



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Otto Lendecke. Bildhauer, Maler, Grafiker und Designer
zwischen 1910 und 1918“

verfasst von / submitted by

Lisa Leutner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs- Nickel

Inhalt

Einleitung und Forschungsstand.....	4
1. Zur Biografie von Otto Lendicke	6
2. Œuvre	21
2.1. Der Bildhauer	24
2.2. Der Maler.....	26
2.3. Der Grafiker	28
2.3.1. Satire-, Kunst- und Kulturzeitschriften	29
2.3.2. Modezeitschriften	33
2.3.2.1. „Wiener Mode“	33
2.3.2.2. „Die Damenwelt“	34
2.3.2.3. „Die Dame“	38
2.3.3. Postkarten für die Wiener Werkstätte	39
2.3.4. Modemappe 1914/15.....	40
2.3.5. Werbung und Plakatkunst	42
2.3.6. Sonstige Modebilder.....	43
2.3.7. Buchillustrationen und Mitgliedskarte	45
2.4. Der Designer	46
3. Die Bedeutung Lendickes.....	51
3.1. Auftraggeber.....	51
3.2. Künstlernetzwerk	52
3.3. Modeausstellungen und Modeschauen	53
3.4. Kunstaussstellungen	60
3.5. Öffentlichkeitswirkung	65
3.6. Nachwirkungen	65
4. Typologische Einordnung des Simplicissimus Œuvres und Bestandsaufnahme der modegrafischen Strömungen	66
4.1. Typologische Einordnung des Simplicissimus Œuvres	66
4.2. Die Einflussfaktoren nach Otto Lendicke und der Sekundärliteratur	69
4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850.....	70
4.4. Die Art-Déco-Bewegung und deren Grafik	77
4.4.1. Fermente der Art-Déco-Bewegung	78
4.4.1.1. Exotik.....	78
4.4.1.2. Der entblößte Körper, Körperbewusstsein und Erotik	82

4.4.1.3. Die großen Couturiers als Künstler	83
4.4.1.4. Die großen Couturiers und ihre Werbestrategien	86
4.4.1.5. Das neue Frauenbild	89
4.4.1.6. Dialektik von Avantgarde-Kunst und 18. Jahrhundert	91
4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik	93
5. Der „Simplicissimus“	97
5.1. Einführung	97
5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen	104
5.2.1. Motivische Bildgestaltung	104
5.2.2. Stilistische Bildgestaltung	118
5.2.2.1. Lendeckes Art Déco-Grafiken	118
5.2.2.2. Lendeckes Kontrapunkt	122
5.2.3. Der Entwurfsprozess	124
5.2.4. Lendeckes Farbwelten	124
Conclusio	125
Literaturverzeichnis	128
Abbildungsnachweis	135
Tabellenverzeichnis	139
Abbildungsverzeichnis	140
Gesamtkatalog	235
Abstracts	331

Einleitung und Forschungsstand

Gleich dem Strandgut eines versunkenen Schiffes tauchten zunächst die Grafiken des Künstlers Otto Friedrich Carl Lendেকে im Rahmen der Ausstellung „Grafik in der Couture“ des MAK Wien 2016 auf und mit ihnen begann das Abenteuer unzähliger Fragen und Rätsel zur Künstlerpersönlichkeit Otto Lendেকে, seinem Leben und seinem Œuvre.

Da keine wissenschaftlichen Publikationen zu Person und Werk Lendেকে zur Verfügung standen, wurde folgende Vorgangsweise entwickelt. Zunächst sollten Lendেকে Lebensdaten sowie das gesamte verfügbare Œuvre erhoben und gesichtet werden. Nach Vorliegen seines künstlerischen Lebenswerkes war klar geworden, dass eine Eingrenzung des Forschungsumfanges geboten war. Dabei gaben Lendেকে Lebensdaten mit dem Jahr 1910 als dem Beginn seiner künstlerischen Laufbahn und dem Jahr 1918 als dem Jahr seines Ablebens den zeitlichen Rahmen für die Untersuchung vor. Unter Zuhilfenahme der Rezeption Lendেকে zu seinen Lebzeiten sollte erkennbar werden, welche Schaffensbereiche und Werkteile bedeutungsvoll waren und somit Hinweise für eine Eingrenzung des Forschungsumfanges geben konnten. Es hatte sich herausgestellt, dass ausschließlich im malerischen Schaffen Lendেকে und hier insbesondere in seinem 73 Werke umfassenden Illustrationswerk in der Kunst- und Satirezeitschrift „Simplicissimus“ ausreichendes Bildmaterial zur Verfügung stand, um fundierte Forschungsfragen zu formulieren. Dazu war es erforderlich, das Bildwerk einer bestimmten Kategorie bzw. Typologie zuzuordnen, um schließlich Analogien und Divergenzen zu vergleichbaren Werken herstellen zu können. Trotz Definitions- und Abgrenzungsschwierigkeiten erfolgte schließlich eine Einordnung der Simplicissimus-Illustrationen in die Kategorie der Modegrafik. Dies schien insbesondere in Rücksicht auf die in allen Kunstformen dieser Epoche praktizierte Idee des Gesamtkunstwerkes geboten, die auch den Modegrafikern die Möglichkeit bot, sich nicht nur mit einer Figurine und deren Bekleidung, sondern darüber hinaus auch mit dem dazugehörigen Ambiente auseinanderzusetzen. Für die Bildanalyse der „Simplicissimus“ Illustrationen war daher eine intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Modegrafik, insbesondere deren beiden Höhepunkten, nämlich dem Zeitraum 1770 bis 1850 sowie der Art Déco-Bewegung ab 1908 bis 1918 erforderlich. Eine Aufdeckung der Themenstellungen wie auch deren stilistischer Verarbeitung in den Illustrationsblättern des Simplicissimus wäre ohne eine profunde Beschäftigung mit den Vorbildern und deren gattungstypischen Motiven und stilistischen Codes nicht möglich gewesen. Schließlich konnte anhand der gewonnenen Erkenntnisse, insbesondere motivischer und stilistischer Charakteristika der beiden großen Epochen, eine Analyse der Simplicissimus Arbeiten durchgeführt werden. Dazu wurden Forschungsfragen entwickelt, die

motivische und stilistische Übereinstimmungen exemplarisch ausgewählter Arbeiten des *Simplicissimus* Œuvres mit den beiden großen Strömungen der Modegrafik verproben sollten. Es muss festgehalten werden, dass nicht nur die Einschränkung der Untersuchung auf das *Simplicissimus* Œuvre sondern auch auf einzelne Illustrationsblätter aus diesem eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Otto Lendেকে unbedingt erforderlich macht. Da von den insgesamt 73 „*Simplicissimus*“-Arbeiten etwa dreizehn Arbeiten vor dem Krieg, alle verbleibenden 60 Illustrationen aber inmitten des tobenden ersten Weltkrieges ausgeführt wurden, sollte auch als weitere Forschungsfrage der Einfluss des Krieges auf die Grafik untersucht werden.

Der aktuelle Forschungsstand muss anhand der biographischen Grundlagen, des verfügbaren Bildmaterials des Künstlers, der Auftraggeber sowie der verfügbaren Literatur dargestellt werden. Als biographische Grundlagen standen zunächst der Aufsatz des Kunsthistorikers und Zeitgenossen Hans Ankicz-Kleehoven 1928, sowie dessen Nachlass bestehend aus seinen Vorträgen, Notizen, Zeitungsausschnitten und Listen und diversem Material aus Lendেকেs Besitz, darunter Briefe und Anmerkungen der Verwandtschaft, allesamt greifbar im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, zur Verfügung. Obwohl Hans Ankicz-Kleehoven die Verwandtschaft, darunter den Vater und die Gattin, persönlich gekannt und befragt haben dürfte, bleiben einige wichtige Eckpunkte im Leben Lendেকেs ungeklärt. Hinsichtlich Lendেকেs Beziehung zum großen Modeschöpfer Paul Poiret bleibt der Biograph betreff Zeitpunkt und Arbeitsverhältnis vage. Auch Umfang, Zeitpunkt und Inhalt seiner Tätigkeit für die Wiener Werkstätte vor und nach dem Kriegsausbruch bleiben unbestimmt und können nur konkludent aus seinen Arbeiten, etwa den Postkarten, einer Porzellanfigur, den Beiträgen zum Mappenwerk 1914/15, einem Plakatentwurf, grafischen Beiträgen und der kaum dokumentierten Entwurfstätigkeit für Wiener Werkstätten Kleider rückgeschlossen werden. Eine Digitalisierung und systematische Aufarbeitung des Ankicz-Kleehoven Nachlasses würde für weitere Forschungsarbeiten äußerst dienlich sein.

Einer konsequenten Aufarbeitung des Gesamtœuvres von Otto Lendেকে stehen einige gravierende Hindernisse entgegen. Zunächst sind die Bildbestände auf mehrere nationale und internationale Museen verstreut und nicht immer in digitalisierter Form, etwa die Skizzenbücher der Akademie der Bildenden Künste oder die Bilder der Sammlung Leopold, verfügbar. Einige Bestände, wie beispielsweise die Kunstblättersammlung im Museum für Angewandte Kunst müssten hinsichtlich zeitlicher Datierung noch einmal überprüft werden. Zudem ist davon auszugehen, dass sich ein nicht unwesentlicher Teil der Bilder Otto Lendেকেs, darunter insbesondere die drei Teile der Ölbilder des Rubinstein Salons aber auch die Originalvorlagen zu den Illustrationen in Privatbesitz befinden oder kriegsbedingt zerstört wurden und für die Wissenschaft somit nicht greifbar sind. Lendেকে selbst hat leider weder ein Werkverzeichnis erstellt noch alle Werke exakt datiert.

Viele Auftraggeber und ihre Auftragsverhältnisse mit Otto Lendেকে, darunter wie bereits erwähnt die Wiener Werkstätte und Paul Poiret, aber auch Helena Rubinstein, die Wiener Couture-Häuser, das Kaufhaus Weber & Friedmann sowie der Auftraggeber für die Inneneinrichtung Schloß Badljevina bleiben im Dunkeln.

Weder existiert über Otto Lendেকে eine Monografie noch gibt es aktuelle Sekundärliteratur im deutschsprachigen Raum. Hinzu kommt, dass die vorhandenen Literaturbezüge wie Schweiger 1982, Hansen 1984, Völker 1984, Rücker 1984 und Bouillon 1989 nur knappe Erklärungen zum Mappenwerk 1914/15, den Modeausstellungen und Modeschauen, der Zeitschrift „Die Damenwelt“ geben und dort, wo sie sich auf die Mode-Entwurfstätigkeit beziehen, keine fundierte Unterlegung bereit stellen. Eine Besprechung der Modegrafiken oder sonstigen Werbegrafiken unterbleibt in diesen Publikationen zur Gänze. Auch in der verfügbaren englischen Literatur wie etwa Battersby 1974, Robinson 2015, Best 2017, Davis 2007 fehlt eine systematische, kunsthistorisch fundierte Analyse der Modegrafiken von den ersten Modejournalen bis hin zur Avantgarde des Art Déco. Längstens wäre eine Geschichte der österreichischen Modegrafik angesichts der großen Zahl begabter Künstler wie Philipp von Stubenrauch (1784 – 1848), Otto Lendেকে, Mela Köhler und Otto Snischek, um nur einige zu nennen, nach neuesten kunsthistorischen Gesichtspunkten notwendig und gerechtfertigt.

1. Zur Biografie von Otto Lendেকে

Für die Erfassung der wichtigen Lebensdaten sowie persönlicher Kommentare Otto Lendেকেs, seiner Künstlerkollegen und Verwandten stand einerseits der verdichtete biografische Aufsatz des Kunsthistorikers und Bibliothekars Hans Ankiewicz-Kleehoven¹ sowie in weiterer Folge dessen Nachlass² zur Verfügung. Letzterer enthielt persönliche Briefe, Notizen und Anmerkungen des Künstlers, seiner Verwandtschaft und seiner Künstlerfreunde und eine Reihe ergänzender biografischer Informationen seines Biografen.

Die Einteilung in einzelne Lebensabschnitte erfolgt nicht primär unter dem Gesichtspunkt faktischer Lebensdaten, sondern soll vielmehr künstlerischen Umbrüchen und Veränderungen im Leben Lendেকেs Rechnung tragen.

¹ Ankiewicz-Kleehoven 1928.

² Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven.

Das Zeichentalent und der Schulabbrecher: 1892–1903

Otto Friedrich Carl Lendecke wird als Sohn von Oberbaurat Otto Heinrich Moritz Lendecke und seiner Gattin, Maria Caroline geb. Hailig von Hailingen, als drittes von vier Kindern am 4. Mai 1886 in Lemberg geboren. Zwar dürfte sich in Otto das zeichnerische Talent des Vaters mit dem feinsinnigen Geschmack der Mutter verbunden haben, doch setzt sich bei ihm der optimistische, gütige Charakterzug der Mutter gegenüber dem strengen, pedantischen und pessimistischen Wesen des Vaters durch.³

Bereits in der Volksschule, die Familie ist aus beruflichen Gründen nach Wien übersiedelt, fällt Otto durch sein zeichnerisches und schauspielerisches Talent auf. Seine Mittelschulzeit zwischen 1896 und 1903 ist bestimmt von wechselnden Schulaufenthalten, die zum Teil mangelnder schulischer Leistung (zwei Jahre im Benediktinergymnasium in Meran) und/oder Konflikten mit dem Lehrpersonal (drei Jahre in der Realschule Marchettigasse und zwei Jahre in der Realschule Reinprechtsdorfer Straße in Wien) geschuldet sind. Am Ende seiner Gymnasialaufbahn hat Otto im Alter von siebzehn Jahren bereits eine Reihe von Öl- und Aquarellskizzen angefertigt, die aufgrund ihrer Qualität den Professoren der Akademie der bildenden Künste, insbesondere Prof. Kasimir Pochwalski, Prof. Christian Griepenkerl und Prof. William Unger, zwecks Aufnahme auf die Akademie vorgelegt werden. Zwar bescheinigt man Otto durchaus künstlerisches Talent, empfiehlt jedoch das Erreichen der Maturareife als unabdingbare Voraussetzung. Einige frühe Zeichnungen aus der Realschulzeit, darunter beispielsweise das Aquarell „Der Violinspieler“ vom 16. Mai 1903, welches Lendecke schon als einen geübten Zeichner und Aquarellisten ausweist (vgl. Abbildung 1, Seite 140), sind noch erhalten.

Ludwig Heßhaimer – sein erster und einziger⁴ Zeichenlehrer in der Kadettenzeit: 1903–1907

Zwecks Erreichen der Maturareife und einer vom Vater gewünschten Militärlaufbahn verbringt Otto die folgenden vier Jahre zwischen 1903 und 1907 in verschiedenen Kadettenschulen der österreichisch-ungarischen Monarchie. Künstlerische Impulse erfährt er in diesem Lebensabschnitt durch eine Reise im Jahr 1904 in die Kunstmetropole München sowie durch den einjährigen Zeichenunterricht beim Künstler Ludwig Heßhaimer zwischen 1904 und 1905.⁵ Seine künstlerische Begabung kann er durch die Ausgestaltung des Speisesaals in der Kadettenschule in Breitensee mit

³ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 90.

⁴ Ankwicz-Kleehoven, 1933, S. 20.

⁵ Ludwig Heßhaimer war Grafiker, Kupferstecher und aktiver Offizier. Oftmals haben Künstler zwecks Broterwerb eine militärische Laufbahn eingeschlagen.

der „Uhlantenattacke in der Schlacht bei Custoza“ sowie in der erfolgreichen Gestaltung der Schulschlussfeier, auf die er viel organisatorischen, zeichnerischen, ja sogar dichterischen Aufwand verwendet, ausleben. Für ihn enttäuschend ist jedoch die Absage der Zeitschrift „Die Muskete“, bei welcher er 1906 im Alter von 20 Jahren einige humoristische Zeichnungen einreicht. Unter wenigen datierten Blättern Lendeckes könnte das Blatt „Portrait einer Dame“, Hadersdorf-Weidlingau vom 24. Mai 1905 (vgl. Abbildung 2, Seite 140) bereits den Einfluss des Zeichenlehrers Ludwig Heßhaimer, insbesondere in Hinsicht auf den meisterhaften Umgang mit Licht und Schatten, verdeutlichen.

Liebe und Dienstuntauglichkeit: 1907–1909

Lendeckes Offizierslaufbahn sollte mit der Versetzung nach Kaschau im August 1907 beginnen und bereits im November 1909 mit seiner von ihm beantragten Dienstuntauglichkeit aufgrund seines Herzfehlers enden. Auf einem Offiziersball lernt er zu Beginn des Jahres 1908 die 18-jährige ungarische Malerin Katharina von Hindi-Szabó kennen und verlobt sich bereits im folgenden Sommer mit ihr.⁶ Sie verbringen viel gemeinsame Zeit in ihrem Atelier und es gelingt ihr aufgrund ihrer Erzählungen über Auguste Rodin, bei dem sie als Hilfskraft⁷ arbeitet, sein Interesse für die Bildhauerei zu wecken. Nach längeren Auseinandersetzungen mit dem Vater im November und Dezember 1909 war dieser schließlich bereit, Ottos bisherige monatliche Apanage zwei weitere Jahre aufrechtzuerhalten und den Sohn unter dem Schutz von Katharina und deren Mutter nach Paris zum Studium zu schicken. Noch im Dezember 1909 muss Lendecke in München auf dem Weg nach Paris ein ziemlich reserviertes Urteil des berühmten Bildhauers Professor Adolf von Hildebrand über seine bisherigen Arbeiten hinnehmen. Der Hinweis, dass Otto Lendecke zusammen mit Dagobert Peche, Oswald Roux, Heinrich Rauchinger, Max Snischek und Eduard Wimmer-Wisgrill an der Jubiläums- und Modeausstellung im Jahr 1908⁸ bzw. 1909⁹ teilgenommen hat, kann leider nicht durch weiteres Beweismaterial belegt werden. Auch die Feststellung, dass Lendecke die Tanzkleider von Grete Wiesenthal für das Gartentheater der Kunstschau 1908 entworfen hat, kann nicht verifiziert werden.¹⁰ Lendeckes frühe Meisterschaft in kompositorischer und technischer Hinsicht zeichnet sich bereits in seiner Aquarellstudie „Knabe mit Mann“ (vgl. Abbildung 3, Seite 141) ab. Wenn auch nur skizzenhaft ausgeführt, zeigt das Bild eine stark psychologische Wirkung ungleicher

⁶ Albert Langen 1924, Einleitung.

⁷ Albert Langen 1924, Einleitung.

⁸ Hampel 1959, S. 61.

⁹ Hampel 1976, S. 26.

¹⁰ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwiczy-Kleehoven, Biographischer Artikel „LENDECKE Otto“ unterfertigt mit G.B.

Machtverhältnisse zwischen dem erwachsenen Mann und dem jugendlichen Knaben. Letzterer wird in seiner Unterordnung gewaltsam festgehalten und scheint hoffnungslos in dieser Situation gefangen. Mag sein, dass Lendeckes persönliches Verhältnis zu seinem Vater hier einen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Lendecke hat mit dieser Arbeit auch weitere Fertigkeiten in der Perspektive und Plastizität gegenüber seinen früheren Werken hinzugewonnen.

Paris als Experimentierfeld (Auguste Rodin und Henri Le Fauconnier), Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte, der „Simplicissimus“-Auftrag: 1910–1914

Um den Jahreswechsel 1909/10 in Paris angekommen, nimmt Lendecke die Kunst- und Kulturmétropole Paris mit ihren avantgardistischen Galerien und der grandiosen Museumslandschaft zunächst voll in Beschlag. Aus Briefen an Freunde kann man entnehmen, dass auch Lendecke von den Zeitströmungen erfasst wird und sich sowohl mit dem Futurismus,¹¹ erstmalig in Paris 1912 gezeigt, als auch mit dem Kubismus, öffentlichkeitswirksam präsentiert im Salon des Indépendants 1911, intensiv beschäftigt. So notiert er in den an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill adressierten Briefen am 7. Mai 1912 und am 12. Dezember 1913: „Ich kann zu futuristischen Bildern mir die Rezepte machen“, und: „Ich weiß nicht, wie Sie sich zu meinen, wenn man es nennen muss, kubistischen Ideen verhalten.“¹²

Im Frühjahr 1910 gelingt es Lendecke, im Salon des Artistes Français eine Porträtbüste seiner Frau auszustellen, ein nicht unbeachtlicher Erfolg. Noch ist er besessen von dem Wunsch, Bildhauer zu werden. Katharina nutzt kurz nach ihrer Verheiratung mit Otto am 4. Februar 1911 ihren Kontakt zu Auguste Rodins Atelier, da sie sich doch zu jenem privilegierten Personenkreis zählt, der Rodins Fresken in seiner Villa mitgestalten darf. Wohl erhält Otto für seine bereits 1908/1909 entstandene Porträtbüste von Katharina sowie seinen Denkmalentwurf „Das Schicksal“ von Rodin die Anerkennung, „sehr talentvoll“ zu sein, dabei scheint es jedoch der große Meister bewenden zu lassen, mag dies unter anderem auch der Tatsache geschuldet sein, dass Rodin grundsätzlich keine ausländischen Studenten aufnimmt. Lendeckes stete Bemühungen, in der näheren Verwandtschaft Aufträge zu bekommen, ermöglichen ihm schließlich die Erstellung einer Bronzestatue von Ilse Lubich sowie einer Porzellanbüste seiner älteren Schwester Marie Hernried im Herbst 1912. In einem diesbezüglichen Schreiben an die Verwandtschaft bekräftigt Lendecke, Bildhauer zu sein und dieses Handwerk auch besser zu beherrschen als die Malerei. Noch im Juli 1914 räumt er gegenüber seinen

¹¹Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankewicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 7. Mai 1912.

¹² Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankewicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 12. Dezember 1913.

Verwandten ein, dass er danach „brennt“, Bildhauer zu werden, aber das Risiko erst, wenn er genug Geld habe, eingehen könne.

Unbeirrt von Rückschlägen beschäftigt sich Lendেকে zwischen 1910 und 1912 intensiv mit Aktstudien, die, wie noch zu zeigen sein wird, sich experimentierfreudig zwischen Auguste Rodin, Henri Le Fauconnier und fast comicähnlichen Abstraktionen bewegen. Mögen die unzähligen Aktstudien, die teilweise noch erhalten sind,¹³ grundlegend für seine Beherrschung des menschlichen Körpers und letztendlich auch für seine spätere Arbeitsmethode gewesen sein, so bieten sie dennoch keine Existenzgrundlage für die junge Familie.

Lendেকে wiederholt daher 1910 seinen bereits 1907 gescheiterten Versuch, Illustrationen an „Die Muskete“ zu schicken, und bringt gleich bei mehreren Satirezeitsungen, darunter die „Jugend“, der „Ulke“, die „Meggendorfer-Blätter“, „Licht und Schatten“ und „Wespen“, Illustrationen ein. Einzig „Die Muskete“ lehnt, nun schon das zweite Mal, explizit ab.¹⁴ Mehr als einen zarten Hoffnungsschimmer auf dem düsteren Auftragshimmel können die Ankäufe der Blätter durch die Verlagshäuser der „Jugend“ und des „Ulks“ für Lendেকে vorerst nicht bedeutet haben, zumal sich die Veröffentlichungen zeitlich verzögern, im „Ulke“ 1914 und in der „Jugend“ 1911, 1912, 1913, 1914 und später, sodass eine größere Aufmerksamkeit in der öffentlichen Wahrnehmung nicht erfolgen kann. Sehr wahrscheinlich ist es auch Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, der Lendেকে bereits zu Beginn des Jahres 1912 den Kontakt zum „Simplicissimus“ legt, jener Satirezeitschrift, in welcher Lendেকে dann im Jahr 1914 der endgültige Durchbruch gelingen sollte.¹⁵ Die zwischen 1909 und 1912 entstandenen und erhaltenen Illustrationen ergeben zusammen mit einer Reihe äußerst interessanter Entwürfe für Illustrationen, die bis in das Jahr 1913 reichen, ein vielschichtiges, oft rätselhaftes Frühwerk des Künstlers, welches einer gesonderten Erforschung bedarf.

Ob Otto Lendেকে den Modeschöpfer Paul Poiret (vgl. 4.4.1.3. Die großen Couturiers als Künstler, Seite 83) im Jahr 1911 kennenlernt, kann nicht mit Sicherheit bewiesen werden, wenngleich eine Reihe von profunden Indizien auf eine Bekanntschaft hinweisen. Ein Modebild von Otto Lendেকে sowie Charles Martin aus dem Jahr 1910/11 zu einem Paul-Poiret-Abendkleid (vgl. 2.3.6. Sonstige Modebilder, Seite 43) dokumentiert, dass beide Künstler zum gleichen Modell Entwürfe für Paul Poiret schufen. Ebenso stellt der Biograf Lendeckes, Hans Ankiewicz-Kleehoven,¹⁶ in einem Artikel zur Sonderschau der Sezession 1933 fest, dass Lendেকে Paul Poiret 1911 kennenlernte. Gemäß einer Anmerkung der Ehegattin Katharina von Hindi-Szabó in späteren Jahren habe Poiret im Jahr 1913

¹³ Akademie der bildenden Künste, Nachlass Skizzenbücher.

¹⁴ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 95.

¹⁵ Ankiewicz-Kleehoven 28. Februar 1929, S. 3.

¹⁶ Ankiewicz-Kleehoven 1933, S. 20.

Lendecke sogar um Toilette-Entwürfe¹⁷ gebeten.¹⁸ Über deren Ausführung bzw. Verbleib gibt es jedoch keine weiteren Hinweise. Möglicherweise verbindet die beiden sogar eine Freundschaft, worauf die Tatsache, dass sich in der Poiretstiftung sieben Kopf- und Aktstudien Lendeckes von 1910 und 1911 finden,¹⁹ schließen lässt. Die Frage ist alleine schon deshalb sehr wesentlich, weil sich durch eine Bekanntschaft mit Paul Poiret ein Kreis von etwa 100, damals noch unbekannten, aber auch bereits arrivierten Malern für Otto Lendecke eröffnet hätte. Auch muss Paul Poiret als Initiator und Mentor der wichtigsten grafischen Modepublikationen des 20. Jahrhunderts (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) gelten und eine Bekanntschaft mit ihm wäre zweifellos nicht ohne Einfluss auf Otto Lendecke geblieben. Aus der Pariser Zeit zwischen 1910 und 1913 sind von Otto Lendecke nur wenige, wenn auch hervorragende, vielfach nicht datierte Modeblätter vorhanden (vgl. 2.3.6. Sonstige Modebilder, Seite 43), sodass nicht exakt bestimmt werden kann, ab welchem Zeitpunkt der Künstler begonnen hat, sich mit Modegrafik intensiver auseinanderzusetzen.

