

netzwerk mode textil

nmt Jahrbuch 2023

Härtel, Maren Christine / Thoms, Marco:
Vorbild Christian Dior: Zur Demokratisierung des *New Look*, in: nmt 2023.
Jahrbuch *netzwerk mode textil* e.V., S. 18–27,
<https://doi.org/10.53193/235432970A>.

Impressum

nmt 2023

Jahrbuch netzwerk mode textil e.V.

ISSN: 2566-4875

DOI: <https://doi.org/10.53193/239780373A>

Herausgeberinnen: Gudrun M. König und Lioba Keller-Drescher im Auftrag des netzwerks mode textil e.V.
(1. Vorsitzende Gudrun M. König) | www.netzwerk-mode-textil.de

Chefredaktion: Adrian Ruda

Redaktion: Adrian Ruda | Lioba Keller-Drescher | Gudrun M. König

Advisory Board des netzwerk mode textil e.V.:

Jasmin Assadsolimani | Michaela Breil | Sabine de Günther | Heike Derwanz |
Martina Glomb | Bettina Göttke-Krogmann | Gerlind Hector | Katharina Hornscheidt |
Elisabeth Hackspiel-Mikosch | Michaela Haibl | Birgit Haase | Dorothea Nicolai |
Heide Nixdorff | Adelheid Rasche | Sabine Resch | Rose Wagner | Jan Watzlawik |
Gundula Wolter | Philipp Zitzlsperger

Gestaltung & Satz: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG, Augsburg | www.wissner.com

Druck: Senser Druck GmbH, Augsburg

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor:innen.

Copyright: © netzwerk mode textil e.V. und die Autor:innen, 2024

Inhalt

Vorwort	4
Isabelle Voßkötter-Berens Der »Renner«! Werbemedien eines Dresdner Kaufhauses	7
Maren Christine Härtel/Marco Thoms Vorbild Christian Dior: Zur Demokratisierung des <i>New Look</i>	19
Melanie Haller/Kerstin Kraft Couture von Frauen für Frauen Kooperative Lehrforschung am Beispiel des Frankfurter Couture-Hauses <i>Toni Schiesser</i>	29
Bärbel Ambrus/Dorothee Haffner Erinnerungen an Alice Klank (1906–1985): Ein Gespräch über Textildesign und kreative Vielfalt	41
Patricia Mühr Geliebte Monster. Dress im Horrorfilm	49
Anna Kamneva-Wortmann <i>Bottom-up</i> Kleidungskulturen im Spannungsfeld von Zentrifugal- und Zentripetalkräften	59
Regina Lösel/Tatjana Petzer Ungewebt, nahtlos, intelligent Begriffs- und kulturgeschichtliche Überlegungen zu neueren (nicht-)textilen Techniken	69
Heike Derwanz Sich kleiden wie Minimalist:innen – eine nachhaltige Alternative?	77
Rezensionen	84
Autor:innenbiografien	93



Maren Christine Härtel / Marco Thoms

Vorbild Christian Dior: Zur Demokratisierung des *New Look*

Christian Diors Kostüm *Bar*, 1947 in der ersten Kollektion des neuen Modehauses präsentiert und 1957 von Willy Maywald an der Seine fotografisch dokumentiert, zählt zu den ikonischen Modellen des sogenannten *New Look*. Es fehlt in keiner Publikation der Modegeschichte des 20. Jahrhunderts (Abb. 1) und wird auch in aktuellen Internetabfragen nach dem legendären *New Look* prominent gelistet. Das Foto wurde zu einer zentralen Bildquelle für den neuen Modestil, der von Paris in die westliche

Welt ausstrahlte und fester Bestandteil modehistorischer Abhandlungen über das 20. Jahrhundert geworden ist.

