerie, Abb. 441.
- Abb. 61 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 62 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 63 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 64 Foto: Privatsammlung.
- Abb. 65 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 66 Foto: Privatsammlung.
- Abb. 67 Foto: Victoria and Albert Museum, London.
- Abb. 68 <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cL9a8dz> [Zugriff: Juni 2025]
- Abb. 69 Foto: Philadelphia Museum of Art.
- Abb. 70 Foto: The Metropolitan Museum of Art New York.
- Abb. 71 Foto: University of Rhode Island.
- Abb. 72 Foto: Musée Galliera, Paris.
- Abb. 73 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 74 Foto: Christian Vignaud.
- Abb. 75 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 76 Foto: Christian Vignaud.
- Abb. 77 Foto: Fondation Alaïa, Paris.
- Abb. 78 Foto: Christian Vignaud.
- Abb. 79 Foto: Myrbor_02.
- Abb. 80 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.
- Abb. 81 Foto: Musée Galliera, Paris.
- Abb. 82 Foto: Lilien Lisbeth Feledy.

Abbildungen

LIPSKA
4, rue belloni XV^e
montre sa collection
tous les jours l'après-midi
ses manteaux du soir
ses broderies
ses robes
voir broderies, exposition des arts décoratifs
pavillon commun



Abb. 1: Werbesujet Sarah Lipska, veröffentlicht in Vogue Paris, Jun 01 1925, S. 80.

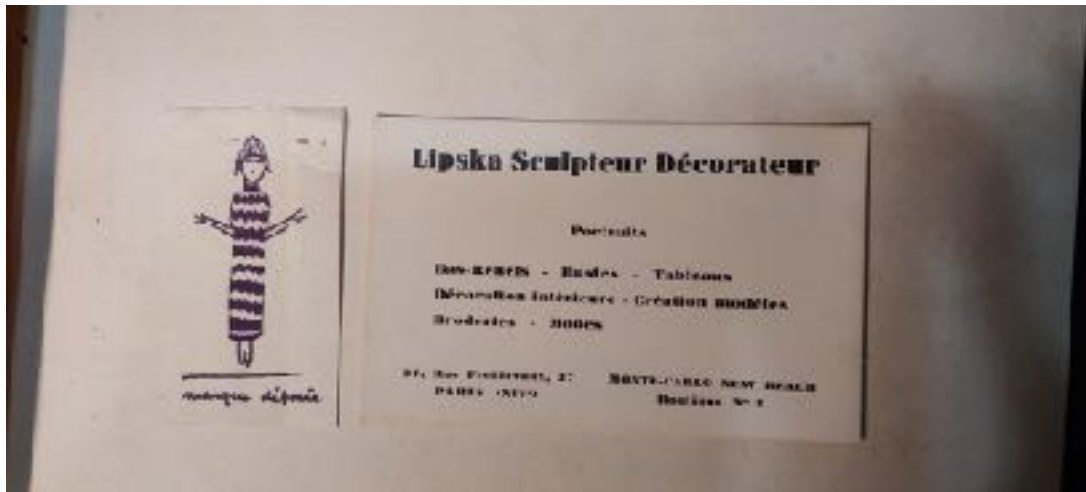


Abb. 2: Visitenkarte Sarah Lipska, rue Froideveaux, Privatsammlung.



Abb. 3: Visitenkarte Sarah Lipska, Champs Elysées, Privatsammlung.



Abb. 4: Deckblatt der Einladung zur Eröffnung von Myrbor 1926, Archiv Lurçat.