Gesetzt den Fall, man könne gewisse Schlüsselereignisse in einer Biografie für künstlerische Umbrüche und Neuorientierungen verantwortlich machen, dann wäre die Begegnung mit dem Leiter der Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann, im Winter des Jahres 1911/12 in Wien als ein solches Ereignis zu werten. Ein von August Schestag, Kustos am Österreichischen Museum, vermitteltes Zusammentreffen markiert den Beginn einer lebenslangen Freundschaft mit Josef Hoffmann, der sich über all die Jahre als Mentor und Förderer erweist. Über Josef Hoffmann scheint auch der Kontakt zu Fritz Wärndorfer, dem kommerziellen Direktor der Wiener Werkstätte, sowie Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, dem Leiter der Modeabteilung, gelegt worden zu sein. Offenbar werden diese Kontakte bei einem Kegelabend mit Gustav Klimt intensiviert und vertieft.²⁰ Lendeckes erste Aufträge zu Modebildern kommen von Josef Hoffmann, der sechs Postkarten für die Wiener Werkstätte bestellt, und Fritz Wärndorfer, der den Entwurf von sechs Modebildern, deren Verbleib völlig unbekannt ist, beauftragt. Die Anwesenheit in Wien nützt Lendecke aber auch, um für die bevorstehende Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes im Jahr 1912 Zeichnungen einzureichen. Dass Lendecke mit insgesamt acht Zeichnungen in Nachbarschaft von Anton Faistauer, Oskar Laske und Egon Schiele etc. vertreten ist, ist ausreichend dokumentiert (vgl. 3.4. Kunstaussstellungen, Seite 60). Mit Beginn des Jahres 1912 scheint also die Mode ein wichtiges Betätigungsfeld, wenngleich noch nicht ausreichende Einkunftsquelle, geworden zu sein, wie sich aus einigen Briefen belegen lässt. So schreibt Lendecke in einem Brief vom 19. April 1912 aus Paris an seine Tante, dass seine Gattin mit

¹⁷ „Toilette“ ist hier als feine Kleidung zu verstehen.

¹⁸ Ankwiczy-Kleehoven 1928, S. 97.

¹⁹ Ankwiczy-Kleehoven 1928, S. 97.

²⁰ Ankwiczy-Kleehoven 1929, S. 3.

dem von ihm entworfenen Mantel und Kleid großen Erfolg und er sich ein kleines Atelier in der rue de Vaugirard 103 angemietet habe.²¹ Am 7. Mai 1912 erkundigt er sich in einem Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, ob er sich mit Kostümentwürfen für ein Ballett beschäftigen oder weitere Modeblätter mit eigenen Kostüm-, Stoff- und Schmuckentwürfen anfertigen solle.²² Und im Schreiben an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 26. Juni 1912 findet sich der interessante Vorschlag, doch ein Mode- und Möbelalbum anzufertigen, um sich von den Paul-Poiret-Alben (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) unterscheiden zu können. In jenem Schreiben erläutert Lendecke die Notwendigkeit, einen eigenen Wiener Chic zu entwickeln, und ebenda verweist er auch auf die Unmöglichkeit, eine Unabhängigkeit der Wiener Mode von der französischen Mode zur Gänze zu erreichen.²³ Schließlich bekennt er im Schreiben vom 16. November 1912 an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, dass es schwierig sei, an Modeillustrationen heranzukommen.²⁴ Der Redakteur der Zeitschrift „Femina“, Lucien Vogel, findet „meine Sachen charmant“, doch zu sehr „avance pour sa public“.²⁵ Dies muss verwundern, zumal Lucien Vogel im selben Jahr eines der revolutionärsten Modejournale des beginnenden 20. Jahrhunderts, die „Gazette du Bon Ton“, gründen sollte. Jedenfalls macht sich Lendecke im Jahr 1912, genauere zeitliche Eingrenzungen sind mangels Datierung nicht möglich, daran, die von Hoffmann beauftragten zwölf Postkartenentwürfe mit Modellen der Wiener Werkstätte umzusetzen sowie auch die von Wärndorfer beauftragten sechs Modebilder fertigzustellen, wofür er 200 Kronen erhält.²⁶ Nicht nur steht mit den Postkartenentwürfen ein vollzähliger und geschlossener Zyklus an Modebildern zur Verfügung, sondern sie zeichnen sich auch durch ein radikales Maß an Abstraktion aus (vgl. 2.3.3. Postkarten für die Wiener Werkstätte, Seite 39). Die ebenfalls für den Verkauf in der Wiener Werkstätte gefertigten zwei kleinen Akte in Bronze sind bedauerlicherweise verschollen.²⁷ Glücklicherweise ist aber eine Porzellanfigur, datiert mit 1912 (vgl. Abbildung 16, Seite 147), die 1922 durch die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin hergestellt wurde, erhalten.²⁸ Womöglich hat das für Otto Lendecke von finanziellen Sorgen geprägte Jahr 1912²⁹ am Ende mit der von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill

²¹ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96.

²² Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 7. Mai 1912.

²³ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 26. Juni 1912.

²⁴ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 16. November 1912.

²⁵ „Avance pour sa public“ bedeutet „zu fortschrittlich für sein Publikum“.

²⁶ Ankwicz-Kleehoven 1928, Februar 1929, S. 3.

²⁷ Ankwicz-Kleehoven Nachlass, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, 7. Mai 1912.

²⁸ Flöge 1929, keine Seitenangabe.

²⁹ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Ella Groß am 14. Mai 1912: „[...] als das Conto, das ich bei der Anglo Bank habe, bald seinem Ende entgegengeht“.

mitinitiierten Ausstellung „Galerie der Moden“ in Berlin noch einen positiven Ausklang gefunden (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53).

Das Jahr 1913 ist für Otto Lendecke von zwei sehr bedeutungsvollen Aufträgen geprägt: Helena Rubinsteins Auftrag für Wandfresken in ihrem Schönheitssalon in London, Crafton Street 24, einerseits (vgl. 2.2. Der Maler, Seite 26) und den Toilettenentwürfen für Paul Poiret andererseits. Poiret und Rubinstein verbindet nicht nur die Leidenschaft zur Haute Couture, sondern ganz besonders zur Kunst und den Künstlern ihrer Zeit. Es ist daher nicht gänzlich auszuschließen, dass zwischen den beiden Aufträgen ein gewisser Zusammenhang besteht. Lendecke verweilt für die Erstellung der ursprünglich als Fresken konzipierten, dann aber in Öl ausgeführten Gemälde ab Mai des Jahres 1913 für vier Monate in London und regeneriert zusammen mit seiner Gattin anschließend im belgischen Seebad Knokke. Der Nobelkurort, schon vor der Jahrhundertwende Anziehungspunkt für die impressionistische belgische Künstlerkolonie, bietet Lendecke später den Rahmen für seine wunderbaren Strandidyllen im „Simplicissimus“-Bildwerk.

Dass Lendecke immer bemüht ist, seine Kontakte nach Wien aufrechtzuerhalten, zeigt auch seine Teilnahme am Wettbewerb „Das neue Wiener Kleid“, den er mit einem mit 500 Kronen dotierten ersten Preis für sich entscheiden kann.³⁰ Bedauernswerterweise lassen sich keinerlei Entwürfe bzw. Fertigungen seiner Goldschmiedearbeiten der Pariser Zeit aufspüren, sodass lediglich ein Brief an seinen Onkel Wilhelm Lendecke vom 20. März 1914³¹ als Beweisstück dafür dient, dass sich Lendecke, wie 1912 angekündigt, auch mit Schmuckgestaltung im Jahr 1913 beschäftigt.

Wie hartnäckig er an seinem künstlerischen Erfolg stetig arbeitet, zeigt auch die Teilnahme an der großen Aquarellausstellung in Dresden von Mai bis September 1913 (vgl. 3.4. Kunstausstellungen, Seite 60). Mit welcher Freude und Erleichterung muss er schließlich die Veröffentlichung zweier seiner schönsten Illustrationen im „Simplicissimus“ im Frühjahr und Herbst 1913 zur Kenntnis genommen haben. Die Bedeutung dieses Erfolges muss ihm spätestens mit dem Ankauf seiner gesamten Einsendung an Illustrationsblätter, vermutlich acht Blätter, gegen Ende des Jahres bewusst geworden sein (vgl. 5. Der „Simplicissimus“, Seite 97).

Der Krieg – eine persönliche und künstlerische Herausforderung

1914

So verheißungsvoll das Jahr 1914 zunächst für ihn begonnen hat, ganz besonders durch den medial äußerst erfolgreichen Auftritt in den Faschingsnummern der „Jugend“ und des „Simplicissimus“, der ihn ein beträchtliches Stück seinem Ziel, in Frankreich Fuß zu fassen, näher bringt, so rasch wandelt

³⁰ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 102.

³¹ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 99.

es sich in eine Zeit des Hoffens, Bangens und der Untätigkeit durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Ist ihm mit den beiden Publikationen zunächst ein Durchbruch gelungen, der ihm die Mitarbeit im französischen Satireblatt „Fantasio“ sichert, den Auftrag für zwei Titelblätter der Romanbibliothek des Fischer-Verlages sowie vier Titelblätter des Albert-Langen-Verlages in München einbringt,³² so verfliegt die anfängliche Euphorie doch rasch und sein zunächst freiwillig gewählter Aufenthalt bei seiner erkrankten Gattin im April 1914 in Budapest gestaltet sich zu einer kriegsbedingten Zwangsanwesenheit um, die bis einschließlich Juni 1915 dauern sollte. Als Folge des Krieges kommt es letztendlich nicht mehr zur Zusammenarbeit mit dem „Fantasio“ und es bleibt lediglich die Illustration „La grande Saison Autrichienne. Sur le Champ de Courses, à Vienne“ als Reminiszenz an die Anfangszeit in Paris zurück. Lendecke beim Flirt mit seiner Gattin auf der Rennbahn (vgl. Abbildung 4, Seite 141)? Eine autobiografische Interpretation des Bildinhaltes mag in diesem Fall gestattet sein, zumal Lendecke häufig seine Gattin darstellt und er in einem Brief an die Verwandtschaft vermerkt, dass er mit ihr „[...] ein bißchen Theater, ein bißchen Rennplatz und ein bißchen Café de Paris“ besucht, um ein neues Kleid seiner Gattin auszuführen.³³ An eine Rückkehr nach Paris ist nicht mehr zu denken und so bezieht er ein kleines Atelier in Budapest. Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss Lendecke erkannt haben, dass sich nun in Wien eine neue Chance für seine Modeexpertise auftut und sämtliche künstlerischen Talente im Kampf für eine nationale Modebewegung gebraucht werden. Die Tatsache, dass er in dieser schrecklichen Zeit neben einer Künstlerfürsorge auch von Josef Hoffmann finanzielle Unterstützung erhält,³⁴ weist ebenso wie sein Mitwirken an der von Josef Hoffmann herausgegebenen Modemappe Wien 1914/15 darauf hin, dass er rasch die Kontakte zur Wiener Werkstätte wieder intensiviert hat. Für die insgesamt fünf Mappenblätter, die 1915 ausgeliefert werden, muss es im Jahr 1914 mit Josef Hoffmann bereits Vorgespräche gegeben haben. Und obwohl Lendecke den Traum von der Bildhauerei nur verschoben und nicht aufgegeben hat, wie aus einem Brief an den Onkel vom 9. Juli 1914 hervorgeht,³⁵ konzentriert er sich zunehmend auf seine Illustrationstätigkeit und liefert an den „Simplicissimus“ zwölf Illustrationen, wovon bereits acht in diesem Jahr publiziert werden. Der Plakatentwurf für die Modeschau im Jänner 1914 (vgl. Abbildung 5, Seite 142), veranstaltet vom „Jung Wiener Modekomitee“ und Wiener Modefirmen, zeigt, wie sehr Lendecke die Codes der französischen Couture (Empire-Form, Verkürzung der Rocklänge, lange Jacken, exotische Accessoires wie Feder mit wertvollem Schmuckstein, weiche, fließende Materialität usw.), aber auch ihre effektvolle grafische

³² Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 99.

³³ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96.

³⁴ Ankwicz-Kleehoven 28. Februar 1929, S. 6.

³⁵ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 100.

Umsetzung (Farbkontraste, Flächenhaftigkeit, Körperstreckung usw.) verstanden hat. Welche Kontakte Lendেকে zu diesem Auftrag, der quasi den Beginn seines äußerst erfolgreichen künstlerischen und organisatorischen Engagements in einer Reihe von nationalen und internationalen Modeausstellungen und Modeschauen markiert, verholten haben, muss bedauerlicherweise unbeantwortet bleiben.

1915

Es ist davon auszugehen, dass Lendেকে zu Beginn des Jahres 1915 in seinem Budapester Atelier bereits an den Mappenblättern zur Modemappe 1914/15 (vgl. 2.3.4. Modemappe 1914/15, Seite 40) arbeitet und seine gesamte Schaffenskraft auf die Erstellung von „Simplicissimus“-Blättern verwendet. Im Laufe des Jahres sollten es insgesamt zehn Blätter werden, wovon nur insgesamt drei im selben Jahr publiziert werden. Zudem kommt ihm die ehrenvolle Aufgabe zu, das Titelblatt zum „Simplicissimus“-Kalender 1915 gestalten zu dürfen, der leider als verschollen zu betrachten ist. Wie sehr sich Lendেকে nach Wien und neuen Herausforderungen sehnt, belegt eine Notiz vom 20. Juni 1915, Budapest: „Ich lebe in einer endlosen Warterei.“³⁶ Mit Ende Juli kehrt Lendেকে endlich nach Wien zurück, wo er in einer kleinen Pension in der Theobaldgasse 15 Logis nimmt und sich ein provisorisches, unzureichendes Atelier im Hochparterre in der Belvederegasse 30 einrichtet.³⁷ Lendেকে Expertise in Modefragen trifft exakt zu jenem Zeitpunkt in Wien ein, als sich eine nationale Modebewegung zu etablieren beginnt, deren erklärtes Ziel nicht nur die Förderung des heimischen Absatzmarktes, sondern auch die Eroberung internationaler Absatzmärkte ist. So gelingt es, ein äußerst erfolgreiches Maßnahmenpaket zu schnüren, welches die Gründung einer Wiener Modellgesellschaft aus Angehörigen des Gewerbes, Handels und der Modellzeichner, die Errichtung eines Modellhauses am Graben, die finanzielle Unterstützung der Fachpresse³⁸ sowie die Abhaltung von nationalen und internationalen Kunst-, Kunstgewerbe- und Modeausstellungen mit begleitenden Modeschauen umfasst.³⁹ Bereits mit Ende des Jahres übernimmt Lendেকে die Funktion eines künstlerischen Beraters der Zeitschrift „Wiener Mode“, die er auch mit Illustrationen versorgt (vgl. 2.3.2.1. „Wiener Mode“, Seite 33). Schließlich ist es wieder Josef Hoffmann, der zusammen mit Dagobert Peche als Veranstalter der Modeausstellung im Museum für Kunst und Industrie von Dezember 1915 bis Jänner 1916 Otto Lendেকে jedenfalls für die Organisation der Modeschauen, aber auch sehr wahrscheinlich für Modeentwürfe der Wiener Werkstätte engagiert. Der enorme

³⁶ Ankicz-Kleehoven 28. Februar 1929, S. 6.

³⁷ Ankicz-Kleehoven 1928, S. 104.

³⁸ Die finanzielle Unterstützung der Fachpresse umfasste die beiden Zeitschriften „Die Damenwelt“ und „Die Herrenwelt“.

³⁹ Flöge 1929, S. 108.

wirtschaftliche und künstlerische Erfolg dieser Veranstaltung muss die Initiatoren in ihren Bestrebungen, eine nationale Mode zu etablieren, bekräftigt und bestätigt haben (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53).

1916

Zu Beginn des Jahres 1916 gelingt es Lendecke, ein endgültiges Atelier in der Capistrangasse 2 im fünften Stock zu beziehen. Und es wäre nicht Otto Lendecke, hätte er dieses nicht nach höchsten künstlerischen Ansprüchen ausgestaltet, etwa mit einem Triptychon auf Holzwand, von dem nur mehr Skizzen verfügbar sind.⁴⁰ Walter Essenther, ein befreundeter Maler und Grafiker, teilt mit ihm das Atelier und übernimmt zwischen 1916 und 1918 häufig die Kolorierung der Originalzeichnungen Lendeckes.⁴¹ Das Jahr 1916 stellt in der Geschichte der Zusammenarbeit mit der Satirezeitschrift „Simplicissimus“ einen Markstein dar. Lendecke erhält mit Juni eine Fixanstellung (vgl. 5. Der „Simplicissimus“, Seite 97) und in unmittelbarer Folge zwei Gehaltserhöhungen. Diese sind Ausdruck und Maßstab einer hohen Leserakzeptanz, welche er in einem Brief vom 28. September 1916 damit erklärt, dass seine realitätsfernen, stark idealisierenden Bilder gerade an der weit entlegenen Kriegsfront Wirkung entfalten.⁴² Mit dem neuen Vertrag verpflichtet er sich zur Lieferung je zweier Blätter pro Monat ab Juni, ein Pensum, welches er 1916 noch abarbeiten kann, wohingegen er in den Folgejahren auf ältere Arbeiten zurückgreifen muss, um seinen Vertrag erfüllen zu können. Insgesamt liefert Lendecke in diesem Jahr 17 datierte Blätter an den „Simplicissimus“, allesamt auch publiziert. Weitere grafische Arbeiten, darunter Modebilder in der Zeitschrift „Wiener Mode“, ein Plakat für eine Modeschau im Konzerthaus sowie nicht exakt datierbare Werbegrafiken für die Modefirmen Zwieback und Grünbaum, belegen seine große Schaffenskraft und künstlerische Motivation in diesem Lebensjahr. Und Lendecke arbeitet bereits an einem neuen Projekt, der Gründung einer Modezeitschrift, mit welcher er seine schon früh entwickelten Ideen zum Modejournalismus umsetzen zu können hofft. Ein dafür entworfenes Titelblatt, datiert mit 1916 (vgl. Abbildung 6, Seite 142), zeigt in einer Vielzahl von Bildsymbolen den Widerstreit der großen europäischen Modezentren Paris und Berlin/Wien (vgl. 2.3.2.2. „Die Damenwelt“, Seite 34), ausgelöst durch den Ersten Weltkrieg. Die französische Bildsprache dient Lendecke als dialektisches Mittel und Instrument, eine nationale Modebewegung zu propagieren.

1916 ist aber auch jenes Jahr, in dem Otto Lendecke erstmalig von offizieller staatlicher Seite als Experte für Modeschauen (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53) beauftragt wird

⁴⁰ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 104.

⁴¹ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 98.

⁴² Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 102.

und in dieser Funktion vier Modevorführungen anlässlich der Kunstgewerbe- und Modeausstellung der „Nordiska Kompaniet“, eines der größten und vornehmsten Kaufhäuser der Welt mit insgesamt 1500 Mitarbeitern, in Stockholm zur Aufführung bringt. Die diesbezügliche Reputation hat er sich bei der großen Modeausstellung 1915/16 im Museum für Kunst und Industrie in Wien geholt und sie sollte ihm noch zahlreiche weitere Erfolge in Holland, der Schweiz, Konstantinopel, Stockholm und Kopenhagen bringen. Eine zweimalige Ausmusterung bedingt die Freistellung Lendeckes vom Militärdienst, die letztendlich Bedingung ist, dass ein derart vielschichtiges und umfassendes Arbeitsvolumen überhaupt bewältigt werden kann.

Aus einer Mitteilung des Vaters von Otto Lendেকে vom März 1919 an die Verwandtschaft ist zu entnehmen, dass die „Simplicissimus“-Grafiker Theodor Heine, Eduard Thöny und Brynolf Wennerberg gemeinsam mit Otto Lendেকে in München 1916 ausgestellt haben.⁴³

1917

Nach Jahren der Entbehrung und Geringschätzung mögen die fantastische Auftragslage und die Anerkennung seiner Expertise als Modefachmann Lendেকে Genugtuung verschafft haben, ganz sicher aber hat ihn eine Reihe neuer Chancen und Herausforderungen mit großem Stolz erfüllt. Es ist ihm gelungen, in Zeiten äußerster Finanzknappheit eine neue Zeitung, „Die Damenwelt“ (vgl. 2.3.2.2. „Die Damenwelt“ Seite 34) ins Leben zu rufen. Zunächst ist das der gesamten weiblichen Ausdruckskultur gewidmete Blatt mit kräftiger Unterstützung der niederösterreichischen Landesverwaltung⁴⁴ sowie diversen Werbeschaltungen von Wiener Modefirmen ausfinanziert, schließlich folgt aber nach fünf Heften die Einstellung des Journals mangels ausreichender Geldmittel. Völlig unerwartet trifft Lendেকে die Berufung des Malers und Architekten Bruno Paul an die Berliner Kunstgewerbeschule, um dort einen Lehrstuhl für Modekunst zu übernehmen.⁴⁵ „Kannst du dich [sic!] mich als Professor vorstellen? Es wäre ja zum Schießen“, meint er lachend gegenüber seiner Frau.⁴⁶ Aus Lendeckes Lebenslauf lässt sich aber auch schließen, dass er ein besonderes Interesse für die Welt des Theaters hegt. Nicht nur hat er als junger Kadett alle Ehren für die Aufführung und Ausstattung eines von ihm erdachten Theaterstückes erhalten,⁴⁷ er zog offensichtlich 1912 in Erwägung, ein Ballett zu erfinden und die dazugehörige Ausstattung zu entwerfen, wie er in

⁴³ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, Mitteilung des Vaters Otto Lendeckes an Ella Groß, März 1919.

⁴⁴ Flöge 1929, S. 113.

⁴⁵ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 104.

⁴⁶ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 104.

⁴⁷ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 93.

einem Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill am 7. Mai 1912 äußert.⁴⁸ Er muss also die diesbezüglichen Herausforderungen des Jahres 1917 mit besonderer Leidenschaft verfolgt haben. Es sind nicht nur die beiden wunderschönen und auch ausgeführten Kostüme für Grete Wiesenthal (vgl. Abbildung 7, Seite 143), sondern auch die gesamte Gestaltung von Dekoration und Bühne der Weihnachtsvorstellung im Ronacher Ende 1917, die in diesem Zusammenhang genannt werden können (vgl. 2.4. Der Designer, Seite 46). Den unumstrittenen Höhepunkt in der Karriere Lendeckes markiert seine Teilnahme an der Kunstaussstellung im September 1917 in Stockholm, der zweitgrößten internationalen Ausstellung der Monarchie seit Rom 1911. Lendেকে ist neben Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Albin Egger-Lienz, Anton Faistauer und Anton Hanak mit insgesamt 20 Bildern vertreten und findet sich als Maler und Künstler bestätigt. Anton Hanak und Otto Lendেকে können die meisten Verkäufe erzielen. Die Ausstellung reist in kleiner Variante weiter nach Kopenhagen (vgl. 3.4. Kunstaussstellungen, Seite 60). Es sind aber nicht nur jene Herausforderungen als Herausgeber einer Zeitung, als Bühnenausstatter sowie als Teilnehmer an internationalen Kunstaussstellungen, die dieses Jahr zu einem ganz besonderen werden lassen. Neben all diesen neuen Aufgaben muss Lendেকে auch seine illustratorischen Tätigkeiten mit seinen hohen Qualitätsansprüchen erfüllen. Er beliefert nicht nur den „Simplicissimus“ mit fünfzehn Illustrationen, sondern hatte bereits 1916 einen Großauftrag mit Bruno Paul, dem Herausgeber der Kunst- und Satirezeitschrift „Wieland“, verhandelt, der ihn verpflichtete, monatlich ein Illustrationsblatt an den Verlag zu liefern (vgl. 2.3.1. Satire-, Kunst- und Kulturzeitschriften, Seite 29).⁴⁹

In einem Brief vom 22. Jänner 1918 an die Verwandtschaft meint Lendেকে: „[...] war mit einem Modezirkus von 18 Wiener Mannequins in Holland, in der Schweiz, in Constantinopel, in Kopenhagen und Stockholm, um den Neutralen unsere Mode vorzuführen“.⁵⁰ Wie bereits dargestellt, handelt es sich um jene nationale Initiative, die der Wiener Mode entsprechende internationale Geltung verschaffen sollte (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53).⁵¹ Dank der großen organisatorischen Leistung, aber auch der perfekten Inszenierungen mit Wiener Musik geraten die Modeschauen zu einem großen wirtschaftlichen Erfolg und tragen ganz besonders zur Reputation der Veranstalter bei.⁵² Man kann davon ausgehen, dass sich Lendeckes Beitrag aber nicht nur auf organisatorische Fragen beschränkt, so ist beispielsweise für die Modeschau in Zürich ein sehr

⁴⁸ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 7. Mai 1912.

⁴⁹ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 104.

⁵⁰ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, Brief von Otto Lendেকে an Ella Groß vom 22. Jänner 1918.

⁵¹ Flöge 1929, S. 108.

⁵² Bielohlawek 1917, S. 114.

ansprechendes Plakat (vgl. Abbildung 8, Seite 143) erhalten, sondern auch auf die Erstellung von Modeentwürfen für die Wiener Werkstätte und/oder diverse Modefirmen bezieht. Diese Behauptung stützt sich auf die Pressemitteilung des „Stockholms Dagblad“ vom 7. September 1917, in welchem sinngemäß festgestellt wird, dass Lendecke für die Wiener Werkstätte (Modeentwürfe) gezeichnet habe und nur in der Kunstaussstellung Oktober/November 1917 in Stockholm davon Abstand genommen hat, weil er mit Bildern in der Kunsthalle vertreten ist.⁵³ Wie herausfordernd dieses Jahr für Lendecke gewesen sein muss, kann man aus jenem oben zitierten Brief entnehmen, wenn es da weiter heißt: „[...] wenn man bedenkt, dass ich für zwei andere Zeitungen⁵⁴ monatliche Beiträge leiste, so erhellt hieraus, dass ich vergangenes Jahr sehr tätig war“.⁵⁵ Eine weitere Gehaltserhöhung im Juli 1917 durch den Albert-Langen-Verlag für seine Beiträge im „Simplicissimus“ beweist seine Bedeutung für das erfolgreiche Satirejournal und hat seine wirtschaftliche Lage, die bereits seit 1916 als durchaus gesichert gelten kann, weiter stabilisiert.⁵⁶

1918

Im letzten Lebensjahr Lendeckes scheinen alle seine Betätigungsfelder noch einmal in verdichteter Form abzulaufen. Für seine finale Ausstellung im Kunstsalon C. J. Wawra auf Einladung des Deutschmeister-Regimentsmuseums vom 17. bis 25. März 1918 sendet er die Illustrationen „Am Abend“ (vgl. Abbildung 9, Seite 144), „Des Hamsters Töchterlein“ (vgl. Abbildung 10, Seite 144) und „Modeplauderei“ (vgl. Abbildung 11, Seite 145) ein, letztere wird auch im Katalog abgedruckt.⁵⁷ Ein letztes Mal erfüllt er mit gewohnter Disziplin seine beiden Illustrationsaufträge und schickt an den „Simplicissimus“ sowie den „Wieland“ jeweils elf Blätter. Und sein umtriebige Temperament lässt ihn im Frühjahr eine neue, wenn auch nur sporadische Verpflichtung gegenüber der angesehenen deutschen Modezeitschrift „Die Dame“ annehmen. Die dabei entstandenen beiden Titelblätter (vgl. Abbildung 12, Seite 145 und Abbildung 13, Seite 146) markieren mit ihren detailreichen, idyllischen Naturszenen und stärkeren Farbakzenten den Beginn einer neuen stilistischen Ausrichtung. Auch die Übernahme der künstlerischen Leitung der „Modebaronin“, einer Wohltätigkeitsveranstaltung im März 1918 im großen Konzerthausaal, in der sich Modeschau, Theaterwelt und Plakatkunst (vgl. Abbildung 14, Seite 146) vereinen, hat symbolischen Charakter für die Vielseitigkeit des Künstlers. Und es wäre nicht Otto Lendecke, wenn sich ihm nicht in diesem letzten Jahr eine gänzlich neue

⁵³ Bevor die Wienerinnen kommen, 1917, S. 8.