Mit einer weltweiten Expansion bis Mitte der 1950er-Jahre, mit Boutiquen in New York und Venezuela sowie Lizenzvergaben an Kaufhäuser in England, Kanada und Australien, gehörte Christian Dior zu den bekanntesten und erfolgreichsten Modeschöpfern seiner Zeit.¹ Alexandra Palmer ermittelt für den Pariser Couture-Sektor im Zeitraum Frühjahr 1954 bis



Abb. 1: Doppelseite zum New Look mit dem *Bar Suit*, fotografiert von Willy Maywald, aus: Colin McDowell: *Forties Fashion and the New Look*, London 1997.

« Gesellschaftskleid, um 1955. Detailaufnahme vordere Mitte mit geschlossenem Gürtel.

Frühjahr 1955 für das Haus *Dior*, einschließlich dessen Boutique, ein Verkaufsvolumen von 6.474 Kleidern, gefolgt von *Jacques Fath* mit 4.140 auf Platz zwei und *Pierre Balmain* mit 3.112 auf Platz drei. Die sich daraus ableitende Dominanz *Diors* erklärt, warum sein Name eng mit dem Begriff des *New Look* verbunden ist.² Seltener behandelt wurden hingegen die wirtschaftlichen und soziokulturellen Folgen dieser modischen Erfolgsgeschichte, die sich an dieser Stelle konkret auf die Frage nach der praktischen Umsetzung der *Dior*-Modelle im Bekleidungsalltag richtet. Für viele Frauen war ein Original unerschwinglich. Sie griffen auf Kleidungsstücke zurück, die zwar den Trends folgten, aber preisgünstiger waren. Ausgehend von einem Bestand im Historischen Museum Frankfurt können Aussagen über die Entwicklungen bei der Umsetzung der in Paris entstandenen Modelle getroffen und eine Diskussion über die Vorbildfunktion *Diors* geführt werden.

Die Objektgrundlage für die vorliegende Analyse bildet die Frankfurter Mode- und Textilsammlung, die mit ihren über 16.000 Einzelstücken zu den wichtigsten deutschen Sammlungen in kommunaler Trägerschaft zählt. Auf der Basis gestifteter Kleidungsstücke Frankfurter Familien aus einem großbürgerlichen Gesellschaftsumfeld, richtete sich die Sammlungspolitik des Hauses bis in die 1960er-Jahre zunächst auf die kunsthistorische Stilgeschichte und deren ästhetische Wertvorstellungen. In Verbindung mit einer neuen musealen Zielsetzung wurden bereits in den 1970er-Jahren und damit früh im Vergleich zu anderen deutschen Museen Sammlungsergänzungen unter alltags- und sozialgeschichtlichen Fragestellungen vorgenommen.³ Die intensiv geführte Diskussion um den bis dahin weitgehenden Ausschluss der weiblichen Kultur- und Emanzipationsgeschichte führte zum Themenschwerpunkt »Frauenalltag und Frauenbewegung« mit einer gleich lautenden Ausstellung, dem Ausstellungskatalog und der Ergänzung der Sammlung weiblicher Alltagskleidung.

Aus diesem Bestand können hier nur wenige Objekte des Zeitraums 1947 bis 1957, die zum überwiegenden Teil aus konfektioneller sowie privater Herstellung stammen, betrachtet werden. Grundlage dieses Beitrags bildet eine Masterarbeit von 2021, die die Analysen von insgesamt 20 Objekten dieses Nachkriegsjahrzehnts den sozio-kulturellen und ökonomischen Entwicklungen der 1930er- bis 1950er-Jahre in Frankreich und Deutschland gegenüberstellt. Im Zentrum standen Fragen danach, ob und in welchem Umfang

die Ideen *Diors* adaptiert wurden. Dabei zeigte sich ein Abhängigkeitsverhältnis der deutschen Modebranche von Paris, das bereits im späten 19. Jahrhundert bestand und trotz des angespannten Verhältnisses infolge zweier Kriege ungebrochen war.⁴