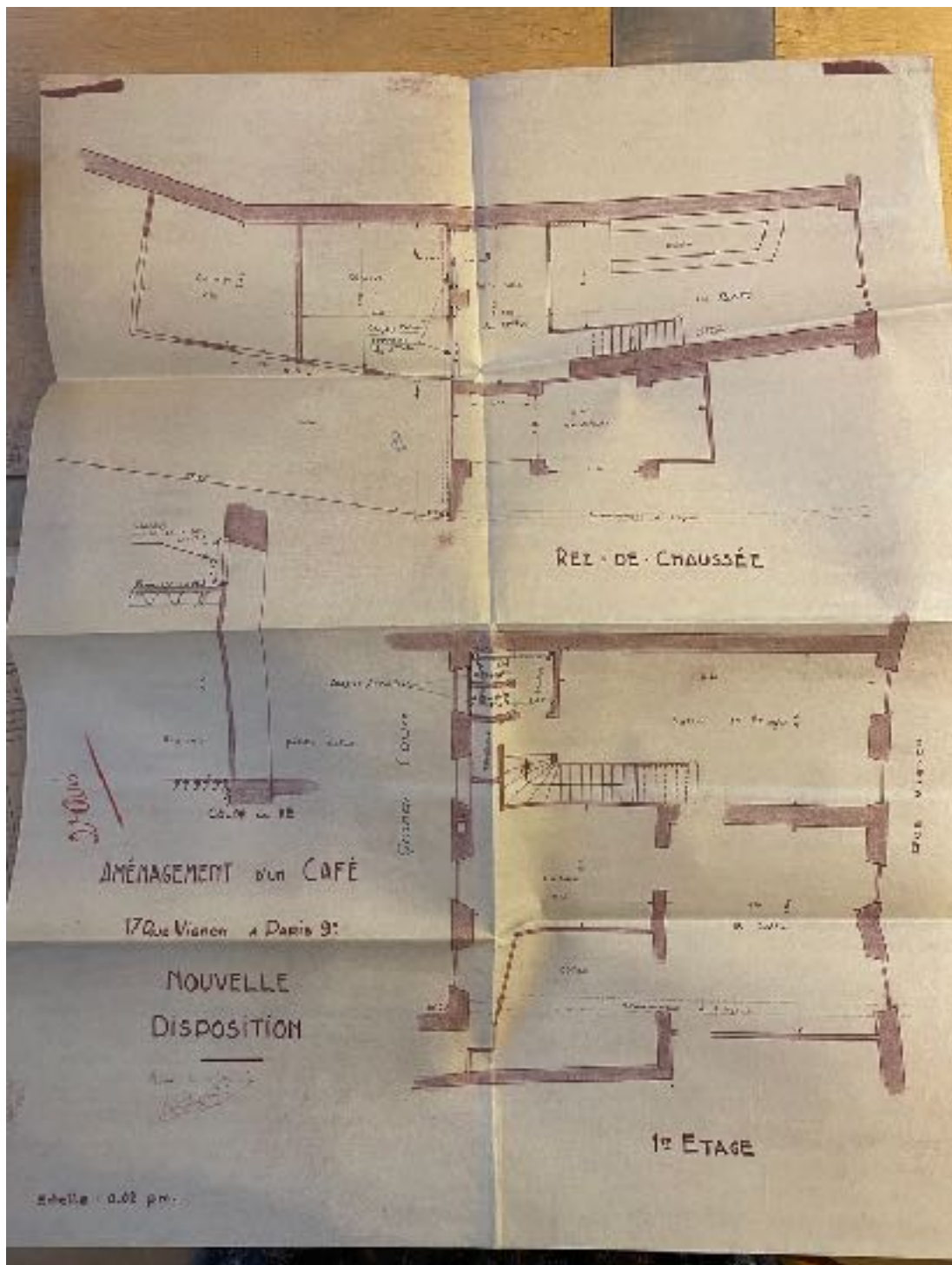


Abb. 5: Grundrisszeichnung des Geschäftslokals 17 rue Vignon, entstanden nach 1945, Archives de Paris.



Abb. 6: Eingangsbereich Myrbor, Foto: Thérèse Bonney.



Abb. 7: Erster Raum erster Stock Myrbor, Foto: Thérèse Bonney.



Abb. 8: Erster Raum erster Stock Myrbor, Blick Richtung Straße, Foto: Thérèse Bonney.



Abb. 10: Empfangsraum Salon Flöge, 1905, Fotograf: unbekannt.



Abb. 11: Empfangsraum in den Geschäftsräumlichkeiten des Tapeten- und Linoleumhändlers Gustav Carl Lehmann, ausgestattet von Haus und Garten, 1933.



Abb. 12: André Lurçat, Wohnzimmer Pierre David-Weill, 1929.



Abb. 13: Ausstellungsraum in der Galerie Paul Rosenberg, Anfang der 1920er-Jahre.



Abb. 14: Ausstellungsraum in Léonce Rosenbergs Galerie L'Effort Moderne, 1921.



Carte-adresse de Germaine Bongard, dessinée par Emilie Charmy.

Abb. 15: Emilie Charmy, Visitenkarte Modesalon Germaine Bongard, 1910er-Jahre.



Abb. 16: Gruppenfoto aufgenommen auf der Dachterrasse von Helena Rubinssteins Wohnung in Paris, am 10. Juni 1937. Fotograf: Unbekannt.