⁵⁴ Lendecke bezieht sich hier auf die Zeitschriften „Simplicissimus“ und „Wieland“.

⁵⁵ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankawicz-Kleehoven, Brief von Otto Lendecke an Ella Groß vom 22. Jänner 1918.

⁵⁶ Ankawicz-Kleehoven 28. Februar 1929, S. 7.

⁵⁷ Ankawicz-Kleehoven 1928, S. 104.

Aufgabe stellen würde. Er wird als Experte für Inneneinrichtung von einem Wiener Industriellen nach Badljewina in Slawonien geschickt, um dessen Schlosseinrichtung zu überwachen. Ähnlich im Dunkeln wie der Auftrag in Badljewina liegt das Auftragsverhältnis zur Gestaltung eines Boudoirs in Baden-Baden im Palais Stourdza (vgl. Abbildung 15, Seite 147), welches als Ausstellungshaus für die Firma Friedmann & Weber diente.⁵⁸ „Einem Nachen gleicht das Bett nach seinem Entwurf und der Schild der Venus, der Spiegel, scheint ihm voranzuschweben“⁵⁹ in einem Raum, in dem sich französischer Klassizismus mit Lendek'scher Fantasie vollendet. Hat Lendek bei Friedmann & Weber 1912 in Berlin begonnen, so schließt sich in Baden-Baden der Kreis 1920.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Badljewina erliegt Otto Lendek nach kurzem Leid wie so viele seiner Künstlerkollegen am 17. Oktober 1918 völlig vereinsamt in seinem Hotelzimmer den Folgen der spanischen Grippe. Er vollendet einen Lebenskreis, dessen künstlerisches Wirken vielleicht ohne seine große Liebe zu Katharina von Hindi-Szabó nicht begonnen und ohne ihren Einfluss sich niemals einer so großen Vollendung hätte hinwenden können. Wie sehr Otto Lendek seiner Gattin bis zum Schluss Respekt und Liebe entgegenbringt, zeigt sich auch wohl darin, dass er trotz seiner Scheidung am 25. Mai 1918 Katharina von Hindi-Szabó auf seiner letzten Reise nach Badljewina noch einen Besuch in Budapest abstattet.⁶⁰ Es ist nachvollziehbar, wenn der durchwegs kritische Vater Lendekes in einem Brief an Ella Groß am 25. Februar 1919 festhält, dass Ottos Kunst hauptsächlich vom Einfluss seiner Frau, „von welcher er das lernte, was andere auf der Akademie lernen“, und von Regierungsrat Josef Hoffmann, „welcher Otto betreute wie ein Vater, ihm, wo er konnte Einnahmen verschaffte [...]“, geprägt war.⁶¹ Letzterer attestiert dem Vater höchsten künstlerischen Respekt gegenüber dem Sohn, indem er schreibt, dass „Otto ein vollendeter Künstler und Meister in seiner aparten Kunst war und weit über den Rahmen seines Vaterlandes bekannt und geschätzt. Wir verlieren in ihm einen wunderbaren Künstler.“⁶² Nicht weniger bedeutungsvoll ist Emil Orlik's Nachruf auf Otto Lendek, in dem er ihm „tiefes Kunstwissen“ und „künstlerisches Streben“ konzidiert und den Betrachter auffordert, über „manche Gleichartigkeit“ der Illustrationsblätter hinwegzusehen und den „Reichtum an Figuration, an merkwürdiger Raumgestaltung und formaler Erfindung“ zu entdecken; „seiner Leidenschaft für schöne Formen, schöne Stoffe und die Linien vornehmer Kleider“ verstand er mittels seiner Ideen Gestalt zu geben und durfte sich zu Recht als „Modekönig von Wien“

⁵⁸ Corwegh 1920, S. 245.

⁵⁹ Corwegh 1920, S. 246.

⁶⁰ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankicz-Kleehoven, Mitteilungen des Vaters Otto Lendekes an Ella Groß, März 1919.

⁶¹ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankicz-Kleehoven, Mitteilungen des Vaters Otto Lendekes an Ella Groß, 25. Februar 1919.

⁶² Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankicz-Kleehoven, Josef Hoffman an den Vater (undatiert).

bezeichnen.⁶³ Seiner Popularität und Präsenz wurde nach seinem Tode in der Wiener Kunstschau 1920 sowie den Gedächtnisausstellungen 1929 und 1933 Rechnung getragen (vgl. 3.4. Kunstaussstellungen, Seite 60). Seinem Selbstverständnis zufolge war Lendecke Maler, seiner Vision entsprechend Bildhauer und den faktischen Gegebenheiten gemäß Grafiker und Mentor der Mode. Indem er letztendlich viele seiner künstlerischen Talente zu kultivieren und zu verbinden suchte, war er ein typischer Repräsentant seiner Zeit, der dem allerorten propagierten und gelebten Konzept des Gesamtkunstwerkes Folge leistete. Ein ihm zugesprochenes Nachahmungstalent sowie eine deklamatorische Begabung mögen wohl nur im Familien- oder Freundeskreis zur Entfaltung gelangt sein, dass aber seine musikalische Begabung eine nicht unwesentliche Rolle in den Inszenierungen seiner Modeschauen gespielt haben mag, kann vermutet werden.⁶⁴

2. Œuvre

Für eine stringente Bildanalyse des „Simplicissimus“-Werkes Otto Lendeckes ist zunächst die Erstellung eines Gesamtkataloges seiner Arbeiten zwischen 1900 (Realschulzeit) und dem frühen Ableben 1918 eine wichtige Voraussetzung (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235). Die im Gesamtkatalog vertretenen Arbeiten ab 1900 können bedauerlicherweise keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die Hauptschwierigkeit stellt das Fehlen eines Werkverzeichnisses des Künstlers dar. Diese Tatsache hat die Rekonstruktion der Illustrationsarbeiten in einigen Journalen unmöglich gemacht, da kriegsbedingt gewisse Bestände bzw. Ausgaben, wie etwa „Die Muskete“, die „Meggendorfer-Blätter“ oder die „Wespen“ verlustig gegangen sind, die zugrunde liegenden Originale meist an die Verlage mitverkauft wurden und infolgedessen auch nicht mehr verfügbar sind. Viele wichtige Archive der Zeitungsverlage, wie etwa das Archiv des „Simplicissimus“, wurden zur Gänze zerstört und können daher weder Hinweise über die Menge bzw. die Titel der verkauften Arbeiten noch über die Auftragsverhältnisse Auskunft geben. Weiters ist nicht gesichert, ob alle Bestände des Pariser Ateliers, welches Lendecke kriegsbedingt aufgeben musste, auch vollständig an die Familie zurückerstattet wurden. Die Forschungsarbeit wurde auch durch die Tatsache, dass der Nachlass Lendeckes nicht in einer Hand konzentriert ist und sich auf den Nachlass der Familie Hans Ankiewicz-Kleehovens, der geschiedenen Gattin Katharina von Hindi-Szabó, der Wiener Werkstätte und schließlich auf Privatbesitz verteilt haben dürfte, erschwert. Eine Zusammenführung dieser

⁶³ Orlik 1918, S. 25.

⁶⁴ Ankiewicz-Kleehoven Nachlass, Erinnerungsblätter dem Gedenken des Malers Otto Lendecke geweiht, von Ella Groß, Graz, 1919.

verschiedenen Bestände mag auch an den familiären Gegebenheiten wie Scheidung und Kinderlosigkeit Lendeckes gescheitert sein. So sind die unterschiedlichen Nachlassbestände mittels Schenkung oder Rechtsnachfolge an die verschiedensten öffentlichen Institutionen und nationalen bzw. internationalen Museen gelangt. Erhebliche Schwierigkeiten ergaben sich auch durch die Tatsache, dass Datierungen wichtiger Arbeiten fehlen bzw., wenn vorhanden, nur jahresbezogen vorliegen. Vielfach kann aber durch das Datum der Publikation in den diversen Zeitschriften eine gewisse Einschränkung des Entstehungszeitraumes vorgenommen werden. Es bleibt zu vermuten, dass eine Vielzahl von Originalen Otto Lendeckes überhaupt nicht erfasst ist, da sie entweder direkt vom Künstler oder von den diversen Verlagen privat verkauft wurden. Neben der Tatsache, dass aus den angeführten Gründen eine Vollständigkeit des Werkverzeichnisses nicht möglich ist, erfolgte auch eine gewisse Selektion der vorhandenen Bestände, auf die nun näher eingegangen wird.

Bei der Erstellung des Gesamtkataloges (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235) wurden nachfolgend beschriebene Einrichtungen und Quellen bemüht bzw. herangezogen:

Eine zentrale Stellung nimmt der Bestand von 145 Bilddokumenten, davon 122 digital erfasst, des Museums für angewandte Kunst Wien ein.⁶⁵ Im Gesamtkatalog wurden unter der Sammlung des Museums für angewandte Kunst insgesamt 118 Bildwerke erfasst, da drei Werke aufgrund einer Doppelerfassung sowie ein Modeentwurf, der in der Sammlung der Albertina in besserer Qualität verfügbar war, gestrichen wurden. Die Sammlung des Museums für angewandte Kunst gibt mit Postkarten, Modeentwürfen und -bildern, Illustrationsstudien, Werbeträgern, Plakaten, Akten, Porträts und ca. 90 Zeichnungen einen sehr breiten Einblick in den Schaffensprozess des Künstlers.

Die grafische Sammlung Albertina verfügt über insgesamt 15 Bilddokumente, die, abgesehen von einer Kompositionsskizze⁶⁶, allesamt im Gesamtkatalog erfasst wurden und insbesondere in Bezug auf Farbgebung durch Vergleich von Original und Zeitschriftenreproduktion Aufschluss geben können.

Einen Einblick in das Frühwerk Lendeckes zwischen 1901 und 1911 ermöglicht die Sammlung von ca. 160 Studien, die in sechs Skizzenbüchern zusammengefasst sind und an der Akademie der bildenden Künste Wien in nicht digitalisierter Form aufliegen. Aus dem umfangreichen Bestand wurden für den vorliegenden Gesamtkatalog nur drei Werke ausgewählt, zumal eine Analyse des Frühwerkes

⁶⁵ Sämtliche 144 Werke des Museums für angewandte Kunst sind unter der Bezeichnung „Otto Lendekce“, ein Werk unter der Bezeichnung „Anonym“ erfasst.

⁶⁶ Beschriftung „mit Pauspapier vergrößern!!!“, Inventarnummer 45295v.

einerseits den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und andererseits zur Rezeption der „Simplicissimus“-Arbeiten kaum einen Beitrag zu leisten vermag.

Im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere befinden sich der Nachlass Ankwicz-Kleehovens und die Gesamtausgabe der Zeitschriften „Die Damenwelt“ sowie „Die Herrenwelt“. Aus dem Nachlass Ankwicz-Kleehovens wurden die Bilder „Fliegeroffizier“, „Mystifikation“, „Herbst“ und „Die Schläferin“ in den Gesamtkatalog aufgenommen, da es sich offensichtlich um nicht publizierte Illustrationen handelt. Die Zeitschrift „Die Damenwelt“ hat den Gesamtkatalog um drei Titelblätter, zwei Entwürfe für Tanzkleider mit den dazugehörigen Fotografien, einen fotografischen Modellentwurf Lendeckes sowie die Illustrationen „Der Tag bricht an“ und „Zita“ bereichert.

Auf Anfrage stellte das Leopold Museum zehn Zeichnungen, teilweise aquarelliert bzw. koloriert, zur Verfügung, die im Gesamtkatalog mit zwei Zeichnungen, darunter ein Modeentwurf sowie eine Vorskizze zu „Fahnen heraus“, vertreten sind. Die restlichen acht Zeichnungen wurden aufgrund ihrer Skizzenhaftigkeit und fehlenden Relevanz für Lendeckes Bildwerk nicht berücksichtigt.

Die Kunstbibliothek des staatlichen Museums von Berlin ergänzte den Gesamtkatalog um die fünf Linolschnitte aus der Modemappe Wien 1914/15 sowie drei Entwurfszeichnungen.

Im Bestand der Nationalbibliothek befinden sich das einzige erhaltene Porträtfoto von Otto Lendেকে sowie das Plakat „Die Modebaronin“, Letzteres ist im Gesamtkatalog enthalten.

Drei Zeichnungen in der Sammlung des Victoria and Albert Museums in London bieten ein wichtiges Anschauungsmaterial zur Arbeitsmethode und Technik Otto Lendeckes.

Neben den hier angeführten Museumsbeständen wurden insbesondere die Reproduktionen in diversen Journalen und Zeitschriften, die insgesamt 127 Bilder ans Tageslicht beförderten, herangezogen, darunter das „Fremdenblatt“ mit den Kostümen für „Die Cárásfürstin“, der französische „Fantasio“ mit einer Rennbahnillustration, die „Deutsche Kunst und Dekoration“ mit einem Foto zur Inneneinrichtung, die deutsche Satirezeitschrift „Ulk“ mit zwei Modebildern, das deutsche Modejournal „Die Dame“ mit zwei Illustrationen, die „Graphischen Künste“ mit acht Zeichnungen, die „Wiener Mode“ sowie die Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben „Jugend“ mit je neun Illustrationen, die deutsche Zeitschrift für Kunst und Dichtung „Wieland“ mit 21 Kalender- und Titelblättern und schließlich die deutsche politisch-satirische Wochenschrift „Simplicissimus“ mit 73 Bildwerken inklusive des Nachrufes zur Komplettierung des Gesamtkataloges. Im „Album an die Schönheit“ des Verlages Langen sind die beiden Illustrationsblätter „Erwartung“ und „Die Autopanne“ zu den bereits bekannten 28 „Simplicissimus“-Blättern hinzugekommen.

Von den Buchillustrationen Lendeckes in den Verlagen Albert Langen, Georg Müller und Fischers Romanbibliothek sind bedauerlicherweise nur zwei Buchumschläge vorhanden, die im Gesamtkatalog auch Aufnahme fanden.

Die Literaturrecherche ergab bei Angela Völker⁶⁷ drei aufschlussreiche frühe Kleiderentwürfe, bei Werner Josef Schweiger⁶⁸ ein Tanzkostüm, vermutlich von Otto Lendেকে, und bei Traude Hansen⁶⁹ fünf Modeentwürfe, die Lendeckes Entwurfstätigkeit ein wenig erhellen können.

Schließlich erfolgte eine Ergänzung des Œuvres über die Internetplattform „artnet“, in welcher das Ölbild zum „Salon Helena Rubinstein“, die Illustration „Masquerade“, ein Aquarell „An Baumstämme angelehnte Frau“, das Plakat „Wiener Mode-Schau“ sowie das „Porträt eines Mädchens 1903“ aufscheinen. Drei Öl- bzw. Aquarellbilder in „artnet“ dokumentieren, dass die Originale zu den Zeitungspublikationen zunächst von den Verlagen an Privatpersonen verkauft und teilweise anschließend in Versteigerungen weiter veräußert wurden. Es bleibt die Hoffnung, dass über Auktionen und vermehrte Öffentlichkeitsarbeit immer wieder Originalwerke auftauchen, die so allmählich ein Gesamtbild des Künstlers Otto Lendেকে formen und vervollständigen helfen.

Lendeckes künstlerisches Betätigungsfeld war breit gestreut, er war zunächst Bildhauer und Maler und in späteren Jahren vor allem Grafiker auf dem Gebiet der Zeitungs-, Postkarten-, Mappen- und Buchillustration sowie der Werbung und Plakatgestaltung. Indem er Mode, Accessoires, Stoffe, Möbel und Bühnendekorationen entwarf, entspricht er dem heutigen Terminus eines Designers. Lendেকে passt in jenes Bild der künstlerischen Grenzüberschreitung, in dem Architekten Möbel und Mode,⁷⁰ Künstler Stoffe entwarfen,⁷¹ Grafiker Möbel bauten⁷² und so die Grenzen zwischen den schönen und angewandten Künsten endgültig sprengten.

2.1. Der Bildhauer

Otto Lendেকে wollte, von seinen ersten Versuchen um 1902 bis längstens 1914, wo er dies ausdrücklich in einem leidenschaftlichen Plädoyer bekennt⁷³ – „Ich brenne danach zu bildhauern,

⁶⁷ Völker 1984, S. 41 und S. 46.

⁶⁸ Schweiger 1982, S. 241.

⁶⁹ Hansen/Wimmer 1984, S. 108.

⁷⁰ Eduard Josef Wimmer-Wisgrill

⁷¹ Raoul Dufy

⁷² Georges Lepape

⁷³ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, Brief an Onkel Wilhelm vom 9. Juli 1914.

muss aber noch einige Jahre warten, bis ich genug Geld dazu habe und genügend bekannt bin, um es riskieren zu können“ –, stets Bildhauer werden. Aus der Tabelle 1 ist zu entnehmen, dass nur ein kleines skulpturales Werk in Briefen und Aufzeichnungen dokumentiert bzw. nachvollziehbar ist.

<i>Datum</i>	<i>Beschreibung</i>
1902	Porträtre Relief des Vaters (Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Ankwicz-Kleehoven, Brief vom 19.03.1919)
1907	Handmodell von Justine Schedy (Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Ankwicz-Kleehoven, Brief vom 19.03.1919)
1910	Porträtbüste von Katharina Szabo-Hindi, Gattin Lendeckes (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 94)
1911	Kopf der Frau L. (Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Ankwicz-Kleehoven, Aufzeichnung)
1911	Gipsmodell einer weiblichen Figur ohne Arme (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96)
1912	Bronzebüste von Fräulein Ilse Lubich (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96)
1912/13	Porzellanbüste von Marie Hernried, Schwester Lendeckes (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96)
1912	Porzellanfigur für die Wiener Werkstätte (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 97)
1912	Zwei kleine weibliche Akte als Bronzen für die Wiener Werkstätte (Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Ankwicz-Kleehoven, Brief vom 07.05.1912)
1915	Bildnisbüste von Katharina Lendecke (Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 96)

Tabelle 1 Liste der Bildhauerwerke

Bedauerlicherweise existiert unter den angeführten Werken lediglich eine einzige bildliche Darstellung in Form einer Keramikfigur aus dem Jahr 1912, die für die Wiener Werkstätte entworfen und 1922 durch die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin ausgeführt wurde (vgl. Abbildung 16, Seite 147).⁷⁴ Mag es zunächst bedenklich stimmen, dass Otto Lendecke seiner wahren Leidenschaft nicht nachging, so muss sogleich dagegengehalten werden, dass Lendecke eben gerade jenes räumliche Denken äußerst fruchtbringend in seine Illustrationen konnte einfließen lassen. Lendeckes Interesse an präziser Körper- und Bewegungsdarstellung ist ausreichend in den unzähligen Vorstudien zu seinen Bildern bzw. Illustrationen belegt. Vielleicht inspirierte aber auch Honoré Daumier, ein Vorbild Lendeckes, den Künstler zu gewissenhaftem und anhaltendem Körperstudium. Daumier stellte kleine Tonmodelle realer Personen her, die er anschließend zeichnerisch festhielt und schließlich mit reicher Gestik versah.⁷⁵ Beiden Grafikkünstlern ist somit ein „bildhauerischer“ Ansatz gemein.

⁷⁴ Flöge 1929, keine Seitenangaben.

⁷⁵ Zimdars 1972, S. 129.

2.2. Der Maler

Aus den persönlichen Aufzeichnungen Otto Lendeckes kann entnommen werden, dass er seine bildhauerischen Ambitionen Mitte 1914 aufgegeben bzw. auf einen späteren Zeitpunkt verschoben hat. Fortan bezeichnete er sich als „Maler“, wie aus dem Impressum seiner Zeitschrift „Die Damenwelt“ (vgl. 2.3.2.2. „Die Damenwelt“, Seite 34) entnommen werden kann. Lendeckes erhaltenes malerisches Werk umfasst neben seinem Hauptwerk, ein Ölgemälde für den Schönheitssalon Helena Rubinsteins, eine Reihe exzellenter Akte sowie religiösen und gesellschaftlichen Themen verpflichtete Bildwerke aus seiner Pariser Zeit von 1910 bis April 1914, Porträts sowie zahlreiche Illustrationsstudien, die wohl für eine Veröffentlichung in Journalen vorgesehen waren. Jener Teil des malerischen Œuvres, der die Grundlage für die Reproduktionen in Zeitungen und Journalen bildet, ist abgesehen von wenigen Ausnahmen nicht im Original erhalten (vgl. 5. Der „Simplicissimus“, Seite 97). Hinsichtlich der verwendeten Technik reicht das Repertoire des Malers von Öl über Gouache, Aquarell und Tusche bis hin zur Zeichnung, teilweise vollständig durchkomponiert, aber auch als Skizze, Entwurf oder Vorlage gefertigt.

Lendeckes einzig erhaltenes großformatiges Ölgemälde aus dem Zyklus für Helena Rubinstein mit einem Format von 126 cm x 198 cm (vgl. Abbildung 17, Seite 148), datiert mit 1913, war ursprünglich für den Schönheitssalon von Helena Rubinstein in der Grafton Street 24, London konzipiert worden.⁷⁶ Eine Fotoaufnahme (vgl. Abbildung 18, Seite 148) eines Salons in ihrem 1924 erworbenen Geschäftshaus an der rue du Faubourg Saint-Honoré 52 liefert weitere wichtige Informationen zum ursprünglichen Auftrag und dessen Ausführung.⁷⁷ Die Fotoaufnahme zeigt, dass offensichtlich kein Wandfries, sondern mindestens vier Ölgemälde ausgeführt wurden. Sie belegt aber auch, dass es zwischen der Vorstudie des Museums für angewandte Kunst (vgl. Abbildung 19, Seite 149) und der tatsächlichen Ausführung zwar teilweise motivische Übereinstimmungen gibt, jedoch wesentliche Abweichungen von der Vorlage stattgefunden haben. Ob sich das vierte Ölbild an die zweite Vorstudie (vgl. Abbildung 20, Seite 149) anlehnt, kann nicht überprüft werden, da die Fotoaufnahme das vierte Ölbild nur andeutet und nicht im Detail zeigt. Über den derzeitigen Aufenthalt der vier Ölgemälde gibt es keine Informationen. Helena Rubinstein dürfte die Ölgemälde von ihrem ursprünglichen Bestimmungsort London später nach Paris transferiert haben. Lendeckes „Hymne an die Schönheit“, wie sie im Zentralbild des Salons abgebildet ist, erinnert an die Venus von Milo als Inbegriff der idealisierten weiblichen Schönheit, gerade auch deshalb, weil der Künstler ein großer

⁷⁶ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 98.

⁷⁷ Meder 2017, S. 87.

Bewunderer der Antike war.⁷⁸ Zieht man einen Vergleich zur Darstellung mondäner, konversierender Damen des Art-Déco-Modegrafikers Paul Iribe (vgl. Abbildung 21, Seite 150), so erweisen sich beide Bildwerke in ihrer Flächigkeit, Stilisierung, dem Ausschnitthaften der Darstellung und ihrem erzählerischen Moment als typische Art-déco-Grafiken (vgl. 4.4. Die Art-Déco-Bewegung, Seite 77). Zur ersten Figurine am linken Bildrand gibt es einen Modeentwurf vermutlich aus dem Jahr 1912 (vgl. Abbildung 22, Seite 150), den Lendecke in das Ölgemälde in gedrehter Position übernimmt. Die Randbemerkungen am Entwurfsbild machen deutlich, dass das Kleid angefertigt werden sollte. Wie Otto Lendecke zu diesem prestigeträchtigen Auftrag gelangte – Helena Rubinstein war zu diesem Zeitpunkt bereits Besitzerin von mehreren Schönheitssalons in Australien sowie in London und Paris –, ist nicht geklärt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Helena Rubinstein Otto Lendecke bei Paul Poiret 1911 (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) kennenlernte, zumal sie eine enge Freundin und Vertraute Paul Poirets war. Warum sie unter dem großen und einflussreichen Künstlerkreis Paul Poirets gerade Lendecke auswählen sollte, bleibt ungeklärt. Es ist dieser Umstand, der für einen kurzen Moment die wenig dokumentierte, künstlerisch aber eminent wichtige Pariser Zeit Otto Lendeckes belichtet. Sichergestellt ist hingegen, dass Otto Lendecke den Auftrag im Mai 1913 auszuführen begann und sich im Herbst desselben Jahres, nach einem Aufenthalt im Seebad Knokke, bereits wieder auf der Rückreise mit seiner Frau von London nach Paris befand.⁷⁹

Nicht minder interessant sind einzelne Aktstudien aus der Schaffensperiode 1910 bis 1912, die eine intensive Beschäftigung mit Auguste Rodin (vgl. Abbildung 23, Seite 151 und Abbildung 24, Seite 151) nahelegen. Lendecke wurde durch seine Gattin Katharina von Hindi-Szabó, die als eine der wenigen ausländischen Kunststudentinnen an Rodins privatem Freskenzyklus mitarbeiten durfte, Rodin persönlich vorgestellt (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendecke, Seite 6) und bekam auf diese Weise Zugang zu Werk und Arbeitsweise Auguste Rodins. Einzelne Aktstudien, darunter besonders die abstrakte Frauenstudie aus dem Jahr 1912 (vgl. Abbildung 25, Seite 152), bestätigen Lendeckes briefliche Hinweise zu seiner Beschäftigung mit den Kubisten, allen voran Henri Le Fauconnier (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendecke, Seite 6).⁸⁰

Unter Lendeckes konventionellen Porträtbildern ragt ein in Spritztechnik ausgeführtes Selbstporträt aus dem Jahre 1906 (vgl. Abbildung 26, Seite 152) heraus, welches als ein Beispiel seiner Fähigkeit zu Abstraktion sowie zu räumlichem Denken gelten kann und unweigerlich Assoziationen zu Warhols Pop-Art-Siebdruckserie auslöst.