Die Stärke der Pariser Modebranche war es, unter zentraler Leitung gemeinsam mit der Textilindustrie als geschlossene Einheit aufzutreten. In der lokalen Handwerkskunst mit geringer Produktionskapazität verhaftet, konnte sie sich nach dem Ersten Weltkrieg jedoch nicht dem wachsenden Konsum des internationalen Marktes anpassen.⁵ Im Vergleich zu den anderen Wirtschaftszweigen rutschte die Bekleidungsbranche von ehemals Platz vier im Jahr 1913 bis 1935 auf Platz 27 aller französischen Exporte ab.⁶ Die Haute Couture versuchte ihre Verluste zu mildern, indem sie zunehmend Schnittmuster und Modelle verkaufte. Wenngleich sehr lukrativ, verloren die Couturehäuser so die Kontrolle über die Verbreitung ihrer Ideen und waren am weiteren Gewinn nicht beteiligt. Paris avancierte verstärkt zu einer Kreativwerkstatt für den internationalen Modemarkt. Länder wie Deutschland, die hingegen auf Konfektion ausgerichtet waren, profitierten davon und exportierten in großen Stückzahlen in die USA, nach England, die Niederlande, Russland und Skandinavien.⁷ Am Beispiel Berlin zeigt Uwe Westphal auf, dass es üblich war, zweimal im Jahr die Schauen in Paris zu besuchen und sich neue Inspirationen zu holen. Mit seiner Forschung unterstreicht er das Abhängigkeitsverhältnis zu Paris als kreativen Impulsgeber für die deutsche Modeproduktion.⁸ Diese Abhängigkeit wurde ab 1933 mit der nationalsozialistischen Machtübernahme in Frage gestellt. Der Staatsdirigismus nahm nun auch Einfluss auf die Kreativwirtschaft. Mit der Gründung dezentraler Modeämter wurde der Plan aktualisiert, eine deutsche Mode zu schaffen und sich so von Paris unabhängig zu machen.⁹ Insbesondere Vertreter des NS-Machtapparats nutzten jedoch ihre Möglichkeiten, weiterhin Modeartikel der Pariser Haute Couture zu beziehen.¹⁰ Aufgrund der außenpolitischen Situation und zunehmenden Isolation im Zusammenhang mit dem Krieg nahm auch der Export deutscher Mode stetig ab.

Nach dem Zweiten Weltkrieg suchte Westdeutschland erneut Anschluss an den internationalen Modemarkt und beobachtete die Entwicklungen in Frankreich. Die erste Kollektion von Christian Dior am 12. Februar 1947 sorgte dabei für großes Aufsehen.

Durch das Startkapital von fünf Millionen Franc von Hauptinvestor Marcel Boussac¹¹ und den Zugriff auf die vom Krieg verschonten Webereien im Süden waren die Entwürfe geprägt von materieller Opulenz. Vor allem Länge und Weite der Röcke machten Eindruck.

In »Berlins Modenblatt« vom Januar 1948 widmet die Zeitschrift sich diesem Aspekt und stellt mehrere Pariser Designer einander gegenüber. Trotz der Kritik bestand die Auffassung, dass die neue Linie nicht aufzuhalten sei, da diese bereits von deutschen Modeschöpfern aufgegriffen werde: »Aber unsere Modehäuser beweisen, daß sie teilhaben wollen am Modeschaffen der Welt, an der Weltmode, und – über kurz oder lang – auch wieder am Export.«¹² Aufgrund von Devisenbeschränkungen fehlten deutschen Modehändlern die Mittel, um an den Pariser Schauen teilzunehmen. Dennoch hatte man ein Interesse daran, Importlizenzen an Deutschland als unmittelbaren Absatzmarkt zu vergeben. 1949 beschloss das Direktorium des Hauses *Dior* zusammen mit dem französischen Handelsattaché, eine Liste der wichtigsten deutschen Modeunternehmer zusammenzustellen, die für den Einkauf Devisen erhalten sollten.¹³ Auf dieser Liste befinden sich u. a. *Heinz Oestergaard*, *Charly Ritter* und *Lauer-Böhlendorff* aus Krefeld, aber auch Frankfurter Geschäfte wie *Lindenstedt & Brettschneider*, *Charlotte-Modelle Glückstein & Co.* sowie *Woop-Kleider am Rossmarkt*.¹⁴ Wie der Designer Yorn Michaelsen, der in den 1950er-Jahren bei *Dior* angestellt war, bestätigte, erwarben *Oestergaard*, *Ritter* und *Heinz Schulze-Varell* Schnitte und fertige Modelle bei *Dior*.