Abb. 17: Porträt von Marie Cuttoli mit Helena Rubinstein, 1930er-Jahre. Fotograf: Boris Lipnitzki.

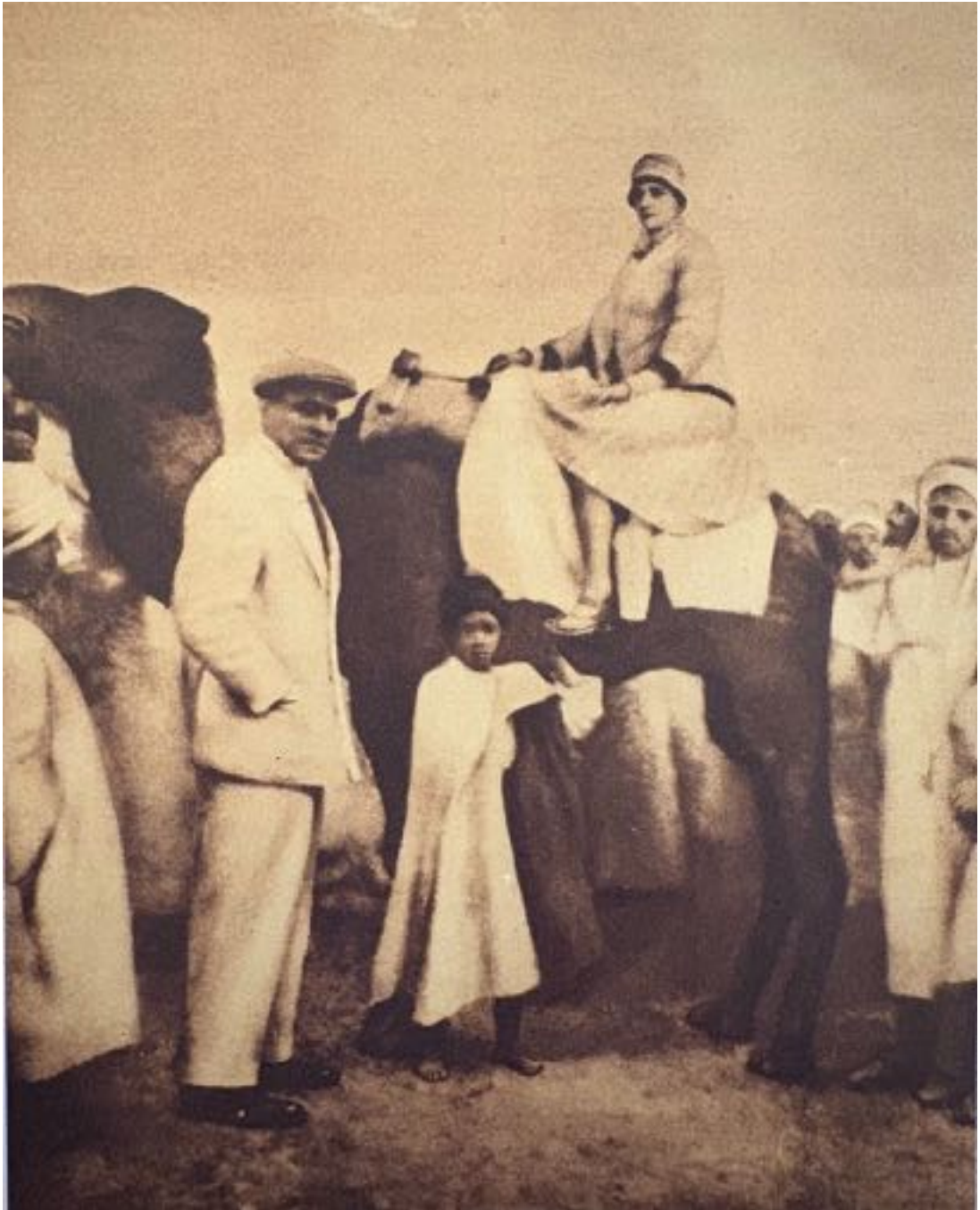


Abb. 18: Helena Rubinstein und Jean Lurçat in Nordafrika. Fotograf: Unbekannt.



Abb. 19: Helena Rubinstein mit Marie Cuttoli in Algerien. Fotograf: Unbekannt.



Abb. 20: Bestickter Abendmantel auf grünem Samt, Geschenk Mala Rubinstein, 1976, The Metropolitan Museum of Art New York, 1976.216.3.