⁷⁸ Ankwic-Kleehoven 1928, S. 94.

⁷⁹ Ankwic-Kleehoven 1928, S. 98.

⁸⁰ Ankwic-Kleehoven 1928, S. 94.

Der Durchbruch Otto Lendeckes als Maler war unzweifelhaft mit dem Auftrag Helena Rubinssteins 1913 und den ersten Publikationen in der „Jugend“ und dem „Simplicissimus“ endgültig besiegelt. Insgesamt würde jenes nicht publizierte, im Verborgenen schlummernde Frühwerk des Malers nicht nur dank seiner künstlerischen Qualität, sondern auch aufgrund seiner thematischen Präsenz mit Anspielungen an die Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts (Anthroposophie, Ausdruckstanz, Religionskritik, Psychoanalyse usw.) eine wissenschaftliche Würdigung und Aufarbeitung verdienen.

2.3. Der Grafiker

Die grafischen Künste waren seit der Jahrhundertwende von gravierenden Umbrüchen und Veränderungen erfasst. Zunächst bedingte die Gleichstellung der sogenannten schönen Künste mit den angewandten Künsten (vgl. 2.3. Der Grafiker, Seite 28) eine Aufwertung und ein verändertes Selbstverständnis des Grafikers, welches sich jedoch erst allmählich durchsetzen sollte. Diesem Umstand ist wohl geschuldet, dass sich Otto Lendেকে als Maler und nicht als Grafiker in der Kunstwelt präsentierte. Schließlich bedingte die Aufwertung der angewandten Künste aber auch eine breite Akzeptanz der Techniken des Farbholzdruckes, der Lithografien bis hin zu Kunstdrucken. Es war durchaus üblich geworden, Reproduktionen (Farbholzschnitte, Pochoir-Blätter, Kunstdrucke usw.) neben wertvollsten Originalgemälden im Rahmen exklusiver Raumausstattung zu platzieren. Im Toilettenzimmer der Wohnung Eisler 1903 haben die Farbholzschnitte von Carl Moll neben original Gustav-Klimt-Gemälden und intarsierten Hoffmann-Möbeln Position bezogen.⁸¹ Indem vermehrt auch die massiv beworbenen Kunstdrucke die Funktion eines selbstständigen Bildwerkes übernahmen, verwischten die Grenzen zwischen Original und Reproduktion. Dies führte jedenfalls zu einer explosionsartigen Verbreitung des grafischen Bildwerkes einiger Künstler, darunter auch Otto Lendeckes. Dies mag auch als ein Grund dafür gelten, dass man dem vorsichtigen Umgang mit Originalen besonders im Bereich der Illustrationsgrafik nicht die gebührende Aufmerksamkeit zukommen ließ.

Dass aber mittels hoher Auflagenzahlen der neuen Satire- und Modezeitschriften das Zeitalter der Massenmedien angebrochen war, was Künstlern und Kreativen über Nacht die Möglichkeit großer Popularität bot, war selbst für viele Kreative und Kunstschaffende eine neue Erfahrung und zugleich enorme Herausforderung. Lendeckes umfassendes grafisches Werk, welches sich von zahlreichen Illustrationen in Satire- und Modezeitschriften über eine Postkartenserie hin zu Blättern für die

⁸¹ Matzner 2019, S. 80.

Modemappe Wien 1914/15, schließlich Werbungs- und Plakatkunst, ja sogar einigen Buchillustrationen erstreckte, trug schließlich zur enormen Popularität des Künstlers in Österreich und Deutschland bei.

2.3.1. Satire-, Kunst- und Kulturzeitschriften

Geht man von den offiziell verfügbaren Zeitschriften aus, so hat es Otto Lendেকে auf insgesamt immerhin ca. 110 Illustrationen gebracht, darunter 73 im „Simplicissimus“ (davon zwei Titelblätter), 23 im „Wieland“ (davon fünf Titelblätter), elf in der „Jugend“, zwei im „Ulz“ und eine im „Fantasio“. Bedauerlicherweise konnten Illustrationen in den Journalen „Meggendorfer-Blätter“, die „Wespen“ und „Licht und Schatten“ nicht gefunden werden, obwohl diese durch den Biografen Ankicz-Kleehoven dokumentiert wurden.⁸²

Den „Simplicissimus“-Arbeiten Otto Lendেকে ist aufgrund ihres Umfanges und ihrer hervorragenden Qualität ein eigenes Kapitel (vgl. 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104) gewidmet.

Weniger an Zahl, jedoch von ebenbürtiger Qualität sind die Illustrationen im „Wieland“ (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235), einer deutschen Wochenschrift für Kunst und Literatur, von Professor Bruno Paul zwischen April 1915 und Oktober 1920 in Berlin herausgegeben.⁸³ Professor Bruno Paul, Maler und Architekt, der 1906 aufgrund einer Berufung an die Kunstgewerbeschule Berlin seine Mitarbeit beim „Simplicissimus“ aufkündigte, sollte schließlich auch Otto Lendেকে 1917 für einen Lehrstuhl an die Kunstgewerbeschule Berlin für Modekunst vorschlagen. Wie aus der Tabelle 2 Zusammenhang Datierung und Erscheinungsjahr der Lendেকে-Illustrationen im „Wieland“ entnommen werden kann, sind Lendেকে's Illustrationen, sieht man von drei Bildern ab, von Jänner 1917 bis zu seinem Ableben monatlich an den „Wieland“ übermittelt und auch dort publiziert worden.⁸⁴ Es ist in diesem Zusammenhang nicht verwunderlich, dass der Künstler neben seiner Illustrationstätigkeit für den „Simplicissimus“, der Herausgabe seiner eigenen Zeitung „Die Damenwelt“ und seinen Reisen im Dienste der nationalen Modepropaganda im Rahmen seiner Tätigkeit für den „Wieland“ zur motivischen Wiederholung neigte, wenngleich in feinsinniger und subtiler Weise (vgl. Abbildung 96, Seite 188 mit Abbildung 105, Seite 192).

⁸² Ankicz-Kleehoven 1928, S. 94.

⁸³ Der Reinerlös der Zeitschrift kam dem Deutschen Roten Kreuz zugute.

⁸⁴ Ankicz-Kleehoven 1928, S. 104.

Wieland		Datierung				Σ
		1916	1917	1918	undatiert	
Erscheinungsjahr/ Hefnr.	1917/1		1			1
	1917/2		1			1
	1917/3		1			1
	1917/4		1			1
	1917/5		1			1
	1917/6		1			1
	1917/7		1			1
	1917/8		1			1
	1917/9	1	1			2
	1917/11		1			1
	1917/12		1			1
	1918/1			1		1
	1918/2			1		1
	1918/3				1	1
	1918/4			1		1
	1918/5				1	1
	1918/6			1		1
	1918/7		1			1
	1918/8				1	1
	1918/10		1			1
	1918/11			1		1
	1918/12			1		1
	Σ	1	13	6	3	23

Tabelle 2 Zusammenhang Datierung und Erscheinungsjahr der Lendেকে-Illustrationen im „Wieland“

Den Publikationen in der Zeitschrift „Jugend“, einem avantgardistischen Magazin, welches den geistigen und kulturellen Wandel zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektierte, verdanken wir den Erhalt eines Teiles der frühen Lendেকে-Arbeiten (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235).⁸⁵ Als der Verleger Georg Hirth 1896 sein erstes Exemplar der „Jugend“ veröffentlichte, gefolgt von Albert Langens „Simplicissimus“, verstand er die Zeitschrift als Experimentierfeld für junge Künstler und Literaten. Der Name des Magazins war Programm: Es sollten die großen Themen der Jugend – wie Frühling, Liebe, Kindheit, Brautzeit, Mutterglück, Spiel, Mummenschanz, Sport, Schönheit, Poesie und Musik – angesprochen werden.⁸⁶ Es überrascht daher besonders, dass Lendেকেs „Danse macabre“, 1909 (vgl. Abbildung 27, Seite 153) sowie „Ihr letzter Tänzer“, 1911 (vgl. Abbildung 28, Seite 153) – beide

⁸⁵ Strimmer 2011, S. 68.

⁸⁶ Strimmer 2011, S. 42.

dem Thema Totentanz verhaftet – Aufnahme fanden. In „Danse macabre“ inszeniert Lendecke in Form eines Triptychons einen fast sakralen Moment und lässt vor den düster gehaltenen Musikern das tanzende Mädchen in das helle Nichts entgleiten.⁸⁷ „Ihr letzter Tänzer“ führt den Tod als maskierten Harlekin, der die Frau in einem ekstatischen Moment überrascht, vor. Fast scheint es, als hätte Lendecke das 1913 in Paris ausbrechende Tangofieber mit diesem Gemälde vorweggenommen. In seiner Arbeit „Lache Bajazzo“, 1910–1912 (vgl. Abbildung 29, Seite 154) zeichnet er meisterhaft dramatisch die zum ewigen Schrei verzerrte Maske des Spaßmachers. Mit einem grandiosen Farbenspiel vor schwarzem Hintergrund gelingt Lendecke 1912 mit „Abenteuer“ (vgl. Abbildung 30, Seite 154) eine fantastische Apotheose auf die exzessiven Pariser Kostümfeste.

Jugend		Publikation										Σ
		1911	1912	1913	1914	1917	1918	1920	1922	1924	1927	
Entstehung	1909	1										1
	1910			1				2				3
	1911		1						1			2
	1910-1912		1		1	1	1				1	5
	undatiert									1		1
Σ		1	2	1	1	1	1	2	1	1	1	12

Tabelle 3: Zusammenhang Datierung und Erscheinungsjahr der Lendecke-Illustrationen in der „Jugend“

Anhand der teilweise großen Zeitspanne zwischen Datierung der Illustrationen und deren Veröffentlichungszeitpunkt in der „Jugend“ bestätigt sich, dass in künstlerischer Hinsicht der Erste Weltkrieg quasi einem Atemstillstand gleichkam und die Vorkriegskunsttendenzen nach dem Krieg wiederaufgenommen wurden. So hatten Lendeces Illustrationen „Die Urmutter“, „Der Komet“, „Schreckliche Folgen“ und „Abenteuer“ kaum an stilistischer und thematischer Aktualität eingebüßt (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235).

Während die „Jugend“ mehr die Unterhaltungssatire pflegte, war der „Ulz“ ein illustriertes Wochenblatt mit politisch-zeitkritischer Ausrichtung.⁸⁸ Für den „Ulz“ lieferte Lendecke zwei stark stilisierte, undatierte Schwarz-Weiß-Modebilder (vgl. Abbildung 31, Seite 155 und Abbildung 32, Seite 155). Beide Bilder lassen sich aufgrund gewisser Indizien wie typischer Modedetails (Pelzverbrämungen), aufschlussreicher Accessoires (Hutdesign), der Bildkomposition (Flächigkeit) und der Raumgestaltung (geometrische Formen) in Entstehung und Stil einer Modebildserie aus dem Jahr 1913 zuordnen. Der satirische Untertitel „Zu ihren stilvollen Kostümen brauchen die Frauen jetzt

⁸⁷ <http://www.totentanz-online.de/laender/wien-verzeichnis-text.htm>, [29. 12. 2016].

⁸⁸ Dogramaci 2001, S. 93.

womöglich auswechselbare Tapeten. Da ziehe ich zu den stilvollen Tapeten auswechselbare Frauen vor“ spielt auf die Idee des Gesamtkunstwerkes an, indem die häusliche Umgebung bzw. Tapete auf das Kleid abgestimmt wird, ein künstlerisches Konzept sowohl der Wiener Werkstätte als auch des großen Designers und Modekünstlers Paul Poiret in Frankreich, das sich ab ca. 1910 durchzusetzen begann (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93).

Eine Zeichnung „Entwurf für eine Vignette“ mit der Überschrift „Wespen“ (vgl. Abbildung 33, Seite 156) könnte gemäß der Entstehungszeit 1911 und dem Ort Paris als Illustrationsblatt für die gleichnamige Zeitschrift gedacht gewesen sein.

Es muss für Otto Lendেকে eine große Genugtuung gewesen sein, als ihm zu Jahresbeginn 1914 der „Fantasio“, eine französische Satirezeitschrift mit dem Schwerpunkt Bühne, politisches und öffentliches Leben, eine Mitarbeit im Verlag anbot.⁸⁹ Dies ist umso erstaunlicher, als Lendেকে zu diesem Zeitpunkt mit nur insgesamt sechs Publikationen in den deutschen Zeitschriften „Simplicissimus“ und „Jugend“ wohl kaum eine Öffentlichkeitswirkung hatte erlangen können. Otto Lendেকে beschreibt in seinem Brief vom 20. März 1914 an Onkel Wilhelm, dass die beiden Faschingsnummern vom 17. Februar 1914 in der „Jugend“ mit „Abenteuer“ (vgl. Abbildung 30, Seite 154) sowie vom 23. Februar 1914 im „Simplicissimus“ mit „Amor und Psyche“ (vgl. Abbildung 34, Seite 156) die eigentliche Ursache für den Antrag zur Mitarbeit darstellten.⁹⁰ Für Otto Lendেকে kam diese einmalige Herausforderung zu spät, denn er reiste im Mai 1914 bereits aus Paris Richtung Budapest ab, wo er kriegsbedingt bis Juli 2015 ausharren musste. Zudem konnte eine französische Zeitschrift keinesfalls an einen Repräsentanten der österreichisch-ungarischen Monarchie weitere Aufträge vergeben, sodass lediglich eine einzige Publikation – „La grande Saison autrichienne. Sur le champ des courses a Vienne“ (vgl. Abbildung 4, Seite 141) – die geplante Zusammenarbeit dokumentiert. Mit dieser katastrophalen Zäsur war Lendেকে's Eintritt in den prestigeträchtigen französischen Modejournalismus und damit die Aufnahme in den Kreis der großen „Fantasio“-Illustratoren wie George Barbier, Gerda Wegener, Fabien Fabiano, René Vincent und Armand Vallée endgültig besiegelt. Dass Otto Lendেকে mit seiner Rückkehr nach Wien geschickt den auflebenden Nationalismus der Kriegsjahre und damit einhergehend den Aufbau einer nationalen Modebewegung für sich zu nutzen wusste (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53), mag zwar seinen kommerziellen Erfolg, nicht zwingend jedoch seine künstlerischen Leistungen beflügelt haben.

⁸⁹ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, Brief an den Onkel vom 20. März 1914

⁹⁰ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 99.

2.3.2. Modezeitschriften

Als die Wiener Werkstätte 1911 eine erste Kollektion mit Entwürfen von Josef Hoffmann und Eduard Josef Wimmer-Wisgrill herausbrachte, bestand wohl unter anderem der Wunsch, das Pariser Modediktat zu brechen.⁹¹ Mit Kriegsausbruch im Juli 1914 bekamen diese ehrgeizigen Absichten der Anfangsjahre jedoch eine überraschende neue Dynamik. Wien und Berlin lancierten eine „Los von Paris“-Bewegung mit dem erklärten Ziel, eine eigene Modeindustrie aufzubauen, um die Eigenversorgung sowie den Export in neutrale Länder zu forcieren.⁹² Textilrationierungen, Zulieferprobleme, das Schließen der französischen Modehäuser sowie der Kriegsdienst einiger französischer Modeschöpfer waren neben nationalistischen Strömungen weitere wichtige Ursachen für die Bestrebungen nach Autarkie in der Mode.⁹³ Durch das Zusammenwirken verschiedenster Kräfte – Ausbildung, Ausstellungstätigkeit, Modeschauen, Modejournalismus usw. – glaubte man, eine nationale Mode entwickeln zu können, um schließlich zur Erkenntnis zu gelangen, dass Mode immer ein internationales Phänomen sein wird. Unzweifelhaft war Otto Lendicke in diesen emanzipatorischen Bestrebungen eine Schlüsselfigur, zumal er seine Erfahrungen, aber auch Visionen als Grafiker, Herausgeber und Berater dem Modejournalismus dienlich machte. Dabei kam ihm zu Hilfe, dass er bereits sehr früh klare Vorstellungen vom Modejournalismus entwickelt hatte, wie sein Brief an den Leiter der Wiener Werkstätte, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, vom Juni 1912 belegt, in welchem er die Idee einer Kombination von Mode und Interieur empfiehlt, um die Alben des Modeschöpfers Paul Poiret (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) überwinden zu können.⁹⁴

2.3.2.1. „Wiener Mode“

Die Modezeitschrift „Wiener Mode“ erschien seit 1888 auf Deutsch, Ungarisch und Tschechisch sowie in vereinzelt Ausgaben auf Französisch, Englisch, Polnisch, Niederländisch, Dänisch und Spanisch.⁹⁵ Ab August 1914 geriet auch die „Wiener Mode“ in den Sog des Nationalismus und veröffentlichte ausschließlich Bildberichte zu eigenen und Berliner Kollektionen.⁹⁶ In diesem Umfeld

⁹¹ Schweiger 1982, S. 224.

⁹² Rasche 2014, S. 14.

⁹³ Rasche 2014, S. 13.

⁹⁴ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Juni 1912.

⁹⁵ Rasche 2014, S. 96.

⁹⁶ Rasche 2014, S. 96.

waren nicht nur Lendeckes grafische Beiträge mit insgesamt vier Titelblättern (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235)

- 1. 12. 1915, Heft 5
- 01. 02. 1916, Heft 9
- 15. 10. 1916, Heft 2
- 01. 01. 1917, Heft 7

sowie Illustrationen zur Wiener Gesellschaftskleidung (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235), darunter

- 15. 01. 1916, Heft 8: Wiener Gesellschaftskleidung aus Samt und Taffet
- 01. 02. 1916, Heft 9: 2 Seiten künstlerische Modegedanken
- 01. 12. 1916, Heft 5: Abend- und Sportbekleidung der Wiener Werkstätte,

äußerst willkommen, sondern man engagierte ihn auch gegen ein kleines Salär als künstlerischen Beirat.⁹⁷ Folgt man seinem Biografen Ankiewicz-Kleehoven, so hat er seine Mitarbeit als Beirat erst 1916 begonnen.⁹⁸ War er in der „Wiener Mode“ noch Mitgestalter, so hat er mit der Herausgabe der Zeitschrift „Die Damenwelt“ nicht nur sein ausgezeichnetes künstlerisches Netzwerk, sondern auch seinen innovativen, weltoffenen Geist unter Beweis gestellt.

2.3.2.2. „Die Damenwelt“

Nachdem sich Lendেকে ab Herbst 1916 mit der Idee einer Zeitschrift auseinandergesetzt hatte, war es im März 1917 schließlich so weit, dass unter seiner redaktionellen und künstlerischen Leitung die international beachtete Zeitschrift „Die Damenwelt“ erschien. Kommerzielle Gründe, so Lendeckes Darstellung, „sie ist mir unter den Händen gestorben, weil man mir zu wenig Kapital gab“⁹⁹, führten bereits nach fünf Heften zur Einstellung der Zeitschrift. Der „Pflege der gesamten weiblichen Ausdruckskultur“¹⁰⁰ sollte sich die Zeitschrift widmen und einen breiten Bogen von Mode über Kunst bis hin zu Interieur und Dekoration spannen. Wie sehr Lendeckes „Die Damenwelt“ vom französischen Modejournalismus in seinen Anfängen (insbesondere dem Journal „Le Cabinet des Modes“, 1783), aber auch nach der Jahrhundertwende (insbesondere der Zeitschrift „Gazette du Bon Ton“, 1912) beeinflusst war, soll anhand der folgenden Gemeinsamkeiten dokumentiert werden und

⁹⁷ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 102.

⁹⁸ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, biografischer Aufsatz (Schreibmaschine), S. 2.

⁹⁹ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 103.

¹⁰⁰ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 103.

gibt Aufschluss darüber, dass Lendecke die Rezeptur des erfolgreichen französischen Modejournalismus verstanden hatte.

- Lifestyle

Mit dem regelmäßig erscheinenden Magazin „Le Cabinet des Modes“ (1783–1793) war die Idee des Modemagazins als ein eigenständiges Konsumgut, welches als Vermittler zwischen Hersteller und Konsument agierte, geboren. Dementsprechend breit gestreut waren die angesprochenen Themenbereiche, die von Frauen-, Männer- und Kindermode bis hin zu Möbeln und Dekoration reichten.¹⁰¹ Lendecke wusste bereits zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, welche Möglichkeiten sich in der Kombination eines Mode- und Möbelalbums auftaten, um den Zeitgeist und das Lebensgefühl seiner Epoche in einem Journal einzufangen. Sowohl Heft 2¹⁰² als auch Heft 4¹⁰³ der „Damenwelt“ beschäftigen sich mit Interieur bzw. Gartenmöbeln und geben unter anderem Zeugnis von Lendeces Interesse an Designfragen. Entsprechend den französischen Luxusjournalen aus dem 18. und 19. Jahrhundert sollten auch Modethemen die Herren- bzw. Kinderwelt betreffend angesprochen werden. In der April-Ausgabe der „Damenwelt“ wird Mode für 8- bis 16-jährige junge Damen vorgestellt. Der Herrenmode war ein eigenes Journal „Die Herrenwelt“ gewidmet. Es gibt zwar Indizien, aber keine Beweise, dass Lendecke auch der Herausgeber der „Herrenwelt“ war.

- Kunst und Mode

Seit Entstehen des Modejournalismus waren stets große Künstler prägend für das Erscheinungsbild der diversen Modemagazine, keine Epoche hat jedoch die Künstler derart intensiv gebrandet und vermarktet wie das Art déco (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93). Als Kind seiner Zeit hat Lendecke die Lektion bei Paul Poiret gelernt und die besten Künstler seiner Zeit für „Die Damenwelt“ engagiert, darunter Gustav Klimt und Dagobert Peche sowie die Schriftsteller Peter Altenberg und Egon Friedell. Nach dem Vorbild des Herausgebers der „Gazette du Bon Ton“, Lucien Vogel, überlässt Lendecke den Wiener-Werkstätten-Künstlern Heddi Hirsch, Anny Schröder, Reni Schaschl, Lotte Calm, Fritz Löw und Artur Berger freie Hand in der Interpretation der aktuellen Modetrends.¹⁰⁴

¹⁰¹ Best 2017, S. 22.

¹⁰² Heft 2, April 1917, S. 29.

¹⁰³ Heft 4, Juli 1917, S. 12.

¹⁰⁴ Schweiger, 1982, S. 100.

- Werbung

Aber es ist eben auch das Jahrhundert aufkommender Marketingstrategien, ausgerichtet auf Konsumanimation und -verführung, meisterhaft inszeniert von den beiden Freunden Paul Poiret und Lucien Vogel in der „Gazette du Bon Ton“. Auch Lendecke bediente mittels intensiver Nutzung der Modefotografie die Ansprüche der Wiener Werkstätte sowie der großen Wiener Modehäuser wie beispielsweise Christoph Drecoll, Maison S. Ungar, Heinrich Grünbaum, L. & H. Laufer, Ludwig Zwieback, Heinrich Grünzweig, der Schwestern Flöge usw.

- Das Modebild als Kunstwerk

Bereits im 19. Jahrhundert erhalten die den Journalen meist lose beigefügten handkolorierten Stiche oder Lithografien den Wert von Bildern.¹⁰⁵ Dieser Trend verstärkt sich in der Blütezeit der Farbholzschnitte sowie der wiederentdeckten Pochoir-Techniken noch weiter. Auch Lendecke beabsichtigte ursprünglich, zwölf Bilder aus dem Leben einer Frau, die auch in einer Kunstmappe veröffentlicht werden sollten, der „Damenwelt“ beizulegen. Aufgrund der vorzeitigen Einstellung der Zeitschrift konnten lediglich vier Kunstdrucke – „Der Tag bricht an“ (vgl. Abbildung 35, Seite 157), „Bei der Toilette“ (vgl. Abbildung 35, Seite 157), „Nach dem Frühstück“ (vgl. Abbildung 36, Seite 158), „Autopanne“ (vgl. Abbildung 37, Seite 158) und schließlich „Herbst“ (vgl. Abbildung 38, Seite 159) publiziert werden. Lendeces untrügliches Gespür für den Zeitgeist sowie seine zahlreichen Erfahrungen als Grafiker und Berater von Modejournalen ließen ihn jedoch auch den Blick auf internationale Entwicklungen und Tendenzen im Modejournalismus werfen. Qualität und raffinierte Platzierung von Modefotografien ebenso wie die geschickte Inszenierung des Titelblattes in der „Damenwelt“ beweisen seine Weitsicht für Medien- und Pressearbeit, wie nun kurz erläutert werden soll.

- Modefotografie

War die Modefotografie des 19. Jahrhunderts noch geprägt von Studioaufnahmen, intensiven Retuschiereingriffen und ungeschulten Mannequins,¹⁰⁶ so leiteten unter anderem die Aufnahmen Gustav Klimts von Emilie Flöge in ihren Wiener-Werkstätte-Kleidern 1906, die Paparazzi-Aufnahmen von Séeberger Frères an den Schauplätzen der großen Rennbahnen 1909 und schließlich auch die Reform- und Naturbewegungen eine neue Ära der Modefotografie ein.¹⁰⁷ Einen ersten künstlerischen Höhepunkt markieren vier Fotografien, darunter zwei in Farbe, die der Maler und Fotograf Eduard Steichen in Zusammenarbeit mit

¹⁰⁵ Best 2017, S. 25.

¹⁰⁶ Brown et al. 2018, S. 30.

¹⁰⁷ Brown et al. 2018, S. 31.