Mögen deutsche Designer und Modehäuser ihre eingekauften Schnitte noch als eigene Modelle ausgegeben haben, so finden sich in den westdeutschen Zeitschriften wie »*Burda Moden*«, »*Eva Moden*« oder »*Berlins Modenblatt*« zumeist keinerlei Hinweise darauf, auf wen Modelle und Schnitte zurückgehen. Eine Verbindung zum Ursprung ist nicht leicht zu ziehen, da die Modelle bereits so weit vereinfacht und in Details verändert worden waren, dass sie mit weit weniger Material leicht und schnell umgesetzt werden konnten (Abb. 2).

In ihrer Publikation »*Dior*« von 2009 formuliert Alexandra Palmer: »*Dior* designed a contrived and reproducible vision of a new elite French woman that drew on hybrid aristocratic European roots. The *Dior* woman recalled the nobility of eighteenth-century France, the Second Empire and the Belle Époque.«¹⁵ Abfal-

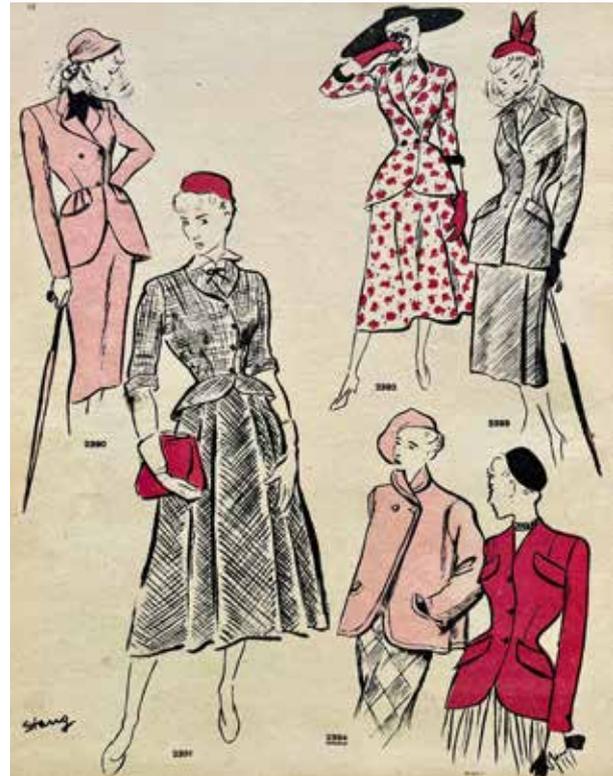


Abb. 2: Mantel- und Kostümmodelle mit Bestellnummern für Schnittmuster, »*Eva Moden Album*«, Sommer 1948.

lende Schultern, schmale Taille und die Betonung von Oberweite und Hüfte charakterisieren diese Vorstellung *Diors* von der weiblichen Erscheinung. Wie Palmer aufzeigt, geht dieser Anspruch einher mit einer Auswahl hochwertiger Materialien und Verarbeitung, teils unter Einsatz anspruchsvoller Schmucktechniken sowie dem Rückgriff auf eingearbeitete Mieder, Verstärkungen bzw. Versteifungen, Unterröcke und andere Auspolsterungen.¹⁶