Abb. 21: Helena Rubinstein mit Myrbor-Tuch, n.d, Foto: Foto: Boris Lipnitzki, Roger-Viollet.



Abb. 22: Ansicht von Rubinsteins Pariser Schönheitssalon in der rue du Faubourg Saint-Honoré 52, Fotograf unbekannt, Archives Helena Rubinstein.



Abb. 23: Ansicht von Rubinsteins Schönheitssalon in Chicago, Fotograf unbekannt, Archives Helena Rubinstein.



Abb. 24: Innenansicht des Schönheitssalons in New York, gestaltet von Paul T. Frankl, um 1935.



17, rue Vignon
PARIS -

THE couturiers present each of their collections in their Paris salons. Myrbor, the great creator, is making a trip to New York specially to submit her models to the well-dressed women of America. Myrbor knows how to interpret all the various silhouettes and bring out the personality of each one.

MYRBOR



Abb. 25: Werbung Myrbor, veröffentlicht im US-Magazin New Yorker September 1925.

textiles • rugs • ceramics • paintings
metal work • glass • furniture

**lord &
taylor**

**an-
nounce**

In collaboration with

ROUSSEAU
ROUET MARC
PIERRE CHARRAU
EDOUARD JOURDAIN
JEAN DUNAS
YVES CHOUKRAFF
E. L. M.
BOUÉE
DIANEUSE PERIER
MAURICE HOLLAN BEAUX
MAURICE CITROUS-MURON
LEON VOGL



**exposition of
MODERN
french decorative
ART**

WE A HOPEFUL WISH TO PROVIDE THE NEW AND
BE THE NEW CENTURY—LORD & TAYLOR HAVE
CREATED A PERMANENT DEPARTMENT OF MODERN
FURNITURE AND ARE EXHIBITING THE NEW
DECORATIVE BY THEIR STATE.

Abb. 26: Werbung für die Ausstellung Modern French Decorative Art, 1928 bei Lord & Taylor, veröffentlicht im US-Magazin Harper's Bazaar.



Abb. 27: Myrbor-Bereich bei der Exposition of Modern French Decorative Art, Lord & Taylor, New York 1928, Foto: Sigurd Fischer..



Abb. 29: Natalia Goncharova, Zeichnung für Lamanova, 1910er-Jahre, Bleistift und Aquarell auf Papier, 38,2 x 24,3 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.



Abb. 30: Fotografie von Natalia Goncharovas Kostümzeichnung für Les Noces, Bibliothèque Kandinsky, LAR 15.



Abb. 31: Fotografie von Natalia Goncharovas weiblicher Marionette für das St. Petersburger Holzpuppentheater von Julie Sazonova, Bibliothèque Kandinsky, LAR 15.



Abb. 32: Fotografie von Natalia Goncharovas männlicher Marionette für das St. Petersburger Holzpuppentheater von Julie Sazonova, Bibliothèque Kandinsky, LAR 15.



Abb. 33: Natalia Goncharova, Kostümentwurf *Liturgie*, Figur Magus, 1915, Wasserfarbe, Gouache, Graphit Stift und Collage auf Karton, 60 x 47,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.



Abb. 34: Sarah Lipska, Kostüm-Zeichnung für *Annabella*, 1922, Aquarelle und Bleistift auf Papier, 37,5 x 25 cm, Privatsammlung.



Abb. 34a: Sarah Lipska, Schärpe für das Kostüm Annabella, 1922, Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 35: Sarah Lipska, Kostüm-Zeichnung für Cadi, 1922, Aquarelle und Bleistift auf Papier, 36 x 25 cm, Privatsammlung.



Abb. 36: Sarah Lipska, Kostüm-Zeichnung für Capitaine de Police, 1922, Aquarelle und Bleistift auf Papier, 31,5 x 24,3 cm, Privatsammlung.



Abb. 37: Sarah Lipska, Kostüm-Zeichnung für Fatima, 1922, Aquarelle und Bleistift auf Papier, 31 x 19,8 cm, Privatsammlung.



Ab. 38: Fotografie eines Paul Poiret Kleides mit Stickereimotiv Sarah Lipska (vorne),
1920.



Abb. 39: Fotografie eines Paul Poiret Kleides mit Stickereimotiv Sarah Lipska (hinten), 1920.