Paul Poiret im Magazin „Sketch“ mit dem Titel „Art Photography“ 1911 veröffentlichte. Da Steichens Technik unpraktikabel für die Pressearbeit war und Paul Poiret den abstrakten klaren Linien, starken Farben und der französischen Eleganz des Modegrafikers Georges Lepape (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) den Vorzug gab, wurde Steichen nicht die gebührende Aufmerksamkeit, als Pionier der Modedefotografie zu gelten, zuteil. Paul Poiret erschien die Modegrafik im Vergleich zur ungewohnt realitätsnahen fotografischen Dokumentation als die geeignetere Vermittlerin von Träumen, Idealen und Fantasien der Mode.¹⁰⁸ Einen entscheidenden Schritt setzte der Verleger Condé Nast, als er 1914 für die „Vogue USA“ den Fotografen Baron Adolphe de Meyer unter Vertrag nahm. Zweifelsfrei hat aber auch die rasant fortschreitende Entwicklung der Drucktechniken die Fotografie erst zu einem massentauglichen Medium werden lassen. Es mag also zunächst erstaunen, dass Lendecke als international anerkannter Grafiker derart konsequent in seiner Zeitschrift „Die Damenwelt“ die Modedefotografie einsetzte, zumal nur wenige europäische Journale Modeillustration, Modedefotografie und Text gemeinsam im Modejournal collagierten.¹⁰⁹ Vielleicht hatten das Konvolut von mehr als 400 Modedefotografien der Wiener Werkstätte¹¹⁰ sowie die Zusammenarbeit mit dem kongenialen Salon der Madame D’Ora seine Entscheidung mit beeinflusst. In Lendeces „Die Damenwelt“ kann die fotografische Aufnahme der Madame D’Ora von einem Badekostüm der Firma Zwieback exemplarisch für den Aufbruch in das Zeitalter der Modedefotografie gelten (vgl. Abbildung 39, Seite 159).

- Titelblatt

Bereits das erste Titelbild Lendeces in der März-Ausgabe der Zeitschrift „Die Damenwelt“ 1917 beweist, dass Lendecke es durchaus verstand, sich eines der wichtigsten Marketinginstrumente eines Magazines, des Covers, zu bedienen. Das zentrale Symbol der französischen Art-déco-Modebewegung – die Paul-Irbe-Rose, eine stilisierte Blüte auf langem Stiel mit zwei Blättern – sprießt aus der noch in der Dämmerung liegenden Stadt Wien.¹¹¹ Eine jugendliche, grazile Wienerin im strahlenden Morgenlicht richtet einen lässigen Blick gen Westen und die Modemetropole Paris (vgl. Abbildung 6, Seite 142). Die auffallende Farbgestaltung in der Farbe „Tango“ kann als effektvolle Inszenierung des Titelblattes wie wohl auch als Anspielung auf die orientalisch inspirierte Farbenpalette des im Orientfieber schwelgenden Paris der Vorkriegsjahre verstanden werden. Lendeces Symbolik ist hier

¹⁰⁸ Dogramaci 2001, S. 149.

¹⁰⁹ Darunter: „Die Dame“ (Berlin, Wien, 1911–1943), „Elegante Welt“ (Berlin), „Le Style Parisien“ (Paris, 1915–1916), „Vogue“ (Condé Nast, Britain).

¹¹⁰ Völker 1984, S. 69.

¹¹¹ Goss 2014, S. 107.

vieldeutig. Er unterstützte die nationalen Bestrebungen einer eigenständigen Mode, die durch den Kriegsausbruch so richtig Fahrt aufnehmen,¹¹² erkannte aber schon früh,¹¹³ dass man mit „ingenieurem Talent“ und „Wiener Geschmack“ die französische Modesprache zu etwas Selbstständigem weiterentwickeln müsse.

Dass Lendেকে so bedeutende Künstler wie Gustav Klimt¹¹⁴ und Dagobert Peche¹¹⁵ für weitere Titelblätter engagierte, beweist seine Intuition hinsichtlich Aufmachung und Erscheinungsbild der Modepresse. Zwar gab es bereits durchgestaltete Cover bei einzelnen frühen Modejournalen wie etwa „L’Art d’être jolie“ 1880 oder „Harper’s Bazaar“ 1901 usw., die grafische Expressivität und Prägnanz Lendেকে wurden aber nur von wenigen internationalen Zeitschriften wie etwa der „Vogue“ übertroffen.

Otto Lendেকে hatte für die Zeitschrift „Die Damenwelt“ einige Modeentwürfe beigesteuert, die zu den wenigen gesicherten Dokumenten seiner Entwurfstätigkeit gezählt werden können. Im Abschnitt 2.4. Der Designer, Seite 46 wird seinem Wirken als Modedesigner Rechnung getragen.

Wenn auch Otto Lendেকে Auftrag darin bestanden haben mag, die Wiener Mode zu propagieren¹¹⁶ und quasi nationale Agenden der Modeindustrie in den schwierigen Kriegsjahren zu betreiben, so entsprach es durchaus seinem Selbstverständnis, dass die großen französischen Modejournale des 18. und 19. Jahrhunderts und ganz sicher auch Paul Poiret und Lucien Vogel Vorbild und Anregung für sein Modejournal sein durften und mussten. Mit der Zeitschrift „Die Damenwelt“ hat Lendেকে die Bühne des internationalen Modejournalismus betreten, indem er sich des jungen Mediums der Modefotografie bediente und geschickt Werbestrategien wie expressive Titelblätter, Beilagen in Form von Kunstdrucken sowie Branding von erfolgreichen Modefirmen einsetzte.

2.3.2.3. „Die Dame“

„Die Dame“ wurde am 1. Jänner 1912 lanciert und stieg rasch zu einem populären Gesellschaftsmagazin mit Vorbildwirkung für zahlreiche andere deutsche Magazine auf. Sie richtete sich an das Großbürgertum und zeigte luxuriös gekleidete Frauen, die ein mondänes Leben führten. Neben Modeberichten fanden auch Literatur, Kunst, Innenarchitektur und Gesellschaftsreportagen

¹¹² Schweiger 1982, S. 228.

¹¹³ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 26. Juni 1912.

¹¹⁴ Die Damenwelt, 2. Heft, April 1917.

¹¹⁵ Die Damenwelt, 4. Heft, Juni 1917.

¹¹⁶ Schweiger 1982, S. 100.

entsprechende Beachtung. In seinem letzten Lebensjahr lieferte Otto Lendেকে noch zwei Titelblätter in Heft 18 (vgl. Abbildung 12, Seite 145) und Heft 21 (vgl. Abbildung 13, Seite 146). Beiden Blättern haftet in gewisser Weise eine Farb- und Formsprache Antoine Watteaus sowie Jean-Honoré Fragonards an, umso überraschender ist es, dass 1927 in Heft 23 ein kompositorisch und farblich an Lendেকে stark angelehntes Titelblatt von Walter Essenther den veränderten künstlerischen Sichtweisen noch immer gerecht werden kann (vgl. 3.6. Nachwirkungen, Seite 65).¹¹⁷

2.3.3. Postkarten für die Wiener Werkstätte

Die Postkarten der Wiener Werkstätte hatten eine werbegrafische und geschmacksbildende Funktion, sie dokumentierten kulturelle und historische Ereignisse, zeigten Motive aus Wien, Karlsbad und Berlin, waren Glückwunsch- und Schmuckkarten¹¹⁸ oder zeigten die neuesten Kreationen.¹¹⁹ Die zwölf Postkarten Lendেকেs (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235) entstammen der zweiten Postkartenserie der Wiener Werkstätte und dienten mit großer Wahrscheinlichkeit als Werbematerial für die später noch zu erwähnende Ausstellung „Galerie der Moden“ im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus im Oktober 1912 der Wiener Werkstätte (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53). Lendেকে verwendete hier nicht nur die Codes der französischen Modegrafik – etwa die Paul-Irbe-Rose (vgl. Abbildung 40, Seite 160) oder das elegante Blumentischchen –, sondern bedient sich offensichtlich im hohen Maße deren Technik wie beispielsweise Abstraktion (vgl. Abbildung 41, Seite 160) sowie des lang gezogenen Linienduktus.¹²⁰ Das Ausmaß an Reduktion, welches Lendেকে hier in der Postkarte Nr. 848 erreicht, übertrifft den für seinen nüchternen, reduzierten Stil bekannten Modegrafiker Bernard Boutet de Monvel (vgl. Abbildung 42, Seite 161).¹²¹ Die enorme grafische Wirkung musste zulasten von Detailtreue und Konkretisierung eines realen Modeentwurfes gehen und blieb nicht unwidersprochen.¹²² Neben den Postkarten zählen die damals populären Modemappen zu den wenigen grafischen Dokumenten der österreichischen Modegrafik.

¹¹⁷ Walter Essenther teilte mit Otto Lendেকে die letzten zwei Lebensjahre das Atelier.

¹¹⁸ Hansen/Wimmer 1984, S. 70.

¹¹⁹ Hansen/Wimmer 1984, S. 107.

¹²⁰ Lighthart 1997, S. 61.

¹²¹ Nuzzi 1981, Einleitung.

¹²² Zuckermandl 16. 12. 1912, S. 3.

2.3.4. Modemappe 1914/15

Modemappen zwischen November 1914 und dem Frühjahr 1916 bedienten die brandaktuelle expressionistische Stilrichtung und waren somit quasi der Code der Avantgarde. Das erste Mappenwerk von Josef Hoffmann herausgegeben (Hinweis in einem Auktionsexemplar 1992)¹²³ unter Mitwirkung von Lehrern und Schülern der Kunstgewerbeschule und künstlerischen Mitarbeitern der Wiener Werkstätte umfasst 144 Grafiken von 24 verschiedenen Künstlern, darunter Otto Lendেকে, in Holz-/Linolschnitt-Technik oder als Radierung ausgeführt und handkoloriert. Die kleine Serie von 50 Exemplaren, darunter waren nur 35 Stück für den Handel vorgesehen,¹²⁴ sowie die Idee, ausschließlich Originale anzubieten, belegt, dass eine künstlerische Kostbarkeit präsentiert werden sollte.¹²⁵ Schließlich wurde mit dem Mappenwerk auch die „Los von Paris“-Bewegung weiter befeuert und Einheit aller kreativen Institutionen des Landes demonstriert. Man wollte eine freie künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Mode und deren Wert als Ausdruck eines geschmackvollen Lebensstils in Gang setzen.¹²⁶ Dies bezeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass von allen beteiligten Künstlern nur Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Max Snischek und Otto Lendেকে vor allem Modegestalter waren.¹²⁷

Welche Ereignisse hatten schließlich zu einer Wiederbelebung der Holz- bzw. Linolschnitt-Technik geführt? Gleich einem Enzym hatte die Ausstellung in der Wiener Sezession im Jänner 1900 mit etwa 700 Objekten japanischer Kunst sowie die 16. Sezession-Ausstellung „Impressionismus und Japaner“ das Interesse der Künstler an der Holzschnitt-Technik vorangetrieben und bereits 1908 in der Kunstschau zu beachtlichen Bildwerken der Sezessionisten und junger Künstler geführt. Naturtreue, eine abstrakte Formensprache, neue Linienführung, die Zweidimensionalität und das Prinzip der Leere waren die wichtigsten Bausteine, auf denen der Wiener Farbholzschnitt ein differenziertes und mannigfaltiges Bildwerk schuf.¹²⁸ Die gänzliche Aufgabe der Perspektive als mächtiges Gestaltungsprinzip seit der Renaissance zugunsten einer flächigen Raumkomposition¹²⁹ ebenso wie das Ideal der Vereinfachung ist bei Lendেকে's Linolschnitten auf radikale, kompromisslose Weise

¹²³ Rasche 2017 S. 98.

¹²⁴ Die Angaben über die Stückzahl sind widersprüchlich.

¹²⁵ Hansen/Wimmer 1984, S. 62.

¹²⁶ Rasche 2014, S. 99.

¹²⁷ Rücker 1984, S. 33.

¹²⁸ Natter 2016, S. 17 und S. 24.

¹²⁹ Ohlsen 2016, S. 178.

umgesetzt. Farbholzschnitte schlugen die Brücke zu einem neuen, jungen, bürgerlichen Publikum, um den Traum von einer neuen ästhetischen Lebenswelt zu erfüllen.¹³⁰

Als im Frühjahr 1915 fast gleichzeitig mit Wien das Modehaus Alfred-Marie eine Modemappe mit Blättern der Berliner Künstlerin Annie Offterdinger herausgab, hatte der deutsche Expressionismus unter Ludwig Kirchner bereits die großen Ausstellungen bespielt¹³¹ und beträchtlichen Einfluss auf die deutsche Grafik, insbesondere auf die Gestaltung der Modemappe gezeitigt. Neben dem Erscheinungszeitpunkt, den angewandten Techniken (Farbholz- bzw. Linolschnitt), der Formensprache sowie einer durchaus sehr künstlerischen Modebildauffassung gab es auch kleine Unterschiede der beiden Broschüren. Während in Wien immerhin 25 Künstler an der Modemappe beteiligt waren, blieb die künstlerische Gestaltung in Deutschland einzig Annie Offterdinger überlassen. Sie gestaltete den Hintergrund der Modebilder mit abstrakter Ornamentik aus, wohingegen in Wien im Sinne eines Gesamtkunstwerkes auch Interieur, Stoffmuster, Hüte usw. dargestellt wurden. Offterdingers weiche, geschmeidige Linienführung mit klaren Umrisslinien führte, ähnlich wie bei Lendেকে, zu einer besseren Lesbarkeit verglichen mit den vitalen, eckigen, kantigen und spitzen Linienverläufen der Holzschnitte der Wiener Künstler. Unterschiedliche Proportionalitäten (BRD: 1 : 2, Wien 1 : 1,14)¹³² der beiden Modemappen können letztendlich aber das große Gemeinsame dieser beiden modernen Werbeillustrationen nicht schmälern.

In seinen fünf in Schwarz-Weiß gehaltenen, zart kolorierten Linolschnitten, darunter

„Zwei Damen mit Regenschirm“	Mappe 6, Blatt XIII (vgl. Abbildung 43, Seite 161)
„Dame im Gespräch mit zwei Herren“	Mappe 6, Blatt K (vgl. Abbildung 44, Seite 162)
„Dame und Herr im Profil nach links“	Mappe 9, Blatt II (vgl. Abbildung 45, Seite 162)
„Herr en face“	Mappe 9, Blatt X (vgl. Abbildung 46, Seite 163)
„Dame im Plissékleid mit Hut“	Mappe 9, Blatt XII (vgl. Abbildung 47, Seite 163)

inszeniert Lendেকে mit Brillanz eine Wertschätzung der Leere. Ein schwarzer, große Flächen einnehmender Hintergrund versinnbildlicht die karge, nach innen gerichtete buddhistische Zen-Tradition der großen japanischen Vorbilder. Lendেকেs „Herr en face“ kann mit fulminanter Expressivität, spielerischer Eleganz und graziler Linienführung Egon Schieles Zeichnung 1910/11 (vgl. Abbildung 48, Seite 164) und Georges Lepapes „Bildnis César Manche de Hauke“ (vgl. Abbildung 49, Seite 164) durchaus standhalten.

¹³⁰ Matzner 2016, S. 80.

¹³¹ Runde 1986, S. 42.

¹³² Runde 1986, S. 35.

Als im Frühjahr 1916¹³³ das Grafikalbum „Das Leben einer Dame“ mit 20 handkolorierten Holzschnitten erschien, waren es ausschließlich Künstlerinnen, die zu dieser Grafikfolge Beiträge, jedoch mit ähnlichen Intentionen, einbrachten.¹³⁴

Die Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit der Epoche kann auch darin abgelesen werden, dass man zwar das Ziel, eine eigenständige Wiener Mode zu schaffen, anstrebte, sich dabei aber dennoch in der Konzeption des großen französischen Vorbildes – der beiden Poiret-Alben 1908 und 1911 – bediente. Stilistisch gesehen sind Lendeckes fünf Linolschnitte der Versuch, die Eleganz des französischen Modebildes in die Sprache der Wiener Kunstgewerbeschule zu übersetzen. Lendেকে kündigt sich hier als Vorbote und Visionär der modernen Werbeillustration an.

2.3.5. Werbung und Plakatkunst

Eine große Anzahl erstklassiger Bekleidungshäuser, Schneidersalons, Werkstätten bis hin zu Konfektions- und Kaufhäusern bediente sowohl die wohlhabende Kundin als auch die wachsende Mittelschicht der Vorkriegsjahre mit den vielfältigsten Modeerzeugnissen.¹³⁵ Mit Werbeanzeigen in Zeitschriften, Geschäftsetiketten sowie Plakaten wurde der heimische Markt wie auch der Export beworben. Die Aufwertung der sogenannten Kleinkünste als Folge der „Idee des Gesamtkunstwerks“ garantierte die Ausführung und Mitwirkung der ambitioniertesten Künstler des Landes. Lendeckes drei Werbeträger für die Firma Zwieback, der Hut (vgl. Abbildung 50, Seite 165), der Muff (vgl. Abbildung 51, Seite 165) und die Handschuhe (vgl. Abbildung 52, Seite 166), demonstrieren seine intuitive Fähigkeit für Reduktion und Vereinfachung. Schriftzug und Grafik ergänzen einander zu einem harmonischen Ganzen und belegen, dass die Grafiktradition der Wiener Sezessionisten und ihrer Zeitgenossen ihre Wirkung in Kriegszeiten und weit darüber hinaus entfalten konnte. Ein Vergleich zu den international renommierten Werbegrafiken Georges Lepapes aus den Jahren 1918 und 1920 für das Parfum Arys (vgl. Abbildung 53, Seite 166) belegt, wie sehr die Wiener Avantgarde den internationalen Entwicklungen entsprach. Weitere Werbemittel, etwa das ironische Bild „Pelze“ (vgl. Abbildung 54, Seite 167), können nicht eindeutig einem Auftraggeber zugeordnet werden, wenngleich offenbar auch mit dem Modehaus Heinrich Grünbaum Auftragsverhältnisse bestanden.¹³⁶ Im Plakatentwurf für „Die Stoffe der Wiener Werkstätte“ (vgl. Abbildung 55, Seite

¹³³ Rasche 2014, S. 100.

¹³⁴ Rücker 1984, S. 31.

¹³⁵ Rasche 2014, S. 12.

¹³⁶ Hansen/Wimmer 1984, S. 110.

167) lässt Lendecke eine junge Frau auf der Weltkugel in luftiger Höhe tanzen, die herrlichen Stoffe, darunter Dagobert Peches „Gletscherblume“ gebauscht vom Wind, vermitteln Leichtigkeit und Durchlässigkeit. Lendecke fängt hier auf unvergleichliche Weise die Qualität der Wiener-Werkstätte-Stoffe hinsichtlich Dekor und Materialität ein. Seine vier Plakatentwürfe für die teilweise von ihm organisierten Modeschauen spielen auf verschiedene Weise mit dem unter Scheinwerferlicht stehenden Bühnenauftritt. 1914 ist es die schlanke Empire-Linie Paul Poirets (vgl. Abbildung 5, Seite 142), 1916 und 1917 das Wiener Biedermeier-Kleid (vgl. Abbildung 56, Seite 168 und Abbildung 8, Seite 143) und schließlich 1918 der „Konfuzius-Mantel“ Paul Poirets (vgl. Abbildung 14, Seite 146), der auf die Bühne gezaubert wird.

Zwischen Stilisierung und Detailtreue, Schwarz-Weiß-Kontrasten und Farbenintensität, Leere und Fülle pendelt Lendeckes Technik entsprechend den verschiedenen Aufgabenstellungen seiner Auftraggeber hin und her und verlässt niemals eine meisterhaft gesetzte Linienführung.

2.3.6. Sonstige Modebilder

Das Museum für angewandte Kunst verfügt über einige hervorragende, nicht publizierte Modebilder Lendeckes aus der frühen Schaffensperiode 1910 bis 1913 in Paris, die sich stilistisch schlüssig in die veröffentlichten Arbeiten in „Simplicissimus“ und „Ulk“ einfügen.

1910/11

Das Modebild „Entwurf für ein Kostüm“ um 1910 (vgl. Abbildung 57, Seite 168) ist wohl der älteste erhaltene Modeentwurf Lendeckes. Sehr deutlich wird hier der „Poiret-Stil“, wie in Paul Iribe meisterhaft im ersten Album „Les Robes de Paul Poiret“ 1908 festhält, zitiert: das Empire mit seiner Verengung unter der Brust, die Schlichtheit des Schnittes, die Haartracht der Französischen Revolution, das leichte Material des Stoffes, die schlanke, fast knabenhafte Figurine und schließlich die Rose als Markenzeichen Poirets (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93). Während Paul Poiret eine kräftige, von den Fauvisten und dem Orient beeinflusste Farbgebung bevorzugt, verwendet Lendecke für seine elegante, fast griechisch anmutende Modefigurine ein gedecktes und dezentes Kolorit.

Sowohl Otto Lendecke (vgl. Abbildung 58, Seite 169) als auch Charles Martin (vgl. Abbildung 59, Seite 169) dürften zwischen 1910 und 1911 zu einem Kleid von Paul Poiret (vgl. Abbildung 60, Seite 170) Modebilder entworfen haben. Damit bestätigt sich die These, Paul Poiret habe seine Künstlerfreunde eingeladen, zu defilierenden Modellen in seinem Salon in der rue D’Aventin Modegrafiken anzufertigen.

1912/13

In der Modegrafik „Dame in blauem Kleid“, datiert mit „ca. 1915“ (vgl. Abbildung 62, Seite 171), ist eine Reihe von Verbindungen zum Art-Déco-Künstler Paul Iribé (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) ablesbar. Schon 1915 notiert die Zeitschrift „Vogue“ die Rose in Form einer Blüte auf langem Stängel mit zwei Blättern als Handschrift Paul Iribés.¹³⁷ Lendecke variiert in Form einer dreiblättrigen Rose auf hellblauem Tuch das Iribé-Motiv. Typisch für Iribés Frauen in der Modeillustration „Les Robes de Paul Poiret“ (vgl. Abbildung 126, Seite 203) sind die ähnlich dem Kurzhaar der Französischen Revolution mit einem Band hochgebundenen, terrakottafärbigen Haare, die in Lendeckes Modebild eine Entsprechung finden. Auch die Tunika, über einem fließenden, weißen und schmalen Rock getragen, findet sich, dem Modetrend von 1908 entsprechend, im Paul-Iribé-Album wieder. Lendeckes elegante junge Frau stützt sich, versunken in die Betrachtung der Rose, auf eine nur mit schwarzen Linien angedeutete, extrem abstrahierte Mauer, eine Art der Darstellung, die auch Paul Iribé für seine Modelle wählte. Es ist daher anzunehmen, dass Lendeckes „Dame in blauem Kleid“ inkorrekt datiert ist, dafür spricht ganz speziell auch das Kleid,¹³⁸ und zu seinen frühen Modegrafiken der Pariser Zeit zählt. Die stärkere Betonung der Weiblichkeit durch Taille und Hüfte verglichen mit der Mode des Albums lässt vermuten, dass es etwa zwischen 1912 und 1913 entstanden ist. Vielleicht gehört die „Dame in blauem Kleid“ zu jenen für Wärndorfer angefertigten sechs Modebildern.

Die „Modephantasien“, die sich offensichtlich im Besitz von Ankwiczy-Kleehoven befunden haben, sind in zweierlei Hinsicht interessant. Die „Modephantasie“ mit orientalischer Inspiration (vgl. Abbildung 63, Seite 171) gehört zu jenen wenigen Modegrafiken, in welchen sich Lendecke mit dem Exotismus, der Paris zwischen 1911 und 1914 mit unterschiedlicher Intensität erreichte, auseinandersetzte. Seine elegante Pariserin trägt jene für das Jahr 1914 so charakteristischen Kleidungsstücke und Accessoires. Im Jänner 1914 kündigt die „Gazette du Bon Ton“ die Mode des „Plissé“, im Februar dann die „Masques de Perles“ und schließlich im März die vielen Varianten des „Decolleté“ für das Abendkleid an, alle drei Stilelemente sind in diesem Modebild dezent umgesetzt. Die „Modephantasie“ Rückenansicht im eleganten Abendkleid (vgl. Abbildung 64, Seite 172) könnte eine Brücke zum Kollektionsbuch der Wiener Werkstätte schlagen. Die Modeentwürfe im Wiener-Werkstätte-Kollektionsbuch sind signiert, stammen aus den Anfängen der 20er-Jahre und sind sehr wahrscheinlich den Originalen der Wiener-Werkstätte-Künstler Eduard Josef Wimmer-Wisgrill,

¹³⁷ Goss 2014, S. 106.

¹³⁸ Im Jahr 1915 war die Kriegskrinoline in Mode, d. h., man trug sehr weite Röcke mit engen Jacken.

Lendecke und anderen nachempfunden.¹³⁹ Das Modell „2574 Lendecke“ (vgl. Abbildung 65, Seite 172) lässt vermuten, dass die „Modephantasie“ Lendeckes als Vorlage gedient haben könnte. Die Zeitdifferenz zwischen Kollektionsbuch und Original-Modeentwurf könnte darin begründet sein, dass nach einer bestimmten Zeitspanne das Original durch die Wiener Werkstätte „freigegeben“ und somit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Das Modebild mit der Datierung 1912 zeigt eine Dame in bodenlangem weißen Mantel, haptisch wirkendem schwarzen Nerzbesatz und juwelenbekröntem Federschmuck, die, einen letzten Blick zurückwerfend, gleichsam aus dem Bild hinauszutreten scheint (vgl. Abbildung 66, Seite 173). Auch hier verwendet Lendecke ein charakteristisches Stilmittel der Art-déco-Grafik, ein ausschnitthaftes Bildfeld, in welchem das Kleidungsstück quasi „angeschnitten“ ist.¹⁴⁰ Das mystisch geheimnisvolle Blatt leitet eine Serie von grandiosen Schwarz-Weiß-Illustrationen ein, darunter die zwei einzigen Modebilder im „Ulke“¹⁴¹ (vgl. Abbildung 31, Seite 155) und (vgl. Abbildung 32, Seite 155) sowie die drei Grafiken „Sonn auf Sonn dich hellt“, „Neue Schule“ und schließlich „Die Ausgesperrten“ im „Simplicissimus“ (vgl. 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104), datiert mit 1913. Aus demselben Jahr stammen vier weitere Schwarz-Weiß-Modebilder (vgl. Abbildung 67, Seite 173; Abbildung 68, Seite 174; Abbildung 69, Seite 174 und Abbildung 70, Seite 175) sowie ein grandioses Farbbild (vgl. Abbildung 71, Seite 175), sehr wahrscheinlich allesamt als Illustrationen in einem Journal konzipiert und eindeutig der Formensprache des Art Déco verhaftet.

2.3.7. Buchillustrationen und Mitgliedskarte

Trotz intensiver Recherchetätigkeit konnten unter folgenden acht Buchillustrationen

Verlag Fischer Berlin¹⁴²

- ✓ Arthur Schnitzler: „die griechische Tänzerin“
- ✓ Johannes V. Jensen: „Dolores“

Verlag Albert Langen¹⁴³

- ✓ Ladislaus St. Reymont: „Der Vampir“, 1916
- ✓ Otto Soyka: „Die Liebesfalle“, 1916

¹³⁹ Hansen/Wimmer 1984, S. 65.

¹⁴⁰ Runde 1986, S. 68.