Ein Ensemble aus Cocktailkleid und Bolero von *Lauer-Böhlendorff* macht in unserer Betrachtung den Anfang (Abb. 3). Die Firma ist auf der erwähnten Devisenliste genannt, weshalb ein Rückgriff auf *Dior*-Modelle nicht unwahrscheinlich ist. Das taillierte Trägerkleid hat ein bustierartiges Oberteil mit tiefem Rückenausschnitt. Die Mehrweite über der Brust ist in Falten gelegt. Der Beleg am Ausschnitt vorn ist angeschnitten, mit Taft verstärkt und nach innen geschlagen. Das Oberteil ist nur unterhalb der Brust mit Taft gefüttert (Abb. 4). Geschlossen wird das Kleid in der hinteren Mitte unter einer Samtschleife, mit einem Reißverschluss und innen mit einem Taillenband. Der angesetzte Rock wird um keilförmige Ein-



Abb. 3: Cocktailkleid mit Bolero aus Kunstseide mit Ikatmuster und Samt, *Lauer-Böhlendorff* um 1955 (links).



Abb. 4: Oberteil Cocktailkleid aus Kunstseide, Innenansicht, *Lauer-Böhlendorff* um 1955 (rechts oben).



Abb. 5: Bolero aus Kunstseide mit Ikatmuster, Innenansicht, *Lauer-Böhlendorff* um 1955 (rechts unten).

sätze erweitert und die Mehrweite am Rockansatz zu Kellerfalten gelegt. Der Taillenweite von 59,5 Zentimeter steht eine Saumweite von 537 Zentimeter gegenüber. Ein mit Tüll versteifter Unterrock gibt zusätzliches Volumen und Form. Die kimonoartige Jacke mit angeschnittenen Ärmeln und rautenförmigen Zwickeln in den Achseln wird mit Haken und Öse geschlossen und ist gänzlich ungefütert (Abb. 5). Nahtzugaben wurden bei Kleid und Jacke nur teilweise von Hand versäubert. Als Oberstoff wurde u. a. synthetischer Jacquard mit Ikatmuster verwendet, der einen steifen und schweren Fall hat. Zugeschnitten wurden alle Teile im geraden Fadenlauf. Griff und Fall des Stoffes kommen so stärker zum Tragen.

Ein gemustertes Gesellschaftskleid mit Gürtel ebenfalls um 1955, aus unbekannter konfektioneller Herstellung, weist eine vergleichbare Verarbeitung auf (Abb. 6). Es ist auch ungefütert, hat dagegen aber kei-

nen eingearbeiteten Unterrock. Das Kleid hat keinerlei Verstärkungen, jedoch wurden zwei Schulterpolster eingearbeitet. Dies steht der abfallenden Schulterlinie vieler *Dior*-Modelle entgegen und scheint eher für die 1930er- und frühen 1940er-Jahre charakteristisch. Für Sitz und Fall des Kleides sind sie aber entscheidend, da das Gewicht der Manschetten die Ärmel beständig nach unten ziehen würde. Die aus rot-grün-changierender Kunstseide gefertigten Teile sind mehrheitlich im geraden Fadenlauf zugeschnitten worden. Der Stoff hat einen insgesamt fließenden und schweren Fall. Mit dem Anlegen des Gürtels entsteht der Eindruck einer Mehrweite, die in der Taille zusammengefasst wird. Die Wirkung wird verstärkt durch an Schulter, Taille und Rock aufspringende Falten. Der Taillenweite von 66 Zentimeter steht eine Saumweite von 385 Zentimeter gegenüber. Eine Schnittrekonstruktion zeigt, dass die Einzelteile ein-

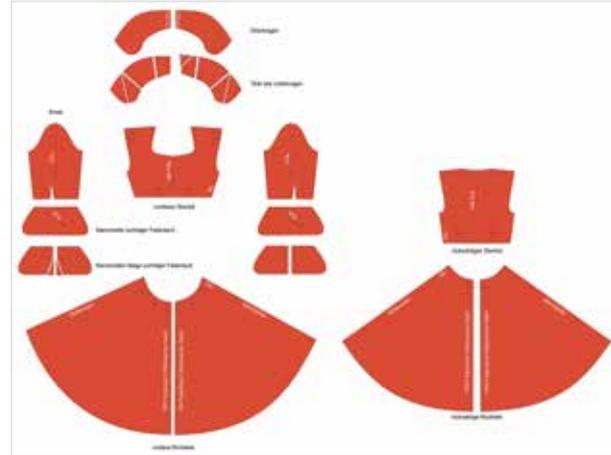


Abb. 6: Gesellschaftskleid mit Gürtel aus rot-grün-changierender Kunstseide mit Blüten-Muster, um 1955 (links).