Abb. 40: Sarah Lipska, *Stickereientwurf mit Lotusblüte*, um 1920, Bleistift und Gouache auf Transparentpapier, 62 x 49 cm, Musée Sainte-Croix Poitiers.



Abb. 41: Sarah Lipska, Stickereimuster *Stickereientwurf mit Lotusblüte* auf schwarzem Grund, um 1920, Privatsammlung.



Abb. 42: Sarah Lipska, Logo-Entwurf für Myrbor, Goldstift auf Papier, Privatsammlung.

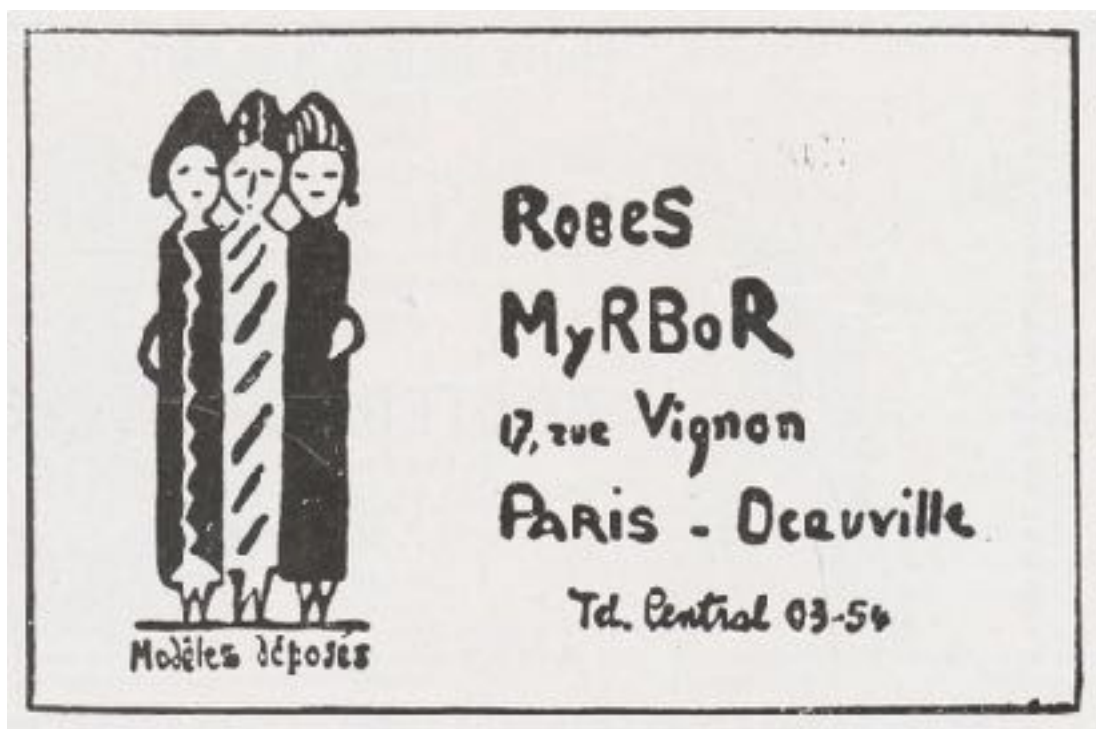


Abb. 43: Sarah Lipska, Werbesujet mit Logo für Myrbor, veröffentlicht in: Vogue Paris, Jun 01 1925, S. 80.



Abb. 44: Sarah Lipska, als 12-Jährige stickend, Fotograf: unbekannt, Atelier Pflaum & Co., Berlin.



Abb. 45: Kippa für Jom Kippur, Deutschland, 18. Jahrhundert. Satinseide, Silberfaden-Stickerei, Baumwollfutter. Maße: 19 × 27 cm. Inschrift: Levitikus 16,30. Vermächtnis von Ephraim Porat, Jerusalem. Kippa mit hebräischer Inschrift, bestickt mit Metallfäden, 19. Jahrhundert.



Abb. 46: Gesticktes Myrbor Logo in Myr_01.



Abb. 47: Sarah Lipska, Modeentwurf mit Aufschrift „Technique Serebro“, Bleistift und Aquarelle auf Papier, 14. April (o.J.) Privatsammlung.