¹⁴¹ Datierung nicht vorhanden.

¹⁴² Ankwiczy-Kleehoven 1928, S. 100.

¹⁴³ Ankwiczy-Kleehoven 1928, S. 100.

- ✓ Barbara Ring: „Ja, ja die Liebe“, 1916
- ✓ Korfiz Holm: „Die Tochter“, 1917
- ✓ Umschlag zum „Simplicissimus“-Kalender¹⁴⁴ 1915

Verlag Georg Müller¹⁴⁵

- ✓ Arthur Schurig: „Seltsame Liebesleute“, 1934 (Entwurf 1913)

lediglich der Umschlag von Ladislaus St. Reymonts „Vampir“ (vgl. Abbildung 72, Seite 176) sowie jener von Arthur Schurig (vgl. Abbildung 73, Seite 176), letzterer aber mit einer gewissen Unsicherheit, Otto Lendেকে zugeschrieben werden.

Zweifelloos in seiner Kadettenzeit entstanden ist jene Vereinskarte aus dem Jahre 1904 (vgl. Abbildung 74, Seite 177), auf welcher ein schlanker jugendlicher Kadett vor dem Doppeladler der österreichisch-ungarischen Monarchie in stolzer Geste posiert. Sein zeichnerisches Talent, welches in seiner treffsicheren Linienführung bereits erkennbar ist, belegt unbestreitbar, dass Lendেকে hier bereits Zeichenunterricht erhalten hatte.

2.4. Der Designer

Wenn hier Lendেকেs künstlerische Betätigung im Bereich der Mode, der Accessoires, der Stoffe, des Interieurs sowie der Bühnendekorationen zur Diskussion steht, so muss bedauerlicherweise festgehalten werden, dass weder Erzeugnisse Lendেকেs heute noch verfügbar sind noch fundiertes Quellenmaterial existiert, um gesicherte Nachweise zu erbringen.

Modeentwürfe

Emil Orlik bezieht sich in seinem Nachruf auf Lendেকেs Ehrgeiz, „der Modekönig von Wien“ genannt zu werden, wohl eine Selbsteinschätzung, die bei einem Künstler wie Lendেকে, dessen zähes Ringen um künstlerische Anerkennung ihm einen harten Lebensweg vorgezeichnet hatte, eine berechtigte Ursache haben musste.¹⁴⁶ Wie noch zu zeigen sein wird, galt Lendেকে in der Öffentlichkeit durchaus als Fachmann in Modefragen – das belegen seine zahlreichen Leitungsaufgaben bei internationalen Modeschauen (vgl. 3. Die Bedeutung Lendেকেs

¹⁴⁴ Der „Simplicissimus“-Kalender ist nicht auffindbar.

¹⁴⁵ Sammlung Akademie der Bildenden Künste, Karte.

¹⁴⁶ Orlik 1918, S. 25.

Dass Lendecke nach seiner Rückkehr aus Paris bzw. Budapest für die Wiener Werkstätte tätig wurde,¹⁴⁷ mag noch unbestritten sein, dass er aber zusammen mit Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und Otto Snischek die Verantwortung für die Modellentwürfe der äußerst erfolgreichen Modeabteilung der Wiener Werkstätte innehatte,¹⁴⁸ ja sogar zu den bedeutenden Entwurfszeichnern des Wiener-Werkstätte-Ateliers zählte,¹⁴⁹ ist durchaus möglich, lässt sich aber nicht ausreichend belegen. Es stellt sich somit die Frage, für welche Modelle der Beweis erbracht werden kann, dass sie für die Wiener Werkstätte und/oder für andere Institutionen bzw. Firmen entworfen und gefertigt wurden. Es ist erstaunlich, dass insgesamt nur zwei Fotografien für Tanzkleider der Grete Wiesenthal (vgl. Abbildung 7, Seite 143)¹⁵⁰ sowie ein Abendkleid für die Firma Zwieback (vgl. Abbildung 75, Seite 177) diesen Nachweis erbringen können. Das Abendkleid Lendeckes zählt zu den erfolgreichsten Modellen der Wiener Modeschauen im Ausland.¹⁵¹ Ein weiteres Tanzkostüm (vgl. Abbildung 76, Seite 178) kann nicht sicher Otto Lendecke zugeschrieben werden.¹⁵² In weiterer Folge stellt es sich als besonders schwierig heraus, die zahlreichen Modefigurinen Lendeckes entweder als Entwürfe für die schneidermäßige Fertigung (Modeentwurf) oder als Skizzen zu Illustrationen (Modebilder) zu qualifizieren (vgl. 4. Typologische Einordnung des Simplicissimus Œuvres und Bestandsaufnahme der modegrafischen Strömungen

Weitere Indizien auf den Zeichnungen, wie beispielsweise Detailzeichnungen oder Anweisungen zu Stoffen, Farbgebung und Nähten, die eine Klassifizierung als Modeentwurf ermöglichen, finden sich nur bei zwei Blättern: einerseits bei einer Entwurfszeichnung aus dem Jahr 1912 (vgl. Abbildung 22, Seite 150), die zusammen mit den undatierten Zeichnungen „Entwurf für ein Kleid“ bzw. „Entwurf für einen Mantel“ (vgl. Abbildung 77, Seite 178) sehr wahrscheinlich für die Ausstellung „Galerie der Moden“ 1912 entworfen und gefertigt wurden (vgl. 3.3. Modeausstellungen und Modeschauen, Seite 53).¹⁵³ Andererseits auf einem Entwurfsblatt aus dem Jahr 1915 (vgl. Abbildung 78, Seite 179), welches ein Ärmeldetail zeigt. Auch die Tatsache, dass es eine leichte Variation dieses Entwurfes (vgl. Abbildung 79, Seite 179) aus dem Jahre 1915 gibt, deutet darauf hin, dass dieses Modell zur Fertigung gelangte.

Lendeckes rationelle Arbeitsweise seine Modeentwürfe für die Wiener Werkstätte, die Modefirmen Zwieback, Grünbaum etc. auch in seinen Illustrationen und Plakaten zu verwenden, macht es

¹⁴⁷ Schweiger 1982, S. 239.

¹⁴⁸ Schweiger 1982, S. 211.

¹⁴⁹ Bouillon 1989, S. 87.

¹⁵⁰ Vgl. Die Damenwelt, Heft 2, April 1917, S. 21.

¹⁵¹ Vgl. Die Damenwelt, Heft 3, Mai 1917, S. 3.

¹⁵² Schweiger 1982, S. 241.

¹⁵³ Völker 1984, S. 43.

schwierig, die Zeichnungen eindeutig als Modeentwurf oder Modebild zu kategorisieren, hatte aber den Vorteil, die Popularität seiner Kleider enorm zu steigern, ein Effekt, der die Verkaufschancen seiner Modelle erheblich verbesserte. So findet sich in der März-Ausgabe 1917 der Zeitschrift „Die Damenwelt“ unter dem Titel „Für die Straße“ ein Laufkleid (vgl. Abbildung 80, Seite 180), welches mit dem Kleid der Figurine im Blatt „Der Zivildienstpflichtige“ (vgl. Abbildung 81, Seite 180) in leicht abgewandelter Form übereinstimmt. Auch das große Abendkleid (vgl. Abbildung 82, Seite 181) in selbiger Ausgabe der „Damenwelt“ übernimmt Lendেকে in sein Plakat für die Wiener Modeschau in Zürich (vgl. Abbildung 8, Seite 143). Die Zusammenhänge zwischen seiner Tätigkeit als Modedesigner und Illustrator sowie sein stetes Bemühen nach perfekten Bildlösungen können mittels nachfolgendem Beispiel dokumentiert werden. In der 1913 entstandenen, aber erst 1919 veröffentlichten „Simplicissimus“-Illustration „Ihre Leidenszeit“ (vgl. Abbildung 84, Seite 182) variiert der Künstler seinen ursprünglichen Modeentwurf (vgl. Abbildung 83, Seite 181) durch den Vertausch der Knopfleiste und vereinfacht sein Modell visuell. Erstaunlicherweise zitiert Lendেকে in den drei Vorzeichnungen durchaus die Hutmode des Jahres 1913, während er in der „Simplicissimus“-Illustration auf den „Dorveille“, einen zylinderähnlichen Damenhut der Biedermeierzeit, zurückgreift. Das Bild „Ihre Leidenszeit“ gestattet eine Fülle von möglichen Interpretationen aufgrund seiner zahlreichen Bildsymbole (vgl. 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104).

Die nationalistischen Strömungen der Kriegsjahre haben 1916 zur Propagierung des österreichischen Dirndls geführt, eine Moderichtung, der sich auch Otto Lendেকে nicht entziehen konnte. Der Modeentwurf aus dem Archiv Christian M. Nebehays (vgl. Abbildung 85, Seite 182) wie auch die Entwurfszeichnung aus der Sammlung Leopold (vgl. Abbildung 86, Seite 183) vermitteln eine Vorstellung, welches Ausmaß an künstlerischer Freiheit man sich zur Interpretation des Dirndlkleides gestattete.

Ein abschließendes Beispiel soll die Schwierigkeiten einer soliden Zuschreibung von Wiener-Werkstätte-Kleidern verdeutlichen, da entweder signierte und datierte Entwürfe zu den Modefotografien fehlen oder die Entwurfszeichnungen vorliegen, aber die Belege für deren Fertigung in Form von Fotografien nicht vorhanden sind. Eine Strichzeichnung Otto Lendেকেs im „Fremdenblatt“ (vgl. Abbildung 87, Seite 183) zeigt einen Morgenmantel, vermutlich von G. Brandt, (vgl. Abbildung 88, Seite 184) flankiert von den äußerst erfolgreichen Theaterkostümen der Wiener Werkstätte (vgl. Abbildung 89, Seite 184) für die Aufführung von Kálmáns „Csárdásfürstin“ in Budapest. Die biedermeierlichen Entwürfe sollten die Kleider der kommenden Modesaison antizipieren und es ist durchaus vorstellbar, dass Lendেকে diese Stilrichtung einleitete, zumal er bereits 1915 in der „Simplicissimus“-Arbeit „Im Maien“ (vgl. Abbildung 90, Seite 185) ein kurzes, fließendes, weißes Kleid aus leichtem, duftigen Stoff mit der Poiret-Rose im Dekolleté darstellte.

Lendecke war ein begabter Modeschöpfer, das bezeugt nicht nur ein Preis, den er bereits 1913 beim Wettbewerb „Das neue Wiener Kleid“ gewann, sondern auch eine Reihe von Modeentwürfen, deren Fertigung leider nur in wenigen Fällen fotografisch belegbar ist.¹⁵⁴ Wenn Ankwicz-Kleehoven konstatiert, dass Lendecke „zweifelloos den stärksten Einfluss auf die Gestaltung der mitteleuropäischen Damen- und Herrenmode ausgeübt hat“¹⁵⁵, so kann dies wohl nur aufgrund seines enorm breitenwirksamen und erfolgreichen Schaffens in den auflagenstarken Blättern des „Simplicissimus“ bzw. „Wieland“ und weniger aus seiner Entwurfstätigkeit für die Wiener Werkstätte bzw. Modefirmen abgeleitet werden.

Theaterwelt

Die Wiener Werkstätte bot Lendecke aber auch die Möglichkeit, sein Interesse an und ausgesprochenes Gespür für die Tanz- und Theaterwelt auszuleben. Offenbar hat eine Zusammenarbeit der Wiener Werkstätte mit Grete Wiesenthal seit deren Erstauftritt im Cabaret Fledermaus fortwährend bestanden.¹⁵⁶ Es sei an dieser Stelle auch erwähnt, dass Otto Lendecke sowohl die Kostüme der Tänzerinnen Kitty Starling und Grete Wiesenthal als auch die Bühnendekoration für das Weihnachtsprogramm 1917 im Ronacher entworfen hat.¹⁵⁷ „Statt bemalter Kulissen oder seelenloser Beluchevorhänge schaffen hier die einfachen Stoffe der Wiener Werkstätte in baldachinartiger Raffung den intimsten Raum“, berichtet das „Neue Wiener Journal“ am 8. Dezember 1917.¹⁵⁸ Weitere Hinweise zu diesem Theaterereignis liegen leider nicht vor. Die Symbiose zwischen Mode- und Theaterwelt hatte sich dabei als äußerst fruchtbar erwiesen: Die Grafiker des beginnenden 20. Jahrhunderts entwarfen fantastische Kostüme und Bühnenräume, die Schauspieler wandelten sich mittels exklusiver Modelle der Avantgarde-Künstler zu den neuen Stilikonen.¹⁵⁹ Die Modevermittlung auf den großen Bühnen der Theater- und Revuewelt hatte begonnen.¹⁶⁰ Neben den sozialen Eliten und der Aristokratie traten nunmehr auch Künstler als Vorboten von Hollywood und Celebritys als Arbiter des Geschmacks auf.¹⁶¹

¹⁵⁴ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 102.

¹⁵⁵ Ankwicz-Kleehoven 1933, S. 21.

¹⁵⁶ Schweiger 1982, S. 242.

¹⁵⁷ Hansen/Wimmer 1984, S. 72, Schweiger 1982, S. 242.

¹⁵⁸ Neues Wiener Journal, 8. 12. 1917, S. 9.

¹⁵⁹ Georges Lepape entwirft Kostüme für „Les Maîtres de l’Heure“, eine Revue von Rip 1916.

¹⁶⁰ Runde 1986, S. 35.

¹⁶¹ Best 2017, S. 71.

Accessoires

Lendeckes Leidenschaft für die weibliche Ästhetik ließ ihn auch Schmuckstücke¹⁶², Accessoires wie ein kleines Täschchen (vgl. Abbildung 91, Seite 185) in vollendetem Art-Déco-Stil sowie Stoffe¹⁶³ – für Letztere gibt es unter der Inventarnummer 8973 „Stoffe der Wiener Werkstätte“ im Entlehnungsverzeichnis vom 14. Juli 1933 aus der Bibliothek des österreichischen Museums für die Sezessionsausstellung 1933 einen einzigen Hinweis, entwerfen.¹⁶⁴

Interieur

Wie wichtig in der Modegrafik des beginnenden 20. Jahrhunderts das erzählerische Moment war, zeigt schon das erste Album Paul Poirets (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93), in welchem Paul Iribe große Achtsamkeit auf die Möbel legt: Ein konvexer Spiegel reflektiert eine Rose in exotischer Vase.¹⁶⁵ In der nun einsetzenden Verschränkung von Mode, Architektur, Möbeln bis hin zu Wohnaccessoires ereignete sich die Geburtsstunde des Interieurdesigns.¹⁶⁶ Und die Künstler einschließlich Lendেকে besetzten die so entstandenen Freiräume: Paul Iribe eröffnete ein Designgeschäft, Paul Poiret gründete nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte seine École Martine für Stoffe und Möbel und der Künstler Raoul Dufy entwarf Stoffe, um nur einige der Künstler zu nennen. Lendেকে hat seine Leidenschaft für elegantes Interieur nicht nur in seinen zahlreichen Illustrationen zum Ausdruck gebracht, sondern gestaltete auch ein Schlafzimmer im Palais Stourdza in Baden-Baden (vgl. Abbildung 15, Seite 147), welches der Firma Friedmann & Weber 1920 als Ausstellungsfläche für exquisiten Luxusinterieur sowie Schauplatz für Modeschauen diente. Es drängt sich ein Vergleich des Schlafzimmers im Palais Stourdza mit der Illustration „Der Tag bricht an“ (vgl. Abbildung 35, Seite 159), publiziert in der „Damenwelt“ sowie im „Album für die Schönheit“, auf und man kommt zum Schluss, dass Lendেকে die Formensprache des französischen Empire mit einem Hauch von Orientalismus zu verbinden wusste. Welchen Einrichtungsauftrag er noch im August 1918 für einen Wiener Industriellen in dessen Schloss Badljewina in Slawonien zu erfüllen hatte, von dem sein Biograf Ankiewicz-Kleehoven berichtet, ist leider unbekannt.¹⁶⁷

¹⁶² Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven : Brief an Onkel Wilhelm Lendেকে vom 20. März 2017.

¹⁶³ Schweiger 1982, S. 100.

¹⁶⁴ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven.

¹⁶⁵ Battersby 1924, S. 50.

¹⁶⁶ Goss 2014, S. 7.

¹⁶⁷ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 104.

Blickt man auf das gesamte Œuvre Lendeckes zurück, so kann er nicht nur als ein international ausgerichteter, sondern ganz besonders als äußerst vielseitig begabter, in den unterschiedlichsten Metiers bewandelter Künstler gesehen werden.

3. Die Bedeutung Lendeckes

Zunächst soll die retrospektive Bedeutung Lendeckes anhand verschiedener Parameter wie Auftraggeber, Künstlernetzwerk, Ausstellungswesen und Öffentlichkeitswirkung besprochen werden. In einer kurzen bildlichen Andeutung wird auf die Nachwirkungen seiner Formensprache in der Art-Déco-Grafik der 30er-Jahre hingewiesen und schließlich zur heutigen Rezeption übergeleitet

3.1. Auftraggeber

Wenn wir den Anmerkungen von Lendeckes Gattin Katharina von Hindi-Szabó Glauben schenken dürfen,¹⁶⁸ hat Paul Poiré Lendeké 1913 mit Toilettenentwürfen beauftragt, ein erstaunlicher Beweis seiner Wertschätzung für den österreichischen Künstler. Ob er im Salon Paul Poirés dann auch seine weitere wichtige Auftraggeberin und Kunstmäzenin Helena Rubinstein kennengelernt hat, ist ungewiss (vgl. 2.2. Der Maler, Seite 26). In Wien war es vor allem die Wiener Werkstätte und insbesondere Josef Hoffmann, der selbst Zeichnungen Lendeckes besaß und ihn stets unterstützte und förderte, indem er ihm ab 1915 die Teilnahme an den wichtigsten nationalen und internationalen Ausstellungen ermöglichte. Wie sein wichtigster Auftraggeber, die Zeitschrift „Simplicissimus“, zu Otto Lendeké kam, ist nicht gesichert, wenngleich Hans Ankicz-Kleehoven auf den künstlerischen Leiter der Modeabteilung, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, verweist.¹⁶⁹ Ein reger Briefverkehr zwischen den beiden deutet darauf hin, dass eine derartige Vermittlung durchaus plausibel ist. Aus dem Künstlerkreis des „Simplicissimus“ scheint wiederum ein weiterer wichtiger Auftraggeber zu stammen, der Architekt und Maler Bruno Paul. Jener Letztgenannte war langjähriger Mitarbeiter des „Simplicissimus“ und Herausgeber der Zeitschrift „Wieland“ und in dieser Funktion für 22 Illustrationsgrafiken Lendeckes verantwortlich. Bruno Paul war es dann auch, der 1917 Lendeké an die Berliner Kunstgewerbeschule berief, eine Position, die der Künstler ablehnte. Während das Auftragsverhältnis für die Ausstattung des Schlafzimmers im Palais Stourdza in Baden-

¹⁶⁸ Ankicz-Kleehoven 1928, S. 97.

¹⁶⁹ Ankicz-Kleehoven 1929, S. 3.

Baden durchaus mit einem seit 1904 bestehenden Kontakt der Wiener Werkstätte zum Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin und dessen Betreiber Friedmann & Weber erklärt werden kann, muss der Auftrag zur Gestaltung von Schloss Badljevina gänzlich im Dunkeln bleiben.

3.2. Künstlernetzwerk

In Paul Poirets Kunstsammlung, darunter Werke von Jean Louis Boussingault, Constantin Brâncuși, Robert Delaunay, André Derain, Kees van Dongen, Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Henri Matisse, Jean Metzinger, Amedeo Modigliani, Francis Picabia, Pablo Picasso usw., finden sich auch sieben Akt- und Kopfstudien Lendeckes aus den Jahren 1910 und 1911.¹⁷⁰ Ob die Bekanntschaft mit Paul Poiret auch gleichzeitig Zugang zu seinem etwa 100 Personen umfassenden Künstlerkreis ermöglicht hat, ist nicht überliefert.¹⁷¹ Auguste Rodin, der zwei Arbeiten Lendeckes „als besonders talentvoll“¹⁷² einschätzte, schien dem jungen Künstler mehr Vorbild als Förderer zu sein. Die Wiener Kunstwelt, insbesondere die Wiener Werkstätte sowie die Kunstgewerbeschule, brachten ihm zweifellos zahlreiche neue Bekanntschaften und Freunde ein, manche davon wurden bei Kegelabenden (Kegelabend bei Gustav Klimt 1911/12 und bei Hartmann 1916), wie etwa der Kontakt zu Gustav Klimt, Anton Hanak und Hans Boehler, vertieft.¹⁷³ Einen Beweis seiner guten Beziehungen zu den Künstlerkollegen Gustav Klimt und Dagobert Peche erbringen die beiden Titelblätter in seiner Zeitschrift „Die Damenwelt“.¹⁷⁴ Letzterer hat einen eleganten Vorentwurf (vgl. Abbildung 92, Seite 186), der aber nicht ausgeführt wurde, sowie eine endgültige Version zum Titelblatt, die an eines seiner Stoffdesigns angelehnt ist, beige gesteuert (vgl. Abbildung 93, Seite 186). Hinzu kommen seine Beziehungen zu den von ihm engagierten Literaten Peter Altenberg und Egon Friedell. Schließlich hat seine Teilnahme an den großen internationalen Ausstellungen in Wien und Stockholm Freundschaften intensiviert und neue Künstlerkontakte generiert. Welcher Künstlerkreis sich ihm in der Satirezeitschrift „Simplicissimus“ auftut, wird im Kapitel 5. der vorliegenden Arbeit, Seite 97 noch erläutert.

¹⁷⁰ Poiret-Stiftung der österreichischen Galerie Nr. 1326, 1327, 1330–1334, in: Ankwiczy-Kleehoven, 1928, S. 97.

¹⁷¹ Lepape/Defert S. 40.

¹⁷² Ankwiczy-Kleehoven 1928, S. 94.

¹⁷³ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere.

¹⁷⁴ Titelblatt Gustav Klimt, 2. Heft, April 1917, Titelblatt Dagobert Peche, 4. Heft, Juli 1917.

3.3. Modeausstellungen und Modeschauen

Sämtliche mit Modeausstellungen bzw. -veranstaltungen verbundenen Tätigkeiten Otto Lendeckes sind auf seine engen Verbindungen zur Wiener Werkstätte, insbesondere nach seiner Rückkehr aus Paris bzw. Budapest im August 1915, zurückzuführen. Die Bedeutung der Wiener Mode in der Zeit von 1914 bis 1918 hat davor und danach nie wieder einen derartigen Höhepunkt erreicht, nicht zuletzt durch ein Zusammenspiel aller Kräfte, der politischen Institutionen, der Künstler und schließlich der Modeindustrie. Die unmittelbar nach Kriegsausbruch einsetzende „Los von Paris“-Bewegung hatte zum einen sehr pragmatische Gründe, da es weder französische Modeberichte noch Lieferungen seitens der französischen Couturiers gab,¹⁷⁵ zum anderen war spätestens mit der ersten Kollektion 1911 durch Josef Hoffmann und Eduard Josef Wimmer-Wisgrill klar geworden, dass man dem französischen Modediktat entfliehen wollte.¹⁷⁶ Unmittelbar nach der Gründung der Modeabteilung 1911 nutzte die Wiener Werkstätte daher ihre bestehenden Kontakte ins Ausland, bereits 1904 veranstaltete die Wiener Werkstätte ihre erste Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin, um ihre Produkte vorzustellen.¹⁷⁷ Die Zusammenarbeit mit dem Verbündeten Deutschland war mit Kriegsausbruch ebenso gesichert¹⁷⁸ wie die Tatsache, dass mit der Wiener Werkstätte, wie auch mit der neu gegründeten Modegesellschaft Wien,¹⁷⁹ schlagkräftige Institutionen zur Verfügung standen, die eine derartig komplexe Aufgabe übernehmen konnten. Mode wurde nun als nationales Anliegen gesehen.

Zunächst soll anhand einer chronologischen Darstellung der Modeveranstaltungen ein Überblick gegeben werden, wobei die Selektion aus der Gesamtheit aller Veranstaltungen einerseits nach der Mitarbeit von Otto Lendicke, andererseits nach einer gewissen öffentlichen Relevanz bzw. Wahrnehmung erfolgte. Eine Unterscheidung der Veranstaltung nach dem Veranstalter war nicht zweckmäßig, da zumeist mehrere Initiatoren - Politik, Institutionen oder auch Industrie - gleichzeitig wirkten. In der Folge lassen sich konkretere Feststellungen hinsichtlich des Wirkungskreises und -umfanges von Otto Lendicke im Bereich der Modeausstellungen treffen.

¹⁷⁵ Rasche 2014, S. 48.

¹⁷⁶ Schweiger 1982, S. 224.

¹⁷⁷ Brandstätter/Gregori/Metzger 2018, S. 144.

¹⁷⁸ Rasche 2014, S. 96.

¹⁷⁹ Die Wiener Modegesellschaft r.G.m.b.H. setzte sich aus Angehörigen des Kleidermachergewerbes, sonstigen Modegewerbes, Modellzeichnern und Modeartikelhändlern zusammen.



Tabelle 4 Chronologie der Modeveranstaltungen zwischen 1912 und 1918

Die erste Veranstaltung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin der Firma Friedmann & Weber am 8. Oktober 1912 wurde von Bruno Paul, Felix Poppenberg sowie dem Wiener-Werkstätten-Künstler Eduard Josef Wimmer-Wisgrill initiiert. Man wollte den Beweis antreten, dass

„von jeher alle Moden durch Künstlerhände entstanden sind“, indem man alte und moderne Modebilder der Künstler den entsprechend gefertigten Modeerzeugnissen gegenüberstellte.¹⁸⁰ Die Ausstellung ist demnach zum Teil retrospektiv, teils neuzeitlich. In der modernen Abteilung dominiert die Ausstellung der Wiener Werkstätte, die den Mittelsaal mit farbigen Originalen der Künstler Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Otto Lendicke und Arnold Nechansky ausgestattet hat und mit den ausgestellten Toiletten, Blusen, Hüten und anderen Modeerzeugnissen die detailgenaue Umsetzung der Entwürfe in die Wirklichkeit demonstriert.¹⁸¹ Da Lendicke im Künstlerbuch der Galerie der Moden nicht namentlich erwähnt wurde, bleibt eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich seiner Teilnahme bestehen. Drei Modebilder aus dem Jahr 1912 (vgl. Abbildung 22, Seite 150 und Abbildung 77, Seite 178) aufgrund von Notierungen auf den Blättern,¹⁸² die auf eine Fertigung hinweisen könnten, als Ausstellungsobjekte zu taxieren,¹⁸³ wäre ohne oben angeführte Pressemeldung nicht ausreichend, um von einer Teilnahme Lendickes ausgehen zu können. Grundsätzlich ist nicht auszuschließen, dass Lendicke für die Ausstellung „Galerie der Moden“ Modebilder beisteuerte, zumal er bereits ab 1911 für Fritz Wärndorfer, den kommerziellen Direktor der Wiener Werkstätte, Modebilder sowie für die Wiener Werkstätte Postkarten entwarf. Sämtliche Modebilder Lendickes um 1912 sind dem französischen Art Déco verhaftet, wie im Kapitel 5.2.2.1. Lendickes Art Déco-Grafiken, Seite 118 noch erläutert wird. Es muss für Lendicke eine große Ehre gewesen sein, mit Miniaturen aus dem „Journal des Dames et de la Mode“ sowie Modebildern von Paul Gavarni,¹⁸⁴ die er ja durchaus als seine Vorbilder betrachtete (vgl. 4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850, Seite 70 und 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93), gleichzeitig in Berlin gezeigt zu werden.