Abb. 7: Schnittrekonstruktion und Aufbau zu Gesellschaftskleid mit Gürtel (rechts oben).

Abb. 8: Detailaufnahme Unterkragen mit Naht in der hinteren Mitte und asymmetrischer Stückelung (rechts unten).

fach gehalten sind (Abb. 7), sodass materialsparend aufgelegt werden konnte, da der Musterrapport nicht berücksichtigt werden musste. Dennoch kam es zu Notlösungen. Um qualitative oder quantitative Materialdefizite auszugleichen, wurde im Unterkragen und an den Manschetten gestückelt (Abb. 8). Ebenso wurde die Webkante mitverarbeitet, welche im Rock als Nahtzugabe bestehen blieb – ein im Handwerk tabuisiertes Vorgehen. Abnäher sind, bis auf Ärmel und rückwärtigen Halsausschnitt, keine vorhanden, sodass sich das Kleid leicht ändern ließe. Der Gürtel betont zusätzlich die Taille und gibt Halt. Keines der beiden vorgestellten Cocktail- oder Gesellschaftskleider weist eingearbeitete Mieder oder mehrlagige Unterröcke auf, wie es bisweilen in der Pariser Haute Couture und auch bei *Dior* der Fall war. Ein Kleid aus dem Atelier von *Toni Schiesser* in Frankfurt zeigt aber, dass in beiden Ländern das gleiche Fachwissen zur Ver-

fügung stand und innerhalb eines ähnlichen Milieus auch zur Anwendung kam. Das schwarze Unterkleid besteht aus einem Mieder sowie einem angesetzten mehrlagigen Unterrock aus Taft und Tüll mit aufgenähten Strumpfhaltern (Abb. 9). Kleider, die diese Verarbeitung nicht hatten, konnten oder mussten daher mit Korseletts, wie z. B. von der Marke *Triumph* (Abb. 10), und separaten Petticoats kombiniert werden, um die gewünschte Silhouette zu erreichen.

Die Mehrheit der in der Masterarbeit untersuchten Objekte wurde aus synthetischen Materialien wie Zellwolle, Perlon, Kunstseide oder Mischfasern gefertigt. In wenigen Fällen bestand der Oberstoff zweifelsfrei aus Naturfaser. Anders als heute, waren synthetische Materialien in den 1950er-Jahren nicht zwingend negativ konnotiert, da sie als *Novum* durchaus geschätzt wurden. Auch in der Pariser Haute Couture wurden sie verwendet.¹⁷



Abb. 9: Cocktailkleid aus Spitzenapplikationen, schwarzem Atlasgewebe, Tüll und Organza, *Toni Schiesser* um 1955, Innenansicht mit eingearbeiteter Korsage.

Schlussbemerkung

Im historischen Kontext zeigen sich zwei unmittelbar voneinander abhängige Systeme. Die zentral organisierte, auf Handwerk ausgelegte Pariser Haute Couture einerseits und die serielle, auf Export orientierte deutsche Konfektion andererseits. Letztere bezog ihre Ideen aus Paris. Auch die ideologische und ökonomische Zäsur während des NS-Regimes änderte daran nichts. So knüpfte Deutschland wie viele Länder in Europa, den USA oder auch Australien¹⁸ nach dem Zweiten Weltkrieg an gewohnte Strukturen an, mit Paris als Ideengeber, zu dessen wichtigsten Vertretern Christian Dior gehörte. Diese Form der Hierarchie war auch in Frankreich selbst zu finden. Die von Dior propagierte neue weibliche Linie, mit Betonung von Oberweite, Taille und Hüfte, wurde auch von anderen Pariser Couturiers umgesetzt. Die Frankfurter