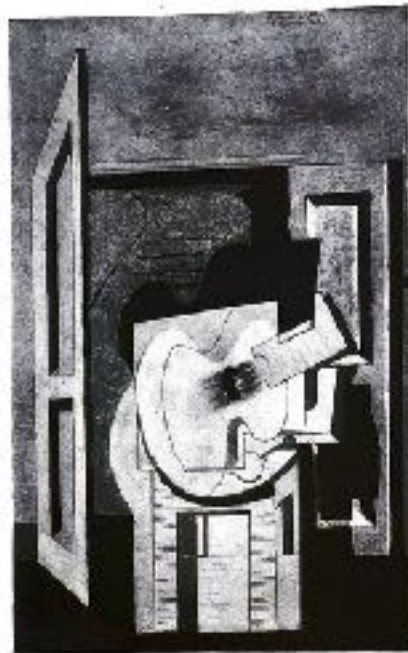


Abb. 48: Logo Sarah Lipska, in Mantel „Trojka“, 1926, Musée Sainte-Croix Poitiers (986.8.2).

MYRBOR

TAPIS MODERNES

d'après les esquisses de
FERNAND LÉGER - JEAN LURÇAT - LOUIS MARCOUSSIS



Marcelle Pradier

Tous les modèles de nos tapis sont exclusifs et déposés.
MYRBOR fabrique tous ses tapis dans ses propres ateliers de Séul

Exposition d'Œuvres :

Hans Arp - Braque - Chirico - Raoul Dufy - Max Ernst -
Lagrenée - Léger - Lurçat - Louis Marcoussis - Miró - Picasso

17, Rue Vignon, 17

Abb. 49: Werbung Myrbor veröffentlicht (unter anderem) in Cahiers d'arts.



Abb. 51: Rotes Kleid mit Stickereimotiv von Sara Lipska (Myr_25), um 1923, The Metropolitan Museum of Art New York, C.I.38.2.18a, b.



Abb. 50: Besticktes Samtcape (Myr_01), um 1923, The Metropolitan Museum of Art
New York, 2009.300.3302.



Abb. 52: Kurzer Samtmantel mit Appliqué-Stickerei (Myr_03), um 1923, Musée Galliera, Paris.



Abb. 53: Zweite Version des Myrbor Logos in Myr_54.



Abb. 54: Illustration eines Myrbor-Kleides mit Appliqué-Stickerei, veröffentlicht in Myrbor_41.



Abb. 55: Detailansicht der Appliqué-Stickerei von Myr_25.



Abb. 56: Detailansicht Schraffurstich von Myr_01.



Abb. 57: Natalia Goncharova, Modellzeichnung *Heloise* (MyrZ_04), Aquarell und Bleistift auf Papier, Dezember 1927, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.



Abb. 58: Natalia Goncharova, Modellzeichnung *Alge* (MyrZ_06), Februar 1928, Gouache und Bleistift auf Papier, 65,7 x 50,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.



Abb. 58a: Natalia Goncharova, Modellzeichnung *Orchidee* (MyrZ_05), 1926, Gouache und Bleistift auf Papier mit Stoffproben links oben, 65,7 x 50,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.

Présentation de la nouvelle collection

PYJAMAS

Thaïs.	Soldat de Bois.	Pirate.
Bengali.	Sulomé.	Sin.

ROBES DE SPORT

Artique.	Lancelot.	Félix.
Jocaste.	Jacky.	Paris-Plage.

ROBES D'APRÈS-MIDI

Elfe.	Prince Khaddour.	Mil-Neuf-Cent-Trente
Sirène.	Rienling.	Eledune.
Lynx.	Prize.	Guermante.
Glancure.	Odile.	Monique.

ROBES DU SOIR

Légende.	Dame d'Honneur.	Bertrème.
Vénus.	Reine-Marie.	Sunista.
Ephémère.	Madura.	Sunshine.
Jasmin.	Le Nil.	Laque d'Or.
Elvire.	Méaange.	Les Masques.
Phénix.	Talita.	Cigale.

MANTEAUX

Atalante.	Royal.	Mil-Neuf-Cent-Trente.
Desdemona.	Petrovitcha.	Companule.
Romantique.	Mucano.	Baguette.

CHÂLES

Bouguinville.	Companule.	Création du Monde.
Desdemona.	Corys.	Butterfly.
	Pasiphaë.	

Abb. 59: Verzeichnis der Modellnamen veröffentlicht in der Einladung zur Wiedereröffnung von Myrbor 1926, Archiv Lurçat.



Abb. 60: Natalia Goncharova, Modellzeichnung *Reine Marie*, um 1926, Gouache und Bleistift auf Papier, 74,7 x 34,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau.