Als bereits im März 1913 die Wiener Werkstätte eine sehr erfolgreiche¹⁸⁵ Modeschau nach „Pariser Vorbild“ im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus veranstaltete,¹⁸⁶ waren sämtliche Modelle von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und seinen Assistentinnen entworfen worden und man hatte auf eine Mitarbeit Lendickes offensichtlich verzichtet. Auch die Modetourneen der Wiener Werkstätte 1913 nach Köln und Düsseldorf,¹⁸⁷ ebenso wie die international viel besprochene Werkbundaussstellung von Mai bis Oktober des Jahres 1914 wurden ausschließlich von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und

¹⁸⁰ Wiener Werkstätte-Mode in Berlin, 9. 10. 1912, S. 11.

¹⁸¹ Wiener Werkstätte-Mode in Berlin, 9. 10. 1912, S. 11.

¹⁸² Auf Abbildung 22 existiert folgende Notierung: „gemusterter Stoff, rot und violett“.

¹⁸³ Völker 1984, S. 43.

¹⁸⁴ Poppenberg 1912, S. 642.

¹⁸⁵ Hansen/Wimmer 1984, S. 52.

¹⁸⁶ Völker 1984, S. 47.

¹⁸⁷ Schweiger 1982, S. 228.

seinen Schülern Max Snischek, Fritz Löw und Maria Likarz getragen.¹⁸⁸ Dies ist umso überraschender, als Lendেকে im Jahr 1912 gleich drei Briefe an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill richtete, in denen er nicht nur auf seine schwierige Auftragslage in Paris hinwies, sondern auch Vorschläge für eine Zusammenarbeit unterbreitete.¹⁸⁹ Da aus dem Jahr 1913 lediglich ein Brief, datiert mit 12. Dezember 1913, an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill erhalten ist, in dem Lendেকে von seinen ersten Erfolgen beim „Simplicissimus“ und der neuen Kunstrichtung des Kubismus berichtet, lässt sich nicht feststellen, ob Lendেকে hinsichtlich einer Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte, insbesondere der von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill geleiteten Modeabteilung, resigniert hatte.¹⁹⁰

Lendেকে musste aber spätestens in seinem unfreiwilligen Exil in Budapest, in welches er mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Juli 1914 beim Besuch seiner erkrankten Gattin geraten war, wieder Kontakt mit der Wiener Werkstätte aufgenommen haben. Anders wäre seine Mitarbeit am Mappenwerk der Wiener Werkstätte 1914/15, welche zwei Blätter im April und schließlich drei Blätter im Juli 1915 von Otto Lendেকে auslieferte, nicht denkbar gewesen. Zudem sind auch die finanziellen Unterstützungen Josef Hoffmanns an Lendেকে im Budapest Exil sonst nicht erklärbar (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendেকে, Seite 6). Noch Ende des Jahres 1915 kam es anlässlich der Modeausstellung im Museum für Kunst und Industrie vom 16. Dezember 1915 bis 27. Februar 1916 zu einer äußerst erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen Josef Hoffmann als Leiter, Dagobert Peche als Raumgestalter und Otto Lendেকে als Organisator.¹⁹¹ Nachdem im Mappenwerk 1914/15 eine freie künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Mode beabsichtigt war, wollte man nun eine Brücke zwischen den Ideen der Künstler und den praktischen Zielen des Gewerbes schlagen. Stets ging es, wie auch im Mappenwerk 1914/15, um die Propagierung einer internationalen Mode mit nationaler Qualität.¹⁹² Aussteller der Modeausstellung 1915/16 im Museum für Kunst und Industrie waren einerseits die Kunstgewerbeschule, etwa die Hälfte der Künstler der Modemappe 1914/15 waren Teilnehmer der Veranstaltung, und andererseits Künstler sämtlicher Zweige des Kunstgewerbes der Wiener Werkstätte. Die großen Gewerbebetriebe waren mit den erfolgreichen Modehäusern, Pelzwarenhändlern, Hutsalons, Kunststickereien¹⁹³ wie auch kunstgewerblichen Produzenten von Glas-, Gold-, Silber- und Perlmutterarbeiten, Teppichen und Möbeln vertreten. Da es keinen Ausstellungskatalog mit Beschreibung der Exponate gegeben hat, kann eine gesicherte

¹⁸⁸ Völker 1984, S. 66.

¹⁸⁹ Brief vom 7. Mai 1912, Brief vom 26. Juni 1912 und Brief vom 16. November 1912 aus dem Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven.

¹⁹⁰ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere.

¹⁹¹ Ligthart 1997, S. 7.

¹⁹² Zuckerkandl 1916, S. 81.

¹⁹³ Rücker 1984, S. 31.

Auskunft über die teilnehmenden Künstler nicht erfolgen.¹⁹⁴ Mit über 70.000 Besuchern und einer äußerst positiv redigierten „Modellmappe“ in Form eines Sonderheftes der Wiener Mode erzielte die Veranstaltung eine enorme Breitenwirkung und öffentliche Aufmerksamkeit.¹⁹⁵ Das Modebild Lendeckes aus der Modellmappe (vgl. Abbildung 94, Seite 187) fängt den Moment einer Modeschau in den von Dagobert Peche dekorierten Räumlichkeiten (vgl. Abbildung 95, Seite 187) zauberhaft ein.

Als auf Einladung des vornehmen Kaufhauses Nordiska Kompaniet eine österreichische Kunstgewerbe- und Modeausstellung vom 3. bis 10. April 1916 in Stockholm stattfand, entsprach dies zur Gänze den Intentionen der Monarchie nach einer Erweiterung des Absatzgebietes in die Länder des Nordens.¹⁹⁶ An der Ausstellung waren 150 Aussteller mit mehr als 2000 Gegenständen aus den Bereichen Gold, Silber, Email, Glas, Porzellan, Bronze, Leder, Webwaren sowie Grafik vertreten. Von einer Ausstellung der Erzeugnisse der Wiener Frauenmode in Vitrinen wurde Abstand genommen, dafür wurden aber 150 neu hergestellte Modelle der Firmen Wiener Werkstätte, Fischer, Schlesinger, Grünbaum, Modern, Zwieback & Bruder sowie der Wiener Modegesellschaft in Modeschauen vorgeführt.¹⁹⁷ „Im März war ich in Stockholm, wo ich mit einer kunstgewerblichen Ausstellung und Modevorführungen zu tun hatte“, berichtet Lendecke am 28. September 1916 an seinen Onkel Wilhelm,¹⁹⁸ „der Staat hat mich hinausgeschickt, da ich besonders in Letzterem eine Kapazität sein soll“, so Lendecke weiter. In den Presseberichten wird von „Vorführungen am lebenden Modell in jener großzügigen, richtungsweisenden Art, wie sie kürzlich hier in Wien stattfand“, berichtet.¹⁹⁹ Gemeint sind wohl die Modeschauen im Museum für Kunst und Industrie 1915/16 im Rahmen der großen Modeausstellung. Es stellt sich im Speziellen für die Modeschau der Nordiska Kompaniet, aber auch für die noch folgenden Veranstaltungen im Ausland 1917 und 1918 die Frage, ob Lendecke neben der künstlerischen Leitung auch Modeentwürfe für die Wiener Werkstätte bzw. für Modefirmen anfertigte. Zwar fehlen eindeutige Beweise für derartige Modeentwürfe, es kann jedoch aus zweierlei Gründen konkludent geschlossen werden, dass Lendecke Modekreationen beigezeichnet hat. Zum einen befindet sich in der Ausgabe der Zeitschrift „Die Damenwelt“, 3. Heft, Mai 1917 auf Seite 3 ein Kleid der Firma Grünbaum nach einem Entwurf Otto Lendeckes (vgl. Abbildung 75, Seite 177) mit dem Untertitel „... erfolgreiche Modelle aus der Wiener Modeschau im Ausland“. Gemeint ist wohl die Modeschau in Amsterdam im März 1917. Zum

¹⁹⁴ Schweiger 1982, S. 234.

¹⁹⁵ Rasche 2014, S. 99.

¹⁹⁶ Bielohlawek 1917, S. 111.

¹⁹⁷ Museum für Kunst und Industrie 1916, S. 178.

¹⁹⁸ Anwicz-Kleehoven 1928, S. 102.

¹⁹⁹ Museum für Kunst und Industrie 1916, S. 178.

anderen gibt Lendecke selbst in einem Interview 1918 gegenüber dem „Stockholms Dagblad“ die Erklärung ab, für die Wiener Werkstätte Entwürfe zu internationalen Modeschauen angefertigt zu haben.²⁰⁰ Somit kann mit relativ großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Lendeckes Expertise sowohl in die Organisation der Modeschauen als auch in die Ausstattung mit Modellen eingeflossen ist. Die schwedische Tagespresse kam einhellig zum Schluss, dass das Zusammenwirken von Künstlern, Industrie und Gewerbe besonders hervorzuheben sei, eine Strategie, die mit der bereits erwähnten Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie 1915/16 erfolgreich begonnen hatte.²⁰¹

Die Wiener Modegesellschaft beendet schließlich das Jahr 1916 mit einer Veranstaltung im Wiener Konzerthausaal am 4. und 5. November 1916. Lendecke inszeniert meisterhaft auf dem von ihm hierfür geschaffenen Plakat (vgl. Abbildung 56, Seite 168) sein Lieblingsmodell: das biedermeierlich inspirierte Stikleid mit betonter Taille und weitem, meist nur knöchellangem Rock²⁰² und, als würde eine letzte Brise aus Paris in den Nationalismus Österreichs hinüberwehen, einer Paul-Irbe-Rose in der Taille. Im „Simplicissimus“ ist diese stilistische Neuheit unter dem Titel „Im Maien“ (vgl. Abbildung 90, Seite 185) bereits 1915 oder wenig später 1916 mit dem Titel „Tuchknappheit“²⁰³ (vgl. Abbildung 96, Seite 188) in fantastisch durchlässiger Stofflichkeit dargestellt.

Animiert von den Erfolgen im Ausland, hatte man für das Jahr 1917 und folgende mit den verschiedensten Institutionen, darunter das k. k. Arbeitsministerium, das Ministerium für Äußeres, die Wiener Handels- und Gewerbekammer usw., ein Aktionsprogramm ausgearbeitet, welches Wiener Mode und kunstgewerbliche Erzeugnisse sowie die bildende und darstellende „hohe“ Kunst im Ausland vorstellen sollte.²⁰⁴ Zunächst sollen hier die äußerst erfolgreichen Modevorstellungen im Ausland angesprochen werden, deren künstlerischer Leiter Otto Lendecke war.²⁰⁵ Die Wiener Delegation reiste zur ersten Veranstaltungsreihe in Holland (Amsterdam und Den Haag) im März 1917 mit einer 120-köpfigen Mannschaft an und erzielte bei vollständig ausverkauften Häusern in etwa Einnahmen von umgerechnet 260.000 Euro. Anschließend wird vom 22. bis 27. März mit einem Modeplakat Lendeckes (vgl. Abbildung 8, Seite 143) in die Zürcher Tonhalle und in das Theatervariété zu Bern eingeladen. Auch in diesem Plakatentwurf zitiert Lendecke seinen Modeentwurf für die Firma Grünbaum zur Ausstellung in Stockholm 1916.

²⁰⁰ Stockholms Dagblad, 7. 9. 1917

²⁰¹ Museum für Kunst und Industrie 1916, S. 179.

²⁰² Rasche 2014, S. 23.

²⁰³ Der Titel im Album „An die Schönheit“ lautet „Sommerlust“.

²⁰⁴ Bielohlawek 1917, S. 114.

²⁰⁵ Ankiewicz-Kleehoven 28. 9. 1929, S. 7.

Vom 26. April bis 7. Mai 1917 machte die Modewanderausstellung in Istanbul halt, wo gleichzeitig ein neues Modehaus der Wiener Werkstätte eröffnet wurde.²⁰⁶

Die Krönung dieser Modeoffensive waren die beiden Kunstaussstellungen in Stockholm (8. September 1917) sowie Kopenhagen (Dezember 1917 bis Jänner 1918), die von effektvollen Modeschauen begleitet wurden. In einem Interview gegenüber dem „Stockholms Dagblad“ erklärt Lendেকে, dass es um die Entwicklung eines eigenen, dem „deutschen Frauenkörper angepassten“ Modestils gehe und es zu demonstrieren gelte, dass die Stoffe der Wiener Werkstätte durchaus tragbar seien und nicht nur für Pölster und Lampenschirme verwendet werden sollten.²⁰⁷ Das Interview enthält auch Lendেকেs einzigen persönlichen Hinweis, dass er für die Wiener Werkstätten (wohl Modeentwürfe) gezeichnet habe, sich dieses Mal aber an der Ausstellung der österreichischen Künstler in der Liljevalchs Konsthall beteiligen werde. Welche Anstrengung ein derartiges Unternehmen über einen Zeitraum von zehn Monaten inmitten der Kriegswirren und neben seiner unglaublich dichten Illustrationstätigkeit in „Simplicissimus“, „Wieland“ und der „Damenwelt“ bedeutet haben muss, ist kaum vorstellbar.²⁰⁸ Zwar waren die Grundideen zur Modeschau bereits von Paul Poiret 1911 gelegt worden, indem er als Erster die „bewegte Modevorführung“ erfand²⁰⁹ und bei seinen Modetourneen in Europa 1911 und 1914 den Laufsteg einführte, jedoch ließ sich Lendেকে als Liebhaber der Theaterwelt von dieser inspirieren und untermalte die Vorführungen mit Wiener Musik.

Bereits am 1. und 2. März des Jahres 1918 übernahm Otto Lendেকে ein weiteres Mal die künstlerische Leitung für eine Modeschau im großen Saal des Wiener Konzerthauses zugunsten des Deutschmeister Witwen- und Waisen-Unterstützungsfonds. Lendেকেs Werbeplakat ist voller Assoziationen (vgl. Abbildung 14, Seite 146). Das junge Mannequin betritt die in sonnengelbes Licht getauchte Modebühne der Stadt Wien; sowohl der Schnitt ihres üppigen eleganten Abendmantels als auch das Rückenmotiv kündigen visionär das Art-Déco-Zeitalter der 20er-Jahre an.

Leider lässt sich der kreative Beitrag Lendেকেs zur Modeschau der Wiener Werkstätte im Palais Esterházy am 13. März 1918 nicht eindeutig feststellen, es ist allerdings auch hier durch seine und Josef Hoffmanns Anwesenheit während der Schau anzunehmen, dass Lendেকে Beiträge geleistet hat.²¹⁰ Mit Beginn des Jahres 1918 diente das Palais Esterházy als Verkaufsstelle der Wiener Werkstätte.

²⁰⁶ Ligthart 1975, S. 7.

²⁰⁷ Stockholms Dagblad, Freitag, 7. September 1917.

²⁰⁸ Insgesamt waren es sechs Modeschauen, darunter Stockholm 1916, Amsterdam 1917, Zürich 1917, Konstantinopel 1917, Stockholm 1917 und Kopenhagen 1917.

²⁰⁹ Lepape/Defert 1984, S. 36.

²¹⁰ Modeschau der Wiener Werkstätte, 14. 03. 1916, S. 6.

Ebenso lassen sich Anlass sowie Ausführung des von Otto Lendেকে entworfenen Schlafzimmers im Palais Stourdza in Baden-Baden, welches der Berliner Firma Friedmann & Weber gleichsam als Ausstellungsfläche für Interieur und Modeschaun diente, nicht erurieren. Es scheint sich der Lebenskreis Otto Lendeckes jedenfalls an diesem Ort zu vollenden, denn 1912 hatte er mit Modebildern im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus der Firma Friedmann & Weber in Berlin begonnen und nun stellte er zum letzten Mal bei Friedmann & Weber in Baden-Baden aus. Seine Teilnahme als künstlerischer Leiter, aber auch Schöpfer der Modelle an zahlreichen nationalen wie internationalen Modeausstellungen und -schauen war Ausdruck einer rasanten, unaufhaltsamen Karriere, deren Verlauf wohl eine gründlichere und zuverlässigere Dokumentation verdient hätte.

3.4. Kunstausstellungen

Wenn man sich den Ausstellungen im Bereich der Bildhauerei und Malerei zuwendet, sollte man sich noch einmal in Erinnerung rufen, dass Otto Lendেকে bis in die Hälfte seiner Schaffenszeit noch fest daran glaubte, Bildhauer werden zu können, und dass er erst danach „Maler“ als seine Berufsbezeichnung wählte.²¹¹

²¹¹ Ankiewicz-Kleehoven, 1928, S. 100.



Tabelle 5: Chronologie der Ausstellungen 1910–1933

Als Lendecke enttäuscht über das Urteil des berühmten Bildhauers Professor Adolf von Hildebrand über seine Arbeiten Anfang 1910 nach Paris kam, verfügte er zwar über eine bescheidene Apanage seines Vaters, jedoch konnte er sich auf keinerlei Kontakte, sieht man von jenen seiner Gattin Katharina von Hindi-Szabó ab, stützen. Es ist daher als bemerkenswerter Erfolg zu werten, dass Lendecke bereits im Mai 1910 die Phalanx der französischen Künstler durchbrechen und seine Büste von Katharina von Hindi-Szabó im traditionellen Salon des Artistes Français im Grand Palais ausstellen konnte.²¹² Sowohl die Reihe der dort vertretenen Künstler als auch das lange Erbe dieser Institution sprechen für die Qualität der Büste, die heute leider nicht mehr erhalten ist.

Seinen Wien-Aufenthalt 1911/12 nutzte Otto Lendecke unter anderem, um dem Wiener Hagenbund, einer Künstlervereinigung, einige Zeichnungen zu übergeben, mit dem Erfolg, dass acht Zeichnungen in der Frühjahrsausstellung 1912 in durchaus prominenter Nachbarschaft, darunter Egon Schiele, Anton Faistauer, Margarete Munk, Oskar Laske und viele andere mehr, gezeigt wurden.²¹³

Der Hagenbund als Vertreter neuerer, jüngerer Positionen hat mit der Frühjahrsausstellung 1912 eine starke Presserezension erhalten, wobei Lendecke zwei positive Beurteilungen durch Arthur Roessler sowie Berta Zuckermandl erhalten konnte.²¹⁴ Welche Zeichnungen aus seinem Œuvre für die Ausstellung ausgewählt wurden, ist leider nicht dokumentiert, sehr wahrscheinlich waren Aktzeichnungen darunter, die ihn in seiner Pariser Zeit von 1910 bis 1911 sehr beschäftigt haben.

Bedauerlicherweise sind auch jene sechs Studien, die Lendecke in Dresden zur großen Aquarellausstellung von Mai bis September 1913 ausstellen konnte, nicht im Detail bekannt.

Ebensowenig gibt es Hinweise zur Ausstellung in München 1916, in welcher Lendecke zusammen mit Thomas Theodor Heine, Eduard Thöny und Rudolf Henneberg „Simplicissimus“-Blätter ausgestellt haben soll.²¹⁵

Als am 8. September 1917 die Liljevalchs Konsthall in Stockholm ihre Pforten für 650 Ausstellungsstücke aus den Bereichen Malerei, Zeichnung, Grafik, Skulptur, Glas, Keramik, Metallarbeiten, Textil und Architekturzeichnungen öffnete, war ein der Ausstellung vorangegangener Richtungstreit zwischen dem Kriegsministerium und dem Ministerium für Äußeres längst vergessen. Der ursprüngliche Plan, zivile und militärische Objekte in einer Ausstellung zu präsentieren, wurde aufgegeben und später in den beiden Ausstellungen des Kriegsministeriums in Amsterdam und Den

²¹² Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 94.

²¹³ Kaiser 2017, S. 164.

²¹⁴ Kaiser 2017, S. 165.

²¹⁵ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven: Brief des Vaters Otto Lendeckes an Ella Groß, März 1919.

Haag realisiert. Man übertrug dem erfahrenen Josef Hoffmann die Leitung der Veranstaltung und so geriet die größte Ausstellung Österreichs im Ausland,²¹⁶ gefolgt von Rom mit 392 Exponaten, zum großen internationalen Erfolg. Das von Arch. Carl Bergsten 1913 errichtete Gebäude im Stil des paneuropäischen Neoklassizismus war laut Josef Hoffmann äußerst geeignet, den Besucherstrom zu lenken.²¹⁷ Und dennoch gab es wenig kunsthistorische Beachtung für die äußerst relevanten Meisterwerke dieser Ausstellung, darunter unter anderem: Anton Hanaks „Der letzte Mensch“, Gustav Klimts „Tod und Leben“, Albin Egger-Lienz’ „Sämann und Teufel I“, Oskar Kokoschkas „Émigrés“, Egon Schieles „Entschwebung“ („Die Blinden II“) und Anton Faistauers „Bildnis einer Dame mit offenem Buch“. Nicht minder prominent war die angewandte Kunst mit Josef Hoffmann und Dagobert Peche vertreten. Unmittelbar im Anschluss an Klimts 15 Meisterwerke folgte der Raum für Otto Lendেকে, der mit 20 Bildnissen ausgestattet war und neben Reproduktionen Kreide- und Aquarellarbeiten umfasste. Folgt man den seinerzeitigen Kommentaren, so waren Anton Hanak und Gustav Klimt Hauptanziehungspunkte,²¹⁸ tatsächlich konnten aber Anton Faistauer und Otto Lendেকে die meisten Bilder verkaufen.²¹⁹ Eine begleitende Österreich-Woche mit Vorträgen, Konzerten und zwei Wiener Modeschauen, die Otto Lendেকে mit 15 von österreichischen Couturiers ausgestatteten Mannequins leitete, schaffte den charmanten Rahmen für die Ausstellung. Die Kunstaussstellungen des Kriegsministeriums im Stedelijk Museum Amsterdam im Oktober 1917 mit immerhin 401 Ausstellungsstücken sowie in Den Haag im November 1917 intendierten, einerseits zivile mit militärischen Objekten, andererseits Zeitgenössisches mit alter Kunst zu verbinden. Aufgemischt wurde das Programm mit dem gezielten Einsatz von „Schock-Kunst“ wie etwa Egon Schieles „Hermit“. ²²⁰ Bedauerlicherweise liegen zu den Kriegsausstellungen keine entsprechenden Kataloge vor, sodass die Teilnahme Lendeckes in diesem Fall ungeklärt bleiben muss. Bereits im Dezember 1917 eröffnete Kopenhagen „Den Ogstrigsk Kunstudstilling“ im Gebäude „Den Frie Udstilling“ mit einer reduzierten Version von insgesamt 168 Stücken der Stockholm-Ausstellung vom August 1917. Lediglich Anton Hanak und Otto Lendেকে waren mit ähnlich großer Zahl an Bildern vertreten.²²¹ Die rege Ausstellungstätigkeit der Jahre 1917 setzt sich schließlich in Wien in einer Kunstaussstellung und Auktion vom 17. bis 25. März 1918 zugunsten des Witwen- und Waisenfonds gefallener Deutschmeister im Kunstsalon E. J. Wawra fort, wofür Lendেকে die Werke „Am Abend“ (vgl.

²¹⁶ Clegg 2012, S. 676.

²¹⁷ Clegg 2012, S. 682.

²¹⁸ Dohle/Mitterecker 2014, S. 396.

²¹⁹ Clegg 2012, S. 144.

²²⁰ Clegg 2012, S. 681.

²²¹ Clegg 2012, S. 687, Fußnote 56.

Abbildung 9, Seite 144), „Des Hamsters Töchterlein“ (vgl. Abbildung 10, Seite 144) und „Modeplauderei“ (vgl. Abbildung 11, Seite 145) beisteuerte.

Die erste Ausstellung nach dem Krieg, die „Kunstschau 1920“ im Museum für Kunst und Industrie, war in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. In Anspielung auf das Jahr 1908²²² sollten sämtliche Disziplinen, von der Malerei, Grafik, Plastik über Architektur und Theater bis hin zum Kunstgewerbe, umfassend präsentiert werden. Im Raum der Wiener Werkstätte waren es alleine 35 Künstler im Vergleich zu fünf Künstlern im Jahr 1908, sodass man von der größten Ausstellungsbeteiligung in der Geschichte der Wiener Werkstätte sprechen kann.²²³ Innerhalb dieser großzügigen Ausstellungskonzeption nahmen jene fünf bereits verstorbenen Künstler der Wiener Werkstätte einen „Ehrenplatz“ ein: Gustav Klimt, Egon Schiele, Kolo Moser, Franz Metzner und schließlich Otto Lendekes. Bemerkenswert war die Kunstschau aber auch schon alleine dadurch, dass sie zu äußerst kritischen medialen Stellungnahmen führte, da man im Grundtenor den Luxus in der Gestaltung und Ausführung als weder zeitgemäß noch zukunftsorientiert ansah. Und zum wiederholten Male reihte sich Otto Lendekes in die Reihe der großen Künstler der Wiener Moderne des beginnenden 21. Jahrhunderts ein.

Es ist wohl auch Lendekes Biograf Hans Ankicz-Kleehoven zu verdanken, dass 1929 im Rahmen einer Gedächtnisausstellung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie, begleitet von einem Vortrag Ankicz-Kleehovens, Werke aus dessen Nachlass sowie aus österreichischen Privatsammlungen ausgestellt wurden.

Im Jahr 1933 folgte die Sommerschau der Wiener Sezession mit einer reichhaltigen Kollektion von insgesamt 20 Aquarellen, Skizzen und Vorstudien Lendekes,²²⁴ die vor allem den Schaffensprozess des Künstlers verstehen helfen sollten.²²⁵

Die Rezeption des malerischen Œuvres zu Lebzeiten Lendekes war, wie die Anzahl, aber auch die Positionierung seiner Beiträge in den internationalen Ausstellungen von Stockholm und Kopenhagen 1917 belegen, durchaus anerkennend und positiv. Es ist erstaunlich, dass die in quantitativer (größte Anzahl an Ausstellungsobjekten), aber ganz besonders in qualitativer Hinsicht (Dichte an berühmten Meisterwerken) unübertroffene Ausstellung in Stockholm schon seinerzeit keine größere internationale Aufmerksamkeit und kunsthistorische Debatte auslösen konnte.