Museumsobjekte sind also nicht nur in Komplexität und Materialfülle als vereinfachte Formen des *New Look* nach Dior zu lesen, sondern möglicherweise in ihrer Umsetzung als eine stilistische Verschmelzung verschiedener Pariser Couturehäuser, die dem *New Look* folgen. Hervorzuheben ist zudem die überwiegende Verwendung synthetischer Stoffe, die kostengünstiger und verfügbarer waren. Dies betraf vor allem Tageskleider, die den praktischen Ansprüchen des Alltags Rechnung tragen mussten. Zwar handelt es sich hierbei um kein ausschließlich deutsches Phänomen, bettet aber die Frankfurter Museumsobjekte zusätzlich in einen globalen Kontext ein. Die ökonomische Vereinfachung und Zugänglichkeit, z. B. als Schnittmuster unter Einhaltung zentraler Gestaltungselemente, führte auch in Westdeutschland zu einer Verbreitung und damit Demokratisierung des *New Look*.



Abb. 10: Korsett mit angesetztem Rock und integrierten Strumpfhaltern, *Triumph* um 1955.

Zusammenfassung

Als Christian Dior kurz nach dem Krieg seine neuen Modelle präsentierte, stellte er die Modewelt auf den Kopf, indem er auf rückwärtsgewandte Weise Anschluss an das aristokratische Frauenbild der Belle Époque suchte. Trotz politischer und kultureller Ressentiments griff auch die deutsche Industrie den neuen Stil bereitwillig auf. Institutionalisiert und zentral organisiert konnte die französische Mode stilistisch und wirtschaftlich auch nach 1945 ihre dominante Stellung behaupten. In Deutschland traf sie auf eine Modebranche, die die Folgen des Krieges und vor allem die Jahre unter NS-Herrschaft noch verarbeiten musste. Obwohl schon die Ansicht eines *Dior*-Originals und erst recht dessen Erwerb für die Mehrheit der Frauen in Deutschland unerreichbar war, lassen sich an Objekten der Frankfurter Textilsammlung Stilelemente der neuen Mode und damit deren Akzeptanz nachweisen. Die Analyse der Stoffe, Schnitte und Verarbeitung belegt eine modifizierte Adaption des stilistischen Vorbilds von Christian Dior. So anspruchsvoll der neue Modestil sowohl in preislicher als auch technischer Hinsicht war, diese Adaption machte ihn vielen modebewussten deutschen Frauen zugänglich.

Summary

When Christian Dior presented his new models shortly after the Second World War, he strove for a virtually reactionary continuity with the aristocratic/upper-class image of woman à la Belle Époque – and turned the fashion world topsy turvy. Despite political and cultural resentments towards France, the German industry readily embraced the new style. French fashion, institutionalized and centrally organized as it was, managed to maintain its dominant stylistic and commercial position even after 1945. In Germany it encountered a fashion industry that was struggling to come to terms with the consequences of the war and above all the years under Nazi rule. Although already the first-hand sight of a *Dior* original, not to mention the purchase of one, was unattainable for the majority of women in Germany, the stylistic elements of the new fashion and thus its acceptance can be seen in numerous objects of the Frankfurt textile collection. The analysis of the fabrics, cuts and workmanship reveals evidence of a modified adaptation of the stylistic example set by Christian Dior. However sophisticated the new style in terms of price and technique alike, this adaptation made it accessible to many fashion-conscious German women.