Abb. 61: Nach Natalia Goncharovas Modellzeichnung *Reine Marie*, Bleistift und Gouache auf Packpapier, Privatsammlung.



Abb. 62: Nach Natalia Goncharovas Modellzeichnung *Heloise*, Bleistift und Gouache auf Packpapier, Privatsammlung.



Abb. 63: Nach Natalia Goncharovas Modellzeichnung Alge, Bleistift und Gouache auf Packpapier, Privatsammlung.



Abb. 64: Natalia Goncharova, Modellzeichnung Murano, 1926, 31 x 21 cm, Bleistift, Gouache und Collage auf Papier, Privatsammlung.



Abb. 65: Nach Natalia Goncharova, Modellzeichnung *Murano*, 1926, Bleistift, Gouache auf Packpapier, Privatsammlung.



Abb. 66: Natalia Goncharova, Modellzeichnung Pensée, Bleistift und Gouache auf Papier, Privatsammlung.



Abb. 67: Besticktes Ensemble Murano, Natalia Goncharova für Myrbor 1926, Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 68: Natalia Goncharova, Komposition, 1920er-Jahre, Öl auf Leinwand, 92 x 59,1 cm, Centre Pompidou Paris, AM 3859 P.



Abb. 69: Myrbor Kleid mit Appliqué-Stickerei (Myr_24), 1927, Philadelphia Museum of Art.



Abb. 70: Myrbor Kleid mit Blätter-Appliqué-Stickerei (Myr_30), 1925, The Metropolitan Museum of Art New York.



Abb. 71: Oberteil Myrbor mit Lipskas Annabella-Appliqué-Stickerei, 1922ff,
University of Rhode Island.



Abb. 72: Abendkleid mit Appliqué-Stickerei (Variation Lipskas Stickereimotiv mit Lotusblüte) (Myr_34), Musée Galliera, Paris.



Abb. 73: Sarah Lipska, Stickereimotive auf Transparentpapier (MyrZ_SL12), 16. September 1923, Privatsammlung.



Abb. 74: Sarah Lipska, Stickereientwurf mit Blumenmotiv auf schwarzem Grund (MyrZ_SL13), 1923, Gouache auf Papier, 62,5 x 47,8 cm, Musée Sainte-Croix Poitiers.



Abb. 75: Fotografie des Myrbor-Modells Fantasio mit Stickerei-Motiv
(vermutlich) Sarah Lipska, Fotograf unbekannt, veröffentlicht in: Myrbor_07.



Abb. 76: Sarah Lipska, Stickereientwurf mit Blumenmotiv auf rotem Grund (MyrZ_SL1), Gouache auf Papier, 62,5 x 47,8 cm, Musée Sainte-Croix Poitiers.



Abb. 77: Samtmantel Myrbor Sierebro mit Stickereimotiv Sarah Lipska (Myr_15), 1923, Fondation Alaïa, Paris.



Abb. 78: Sarah Lipska, Stickereimuster (Myr_51) des Kleides Phytonisse, 1923, Musée Sainte-Croix Potiers.

Chez MYRBOR.

Parmi les modèles d'une note si originale et si personnelle qui font le cachet de cette Maison, nous avons noté tout spécialement :

Pythouise, une robe de crêpe satin noir, de forme tunique droite, ouverte sur les côtés; elle est entièrement perlée de petits de chapelets en or, appuyés sur des rondelles de drap blanc. Des rondelles plus longues sont disposées de manière à former bordure et marquant la place de la taille, le décolleté, les manches, le bas de la robe.

Indiana, une jolie robe-manteau en Kasha beige, drapée souple, les manches longues sont agrémentées d'une fantaisie d'effiloché multicolore, et le col se recouvre d'une écharpe faite du même effiloché, cette écharpe a un joli mouvement d'enroulé et de rejeté en arrière et en avant.

Mariette est une robe en velours noir, de style espagnol à la « Vélasquez » : elle est éclaircie d'un petit croquet de dentelle au corsage; plat bouffant devant, la robe très large est montée à fronces autour de la taille.



At MYRBOR'S.

AMONG the so original and personal models that give this firm its own stamp, we have especially noted :

Pythouise, a straight tunic-shaped dress of black satin-crêpe, opened on the sides; it is entirely beaded with ivory crêpe beads of Arabian rose, laid over discs of white cloth. Longer discs are set so as to form a border and mark the place of the waist, the low neck, the sleeves, the bottom of the skirt.