Anmerkungen

- 1 Vgl. ADELHEID RASCHE (Hg.): *Christian Dior und Deutschland 1947 bis 1957*, Berlin 2007, S. 98–120.
- 2 ALEXANDRA PALMER: *Couture and Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s*, Vancouver 2001, S. 16–17.
- 3 Vor dem Hintergrund des Museumsneubaus Ende der 1960er-Jahre entstand der Wunsch nach einer gegenwartsbezogenen Lebendigkeit in der musealen Präsentation von Geschichte. Übergeordnet war die Prämisse, dass das Museum »nicht unreflektiv die Geschichte als eine Geschichte der Herrschenden dokumentieren [kann], es muß die Partei der Beherrschten ergreifen«, vgl. *Ausst.kat. Frauenalltag und Frauenbewegung 1890–1980*, erarb. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Basel 1981, S. 8–9.
- 4 Die Analysen sind Bestandteil der Masterarbeit MARCO THOMS: *Diors New Look in Westdeutschland 1947–57. Kommunikation, Akzeptanz und Verbreitung einer modischen Form* (2021), betreut von Antje Krause-Wahl, Goethe-Universität Frankfurt.
- 5 VERONIQUE POUILLARD: *Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years*, in: *The Business History Review* 85 (2011) 2, S. 319–344, hier S. 320.
- 6 VERONIQUE POUILLARD: *Paris to New York. The Transatlantic Fashion Industry in the Twentieth Century* (*Harvard Studies in Business History* 54), Cambridge (Mass.) u. a. 2021, S. 72–73.
- 7 Der Gewinn lag 1932 für die gesamtdeutsche Konfektion allein nach Frankreich bei 113 Millionen Mark, vgl. IRENE GUENTHER: *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*, Oxford u. a. 2004, S. 171.
- 8 UWE WESTPHAL: *Modemetropole Berlin 1836–1939. Entstehung und Zerstörung der jüdischen Konfektionshäuser*, Leipzig 2019.
- 9 ALMUT JUNKER: *Das Frankfurter Modeamt*, in: *DIES.* (Hg.): *Frankfurt Macht Mode. 1933–1945*, Marburg 1999, S. 17.
- 10 GUENTHER: *Nazi Chic* (wie Anm. 7), S. 212–213.
- 11 POUILLARD: *Paris to New York* (wie Anm. 6), S. 141.
- 12 *Berlins Modenblatt*, Jahrgang 4 (1948), Heft 1, in: RASCHE: *Christian Dior und Deutschland* (wie Anm. 1), S. 232.
- 13 ADELHEID RASCHE: *Modeschauen des Hauses Dior in Deutschland, 1949 bis 1953*, in: *DIES.*: *Christian Dior und Deutschland* (wie Anm. 1), S. 206–229, hier S. 210–212.
- 14 Auch die Firma *Lauer-Böhlendorff* aus Krefeld ist auf dieser Liste vertreten. Ein Modell befindet sich unter den untersuchten Objekten aus dem HMF-Bestand (T.1990.0149a-b).
- 15 ILYA PARKINS: *Poiret, Dior and Schiaparelli. Fashion, Femininity and Modernity*, London 2012, S. 114.
- 16 ALEXANDRA PALMER: *Christian Dior. History and Modernity. 1947–1957*, München u. a. 2019.
- 17 REGINA LEE BLASZCZYK: *Styling Synthetics. DuPont's Marketing of Fabrics and Fashions in Postwar America*, in: *The Business History Review* 80 (2006) 3, S. 485–528, hier S. 506–514.
- 18 Vgl. LISA J. HACKETT: *Diversity and Democratization of Dior in Australia: Social Factors in Fashion Modification in the 1940s – 50s*, in: *Journal of European Popular Culture* 11 (Februar 2020) 1, S. 21–35.

Bildnachweis

- Abb. Titel: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. X.1978.258, Fotograf: Marco Thoms.
- Abb. 1: Colin McDowell: *Forties Fashion and the New Look*, London 1997, S. 176 f.
- Abb. 2: *Eva Moden Album*, Sommer 1948, S. 12, Historisches Museum Frankfurt.
- Abb. 3–5: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. T.1990.0149a-b, Fotograf: Marco Thoms.
- Abb. 6: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. X.1978.258, Fotograf: Marco Thoms.
- Abb. 7: Marco Thoms.
- Abb. 8: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. X.1978.258, Fotograf: Marco Thoms.
- Abb. 9: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. T.2018.0038, Fotograf: Marco Thoms.
- Abb. 10: Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. T.2009.2474, Fotograf: Marco Thoms.