Indiana is a pretty coat-gown of beige kasha, softly draped; the long sleeves are ornamented with a fantasy of multi-colored ravel and the collar is covered with a scarf adorned of the same. This scarf is prettily scrolled and thrown back and in front.

Mariette is a black velvet dress of Velasquez spanish style. It is lightened up with a little croquet of lace on the flat bodice buttoned in front. The very wide dress is gathered at the waist.

— PHYTONISE — Collection MYRBOR

Abb. 79: Schwarz-Weiß-Fotografie des Myrbor-Modells Phytonisse (Myr_51), 1923, Fotograf unbekannt, veröffentlicht in: Myrbor_02.



Abb. 80: Sarah Lipska, Protoyp Modell Koktobel (Myr_41), 1922, The Metropolitan Museum of Art New York, 2009.300.3546.



Abb. 81: Sarah Lipska, Myrbor-Kleid mit Vogel-Motiv (Myr_48), Musée Galliera, Paris.



Abb. 82: Sarah Lipska, Vogeldarstellung, Gouache auf Papier, Privatsammlung.

Abstract

Im Zentrum der Dissertation steht das 1922 von der französischen Kunsthändlerin, Mäzenin und Sammlerin Marie Cuttoli (1879–1973) gegründete Myrbor, das aus zwei Blickwinkeln analysiert wird: Einerseits wird Myrbor als hybrider Ort zwischen Modehaus, Kunstgalerie und Ausstellungsraum untersucht, andererseits werden die im Auftrag Cuttolis entstandenen Kleidungsstücke behandelt, die die Künstlerinnen Natalia Goncharova (1881 –1962) und Sarah Lipska (1882 –1973) für Myrbor entwarfen.

Der erste Teil widmet sich kunstmarktbezogenen Fragestellungen wie der strategischen Verortung Myrbors im entstehenden Zentrum des Pariser Kunstmarkts, der architektonischen Gestaltung der Innenräume durch André Lurçat sowie Cuttolis internationaler Sichtbarkeit und ihrem Netzwerken, insbesondere in die USA. Im zweiten Teil stehen die textilen Arbeiten von Goncharova und Lipska im Fokus. In diesem wird stilistischen und gattungsspezifischen Fragen nachgegangen wodurch erstmals einzelne Werke sowie deren produktions- und kunsthistorischen Entstehungskontexte in den Vordergrund gerückt werden. Mit einem Inventar das 55 Myrbor-Modelle umfasst, bietet die Dissertation den bislang umfassendsten Überblick über die Mode-Produktion von Myrbor.

Die Dissertation zeigt, dass Myrbor weniger als Modehaus sondern viel mehr als hybrider Ort zwischen Mode, Kunst und Ausstellungspraxis verstanden werden muss. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zur Erforschung weiblicher Handlungsspielräume im Kunstmarkt, ihrer Netzwerke sowie zur Sichtbarkeit von Künstlerinnen und Auftraggeberinnen. Sie knüpft an aktuelle Diskussionen zur Rolle textiler Medien in der Moderne an und bietet eine erste eingehende Analyse von Sarah Lipskas textilem Werk.

The dissertation focuses on Myrbor, founded in 1922 by the French art dealer, patron and collector Marie Cuttoli (1879-1973), and approaches it from two perspectives: on the one hand, Myrbor is examined as a hybrid space between fashion house, art gallery and exhibition space. On the other hand, the garments commissioned by Cuttoli and designed for Myrbor by the artists Natalia Goncharova and Sarah Lipska are analysed.

The first part of the study addresses art market-related questions, including Myrbor's strategic positioning within the emerging centre of the Parisian art world, the architectural design of its interiors by André Lurçat, and Cuttoli's international visibility and networking activities, particularly in the United States. The second part focuses on the textile works of Goncharova and Lipska, addressing stylistic and medium-specific questions and foregrounding, for the first time, individual pieces and their artistic and production contexts. Accompanied by an inventory of 55 Myrbor models, the dissertation offers the most comprehensive account to date of Myrbor's garment production.

The dissertation demonstrates that Myrbor should be understood less as a traditional fashion house and more as a hybrid space operating at the intersection of fashion, art, and exhibition practice. Thus, the thesis contributes to current scholarship on women's agency within the art market, their professional networks, and the visibility of female artists and patrons. Moreover, it engages with ongoing discussions on the role of textile-based art at the beginning of 20th century and offers the first in-depth analysis of Sarah Lipska's textile oeuvre.