²²² Die Kunstschau 1908 war eine von Josef Hoffmann und Gustav Klimt abgehaltene Kunst- und Kunsthandwerksausstellung.

²²³ Schweiger 1982, S. 109.

²²⁴ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankicz-Kleehoven, Verzeichnis 14. 7. 1933 zur Leihe des österreichischen Museums an die Wiener Sezession.

²²⁵ Schweiger 1982, S. 264.

3.5. Öffentlichkeitswirkung

Wenn man die Öffentlichkeitswirkung von Otto Lendecke diskutiert, muss für den Modebereich die Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie 1915/16 mit etwa 70.000 Besuchern, für den Bereich seines bildnerischen Schaffens Stockholm 1917 als die größte internationale Kunstausstellung Österreichs und für den Illustrationsbereich der „Simplicissimus“ mit Auflagen von bis zu 100.000 Stück herangezogen werden.²²⁶ Für eine kurze Schaffensperiode von nur neun Jahren hat Lendecke eine erstaunliche öffentliche Präsenz erreicht, ganz besonders durch seine Illustrationstätigkeiten im „Simplicissimus“.

3.6. Nachwirkungen

Eine Gegenüberstellung Lendeckscher Arbeiten mit Liselotte Friedländer 1920, Eduardo García Benito 1922, André Édouard Marty 1922 und schließlich Walter Essenther 1927/1933 soll keinesfalls eine banale Auflistung des Epigonentums sein, sondern dazu anregen, Analogien in Motiv und Formensprache der Vorkriegs- bzw. Kriegszeit und des Art déco der 20er-Jahre zu suchen.

Lendecke 1917 (vgl. Abbildung 97, Seite 188) und Benito 1922 (vgl. Abbildung 98, Seite 189) setzen die Frau ans Steuer eines Automobiles, statt zu Ross gehen die Dianas der Großstädte mit dem Automobil zur Jagd, sie sind nicht mehr Begleitung des Mannes, also ein durchaus emanzipatorisches Motiv.²²⁷

Lendecke 1910 (vgl. Abbildung 99, Seite 189) und Friedländer 1922 (vgl. Abbildung 100, Seite 190) lassen die Sportler durch die Luft jagen, im Wettkampf um den Ball; im Fall Lendeckes ist die Athletik noch männlich besetzt, bei Friedländer bereits weiblich.

Lendecke 1910 (vgl. Abbildung 101, Seite 190) und Marty 1922 (vgl. Abbildung 102, Seite 191) inszenieren vor dem grandiosen Sonnenaufgang die Vereinsamung der Frau und psychologisieren damit das Modebild. Das Kleid scheint zunächst nebensächlich, rückt aber durch eine Dramatisierung der Situation in den Vordergrund.

Auch Walter Essenther, ein Atelierkollege Lendeckes in seinen letzten beiden Lebensjahren, hat mit seiner Illustration einer Bootsausfahrt aus dem Jahre 1927 (vgl. Abbildung 104, Seite 192) auf die

²²⁶ Betrifft das Jahr 1906, aktuellere Daten liegen nicht mehr vor.

²²⁷ Dogramaci 2005, S. 122.

Vorlage Lendeckes aus dem Jahr 1918 (vgl. Abbildung 103, Seite 193) wohl allzu deutlich zurückgegriffen. Auch mit dem „Trapolinsujet“ aus 1930 (vgl. Abbildung 106, Seite 193) beweist Essenther wenig Eigenständigkeit und Originalität in Bezug auf die Vorlage seines Freundes Lendecke (vgl. Abbildung 105, Seite 192). Mag sein, dass Essenther im Zuge seiner Kolorierungstätigkeit für Lendecke dessen Arbeiten quasi verinnerlicht hatte.

4. Typologische Einordnung des Simplicissimus Œuvres und Bestandsaufnahme der modegrafischen Strömungen

In einem ersten Schritt muss geklärt werden, welcher Typologie die Illustrationen in der Satirezeitschrift „Simplicissimus“ zuzuordnen sind. Sodann wird kurz dargestellt, welche Einflüsse die Sekundärliteratur bzw. Lendecke selbst für sein modegrafisches Werk geltend machen. Schließlich erfolgt eine Bestandsaufnahme der wesentlichen modegrafischen Strömungen und deren motivischen und stilistischen Wesenszügen. Die hier gewonnenen Erkenntnisse fließen im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 in die Bildanalyse exemplarisch ausgewählter Werke des Simplicissimus Œuvres ein.

4.1. Typologische Einordnung des Simplicissimus Œuvres

„Die Zeichner sind keine farblosen Maler, sondern Schriftsteller ohne Buchstaben“,²²⁸ meint Erich Kästner und diese Feststellung kann mit Recht auf Lendeckes malerisches Werk bezogen werden. Um aber die Geschichten eines Otto Lendecke erzählen, beschreiben und analysieren zu können, muss zunächst eine typologische Einordnung seines „Simplicissimus“-Œuvres versucht werden. Ein anschließender unverzichtbarer Abriss über die Einflussfaktoren der Modegrafik schafft die Voraussetzung für eine detaillierte Analyse und Aufarbeitung seiner „Simplicissimus“-Blätter.

Die Modezeichnung, als eine der Gebrauchsgrafik zugeordnete Kategorie, mag zwar kaum exakt zu definieren sein, dennoch lassen sich gewisse Präzisierungen vornehmen. So muss der Modeentwurf in Form einer Skizze und/oder Modezeichnung, der letztendlich eine Werkzeichnung für die Nacharbeitung im Schneideratelier darstellt, von der Modeillustration unterschieden werden.²²⁹ Die Modeillustration dient dazu, ein bereits entworfenes Modell oder eine modische Idee als Modebild

²²⁸ Kästner 1964, Einleitung.

²²⁹ Koschatzky 1972, S. 47.

(autonomes Bild), als Modeblatt, als Kostümdarstellung (z.B. osteuropäische Trachten) oder als Kostüm/Gewandstudie (z.B. Faltenwurf der Gotik) zu illustrieren.²³⁰ Macht schon die Abgrenzung zwischen einem Modeentwurf und einem Modebild teilweise erhebliche Schwierigkeiten, wie im Fall von Lendecke gezeigt werden konnte (vgl. 2.4. Der Designer, Seite 46), so können auch die Grenzen zwischen einem Mode- und einem Genrebild oftmals verschwimmen. Es lässt sich feststellen, dass es im Laufe der Zeit zu einer Anreicherung der Modefigurine mit szenischen Elementen innerhalb einer Landschaft, Arbeits- oder Wohnumgebung gekommen ist und sich das Modebild zusehends dem Genre- bzw. Sittenbild annäherte. Aber auch die Veränderung der Funktionen und Aufgaben der Mode sowie deren technische Darstellungsmöglichkeiten trugen zur Aufhebung der Unterschiede von Mode- und Genrebild weiter bei. So wurden die Modebilder des 18. Jahrhunderts zunächst von Malern als Mittel zur Repräsentation, Inszenierung und Glorifizierung der höfischen Prachtroben eingesetzt und zählten wohl eher zur Kategorie der Porträtmalerei bzw. des Historiengemäldes.²³¹ Im Zuge der Demokratisierung der Mode im 19. Jahrhundert durch Aufhebung des Vorrechtes des privilegierten Standes nach bestimmter Kleidung²³² sowie der neuen Pressefreiheit und der Errungenschaften der Lithografie werden zunehmend die Anforderungen und Wünsche eines Massenpublikums nach Information und Unterhaltung bedient. Die Lithografen sind allgegenwärtig, sie „belauschen die Modedame in allen Stadien der Toilette, in allen Zuständen der Laune, sie wissen im Salon so gut Bescheid wie in der Küche und sind so indiskret wie die Zofe, die am Schlüsselloch horcht“. ²³³ Die Lithografen schreiben die Chronik der Zeit²³⁴ und sie bedienen sich einer vielschichtigen Formensprache, die zwischen der bloßen Modefigurine und komplexen Szenerien an den mondänen Orten ihrer Zeit hin und her oszilliert. Die Lust nach Grenzüberschreitung, nach durchgängiger Gestaltung eines Milieus, nach einem Gesamtkunstwerk wehte aus der Jahrhundertwende in ein neues grafisches Zeitalter hinüber.

Als ab 1860 die Künstler der Modejournale wie Paul Gavarni und Jules David²³⁵ begonnen hatten, ihre Werke zu signieren, stießen sie damit Fragen um künstlerische Authentizität und künstlerische Freiheit in der Modegrafik an. Es sind die Franzosen, welche vor den Deutschen die Lithografie in den Dienst der Kunst gestellt haben.²³⁶ Ein erster Kulminationspunkt wurde mit der international äußerst erfolgreichen Kunstschau 1908 in Wien erreicht, anlässlich deren Eröffnung Gustav Klimt proklamierte, dass es „keine Unterscheidung zwischen hoher und angewandter Kunst mehr geben“

²³⁰ Ligthart 1998, S. 51.

²³¹ Dogramaci 2001, S. 53.

²³² Boehn/Fischel 1908, S. 86.

²³³ Boehn/Fischel 1908, S. 94.

²³⁴ Boehn/Fischel 1908, S. 95.

²³⁵ Robinson 2015, S. 120.

²³⁶ Boehn/Fischel 1908, S. 94.

dürfe.²³⁷ Mit diesem erweiterten Kunstbegriff vollzog sich die Aufwertung des gesamten Kunstgewerbes sowie der damals so bezeichneten Kleinkünste, d. h. Plakate, Illustrationswesen und Buchkunst. Der Druckgrafik wurde aber nicht nur mittels Proklamation der adäquate Stellenwert eingeräumt, vielmehr wurden die theoretischen Konzeptionen mittels fortschrittlicher Unterrichtsmethodik in der Wiener Kunstgewerbeschule, einer assoziierten Ausbildungsstätte der Wiener Werkstätte, auch in die Realität umgesetzt.²³⁸ Die Wiener Werkstätte wie auch die Wiener Kunstgewerbeschule entwickelten sich zu einem Zentrum der Avantgarde-Bewegung und eben auch der Druckgrafik. Als zweiten Höhepunkt zur Frage Kunst und Modegrafik müssen die von Paul Poiret herausgegebenen luxuriösen Publikationen, nämlich 1908 „Les Robes de Paul Poiret Racontées par Paul Iribe“ sowie 1911 „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“ gewertet werden. Wie noch im Kapitel 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93 zu besprechen ist, handelt es sich um ein Meisterwerk der modernen Werbeillustration, in welchem sowohl in Komposition, Farbgebung als auch in stilistischer Gestaltung die eingeräumte künstlerische Gestaltungsfreiheit konsequent umgesetzt wurde. So kommt es bereits 1911 zu jenem von Paul Cornu verfassten Artikel in der Zeitschrift „Art et Décoration“, in dem er Paul Poiret zum Vater der Modeschöpfung als Kunst wählt und Mode und Interieur den gleichen ästhetischen Grundprinzipien unterwirft.²³⁹ Beide Vorstöße, sowohl die Jugendstilbewegung 1908 als auch die Modealben Paul Poirerts 1908 und 1911, haben einen entscheidenden Durchbruch in der Verbindung von Kunst und Modegrafik gezeitigt.²⁴⁰ Immer wieder aufflammende Diskussionen, ob Information bzw. technische Umsetzbarkeit des Modelles die Aufgabe eines Modebildes sei, vertreten durch den langjährigen Leiter der Kunstgewerbeschule Alfred Roller,²⁴¹ oder Modeillustrationen Etüden und Fantasien über Modethemen darstellen sollten, vertreten durch den Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, zeigt, wie divergent die theoretischen Auseinandersetzungen waren. Noch in den 1920er-Jahren werden unter den Modegrafikern Diskurse über Information versus künstlerische Äußerung des Modebildes weitergeführt.²⁴² Unzählige der grafischen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts haben diese Diskussionen obsolet gemacht und indem sie die Grenzen endgültig gesprengt haben, ein unglaublich breites Repertoire an Erzählkunst und divergierenden Stilmitteln der Modegrafik eröffnet. Gerade Otto Lendeckes „Simplicissimus“-Œuvre umfasst die Bandbreite von der

²³⁷ Natter 2016, S. 23.

²³⁸ Knacker 2016, S. 132.

²³⁹ Davis 2007, S. 35.

²⁴⁰ Dogramaci 2001, S. 54.

²⁴¹ Ligthart 1997, S. 53.

²⁴² Dogramaci 2001, S. 50.

Modelfigurine über mythologische Themen bis hin zu komplexen Bildsequenzen, wobei stets die Mode und ihr dazugehöriges Setting eine zentrale Rolle spielen

4.2. Die Einflussfaktoren nach Otto Lendecke und der Sekundärliteratur

Kaum eine künstlerische Äußerung in der Mode, und sei sie auch noch so eruptiv und originär, kann ohne eine Auseinandersetzung mit einer genealogischen Entwicklungslinie verstanden werden. Wer hätte dies wohl besser zum Ausdruck bringen können als die erste berühmt gewordene Modekünstlerin, Mme. Rose Bertin, Hofschneiderin Marie-Antoinettes, als sie meinte: „Il n’y a rien de nouveau dans ce monde, que ce qu’est oublié.“²⁴³ Wenn in der Mode also Neues nur Vergessenes sei, so ließe sich aus dem Blick in die Vergangenheit der Modegrafik wohl einiges der neueren Schöpfungen des beginnenden 20. Jahrhunderts vortrefflich erklären und schiene dennoch nicht minder einzigartig, immer beseelt vom außergewöhnlichen Talent des jeweiligen Künstlers. Und Lendecke war bekennender Liebhaber des Rokoko- und Empire-Kupferstiches, wie er in einem Brief vom 20. März 1914 an seinen Onkel Wilhelm Lendecke schrieb.²⁴⁴ Zudem wird auch von seinem Künstlerkollegen und Freund Emil Orlik bestätigt, dass sich Lendecke an den kostbaren Gravüren des 18. Jahrhunderts gebildet habe.²⁴⁵ Lendeckes Biograf Hans Ankiewicz-Kleehoven notiert eine vorübergehende Begeisterung für den Kubisten Le Fauconnier sowie ein dauerhaftes Interesse an den Griechen, Eugène Delacroix, Honoré Daumier und Paul Gavarni.²⁴⁶ Unzweifelhaft scheint es geboten, einen intensiveren Blick auf die Modegrafik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zu werfen. Welchen Einfluss auf Lendecke aber haben jene Meisterwerke des frühen 20. Jahrhunderts, deren Formensprache die Stilelemente des Art Déco so meisterhaft zum Ausdruck brachten und eine Revolution in der Modegrafik auslösten? Was meinte Otto Lendecke, wenn er in ebenjenem Schreiben vom 20. März 1914 an seinen Onkel anmerkte: „Mit den Künstlern von heute ziehe ich keine Vergleiche.“ Haben die großen Neuerer der Modegrafik wie Paul Iribe 1908 und Georges Lepape 1911 keine Inspirationsquelle für ihn bedeutet, war er von ihren Konzepten völlig unbeeinflusst und unbeeindruckt? Da aus einzelnen Publikationen Lendeckes im „Simplicissimus“ eindeutig ein Motiv- und Stilrepertoire der französischen Avantgarde-Grafik ablesbar ist, muss auch diesem Kapitel der Modeillustration Platz eingeräumt werden.

²⁴³ Boehn/Fischel 1908, S. 155.

²⁴⁴ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 100.

²⁴⁵ Orlik 1918, S. 25.

²⁴⁶ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 94.

4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850

Hatte Ludwig XIV. die gesamte politische, gesellschaftliche, künstlerische und intellektuelle Macht des 17. Jahrhunderts in Versailles konzentriert, so verlagerte sich mit dem Tod Ludwigs XV. der Luxus des Königshauses zunächst nach Paris, verzweigte sich in der Folge auf die ländlicheren Regionen und scheint schließlich in ganz Europa angekommen zu sein.²⁴⁷ Die Vorherrschaft der französischen Mode veranlasste Marquis Louis-Antoine de Caraccioli dazu, die Epoche des achtzehnten Jahrhunderts als das „französische Europa“ zu bezeichnen.²⁴⁸ Der wachsende Wohlstand der Bourgeoisie gepaart mit einem tiefen Empfinden nach Freiheit als Folge der langjährigen Unterdrückung und Reglementierung sowie die Ideen der Aufklärung²⁴⁹ boten den Nährboden für einen ersten Höhepunkt der französischen und englischen Modegrafik in jener Epoche des ausgehenden Rokokos und beginnenden Empire (1790 – 1817)²⁵⁰ sowie schließlich der Romantik.

„Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle“, 1775

Das erste französische Modejournal, eine Sammlung einzelner Stiche mit einem gemeinsamen Vorwort, sollte Gebräuche und Mode der Zeit darstellen und somit nicht nur ein Modejournal, sondern auch ein Dokument der Epoche sein.²⁵¹ Der Bankier Johann Heinrich Eberts beauftragte zunächst den Maler Sigmund Freudenberger, Alltagsszenen der französischen Nobilität für eine erste Bildserie mit Kupfergravuren einzufangen.²⁵² Aufgrund des Erfolges der zweiten und dritten Serie, für die der Künstler Jean-Michel Moreau der Jüngere engagiert wurde, kam es 1789 zu einer Buchausgabe unter dem Titel „Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle“.

Schon in Jean-Michel Moreaus bezaubernder Logenszene (vgl. Abbildung 107, Seite 193) zeigt sich die soziale Bedeutung des Theaters und dies sollte sich bis zur Epoche Otto Lendeckes (vgl. Abbildung 108, Seite 194) nicht ändern, wenngleich sich vielleicht die Elite, die das Theater besuchte, gewandelt hat. Mag Otto Lendeckes Bildtafel hinsichtlich der szenischen Komplexität nicht an Moreaus Logenszene heranreichen, so gibt es dennoch zahlreiche Analogien, wie im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 zu zeigen sein wird.

²⁴⁷ Robinson 2015, S. 72.

²⁴⁸ Boehn/Fischel 1909, S. 115.

²⁴⁹ Robinson 2015, S. 61.

²⁵⁰ Robinson 2015, S. 68.

²⁵¹ Brandenburg 2015, S. 205.

²⁵² Brandenburg 2015, S. 206.

„La Galerie des Modes“, 1778

Die Lust nach Veränderung²⁵³ und neuen Inspirationsquellen wie Oper, Theaterproduktionen, Gemälden und illustrierten Büchern war dann schon wesentlich deutlicher bei den populären Malern Antoine Watteau (Enkel des Hofmalers), Claude-Louis Desrais und Pierre-Thomas Leclerc zu spüren, die ihre handkolorierten Meisterwerke im Modejournal „La Galerie des Modes“ 1778 veröffentlichten.²⁵⁴ Watteaus hoch geschätzte Fertigkeit in der realitätsnahen Darstellung von Stoffen und Draperien,²⁵⁵ die dennoch die Körperkonturen erahnen lässt (vgl. Abbildung 109, Seite 194), findet einen ebenso lustvollen wie gekonnten Umgang mit Stofflichem in Lendeckes „Amor und Psyche“ (vgl. Abbildung 34, Seite 156). Und in „Karneval im Süden“ (vgl. Abbildung 111, Seite 195) gelingt Lendেকে vergleichbar mit Desrais kokettierender Dame vor dem Hintergrund einer lieblichen Landschaftsidylle (vgl. Abbildung 110, Seite 195) eine höchst erotische Aufladung und Spannung.

„Le Cabinet des Modes ou les Modes Nouvelles“, 1785

Die Modejournale der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere jenes von Lebrun-Tossa 1785 gegründete Journal „Le Cabinet des Modes ou les Modes Nouvelles“,²⁵⁶ propagierten gewissermaßen einen umfassenden Lebensstil, der über Modeneuigkeiten weit hinausgehen sollte. Lebrun-Tossas damalige Ziele waren äußerst ehrgeizig und ambitioniert. Zum einen sollten über günstigere Heftpreise neue bürgerliche Kreise erschlossen werden, zum anderen reichte die Bandbreite seines Journals von Damen-, Herren- und Kindermode über Schmuck-, Möbel- und Kutschenneuigkeiten hinaus bis hin zu Anekdoten und philosophischen Artikeln. Gegenüberstellungen von englischen und französischen Modellen sollten schließlich zu einem Ausgleich von Mode und Manieren führen und so eine Friedensbotschaft im Sinne der französischen Aufklärung zwischen den Nationen vermitteln. Lucien Vogel, der Doyen des Art-Déco-Modejournalismus, bezeichnet später „Le Cabinet des Modes“ als das erste Modemagazin, wie wir es kennen.²⁵⁷ Es ist unbestreitbar, dass Otto Lendেকে diese Art des Modejournalismus vertrat, indem er bereits 1912, also sechs Jahre bevor er seine eigene Modezeitschrift „Die Damenwelt“ lancieren sollte, in einem Brief an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 26. Juni 1912 anregte, für die Wiener Werkstätte ein Mode- und Möbelalbum anfertigen zu wollen, welches sich eben durch seine breitere Ausrichtung von den Poiret-Alben, erschienen 1908 und 1911, unterscheiden könnte.²⁵⁸

²⁵³ Robinson 2015, S. 77.

²⁵⁴ Robinson 2015, S. 72.

²⁵⁵ Dogramaci 2001, S. 53.

²⁵⁶ Robinson 2015, S. 82.

²⁵⁷ Robinson 2015, S. 82.

²⁵⁸ Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankicz-Kleehoven.

„Journal des Dames et des Modes“, 1789–1839

Das „Journal des Dames et des Modes“, von Abt Pierre de la Mésangère herausgegeben, publizierte mehr als 3000 gravierte, handkolorierte Kupferstiche kombiniert mit kleinen Anekdoten aus der Oberschicht zwischen dem Gründungsjahr 1789 und seinem Ende 1839.²⁵⁹ Nicht nur erreichte der „Mésangère“, wie das Journal auch genannt wurde, eine weit größere Publikumswirksamkeit in seiner Epoche als die Konkurrenzjournale, sondern er wurde auch 100 Jahre später der entscheidende Motor für die zweite große Revolution in der Modegrafik: das Art Déco. Der Abt Pierre de la Mésangère ging äußerst sorgfältig bei der Auswahl seiner Zeichner vor und entschied sich unter anderem für die beiden modebegabten Künstler Philibert-Louis Debucourt und Horace Vernet. Die beiden Künstler leisteten den entscheidenden Beitrag zur Verbreitung des postrevolutionären Empire-Stils in Europa. Die große Resonanz, die auf den Empire-Stil, auch als „griechischer“ Stil beziehungsweise als „Nacktmode“ bezeichnet, feststellbar war, beweist auch, dass Modejournale längst bei einem breiten Publikum angekommen waren.²⁶⁰ Die rasche und europaweite Verbreitung der Empire-Mode war nicht zuletzt auch der Gattin Napoleons, Josephine, und ihren Epigonen, den „Incroyables et Merveilleuses“²⁶¹, geschuldet.²⁶² Horace Vernet widmete in einer für Sammler herausgegebenen Bilderserie „Incroyables et Merveilleuses“ diesen extremen Übertreibungen der Empire-Mode sein delikates zeichnerisches Talent. Die elegante Bewegung der Figurine, eingefroren in einer Lebenssekunde, die motivische Übereinstimmung, das zarte Schattenspiel des Sommerlichtes, all dies schafft eine ablesbare Übereinstimmung von Vernets „Merveilleuse“ (vgl. Abbildung 112, Seite 196) mit Lendeckes „Vorsommertag“ (vgl. Abbildung 113, Seite 196). Nicht minder beeindruckend sind Lendeckes Zitate aus Debucourts „Ah quel vent!“ (vgl. Abbildung 114, Seite 197) im Blatt „Schwärmerei“ (vgl. Abbildung 115, Seite 197): die schmale, lang gestreckte Figurensilhouette, umspielt von wehenden Kleidungsstücken und Schals, im Hintergrund die Gischt des aufgeweichten Meeres, das sich im unendlichen Horizont verliert. Freiheits- und Naturempfinden beider Epochen mussten zwangsweise dem Salonkleid ein Ende setzen²⁶³ und eine entsprechend angepasste Kleidung erfinden, wie in beiden Bildwerken ersichtlich. Erstmals in der Geschichte des Modejournalismus wird das Modell in einer natürlichen Umgebung gezeigt,

²⁵⁹ Lepape 1984, S. 69.

²⁶⁰ Robinson 2015, S. 101.

²⁶¹ „Incroyables et Merveilleuses“ bedeutet „Die Unglaublichen und die Wunderbaren“. Nach dem Ende der Schreckensherrschaft von Maximilien de Robespierre 1794 brachte eine kleine Gruppe von zum Wohlstand gelangten Bürgern ihren Widerstand gegen das Regime des Directoire mittels extremer und grotesker Mode zum Ausdruck. Sie nutzten die neuen Freiheiten und nannten sich „Incroyables et Merveilleuses“.

²⁶² Robinson 2015, S. 96.

²⁶³ Boehn/Fischel 1908, S. 81.

manchmal mit einer leicht erotischen Aufladung.²⁶⁴ Charakteristisch für die Modebilder von Philibert-Louis Debucourt und Horace Vernet war auch, dass Lebewesen und nicht typisierte Mannequins Kleider trugen, die abgestimmt auf die Modelle einer natürlichen Bewegung folgten. Mit der Wahl detaillierter und raffinierter Schauplätze gelang dem Herausgeber erstmalig eine Verbindung von Mode und Lifestyle. Stets waren es der Lebensstil und das Ambiente der Elite, die sich nicht mit dem Kreis der Leser deckten, die Interesse und Aufmerksamkeit auf sich zogen. War es schon dem großen Maler der französischen Rokoko-Mode, Antoine Watteau, gelungen, trotz enormer Stoffdrapierungen eine zart durchscheinende Körperlichkeit anzudeuten, so gaben die gewichtlosen, transparenten, englischen Musselinstoffe den Blick auf den Körper frei und zwangen die großen Modegrafiker der Empire-Zeit wie Paul Gavarni und Honoré Daumier zu anatomischer Durchzeichnung. Wie intensiv die bewegten und individualisierten Modebilder des „Journal des Dames et des Modes“ und ihrer großen Vertreter Horace Vernet und Philibert-Louis Debucourt auf die Modegrafik Otto Lendekes wirkten, wird im letzten Kapitel 5.2.2. Stilistische Bildgestaltung, Seite 118 ausführlich erläutert.

„Lady’s Magazine“, 1790, „Gallery of Fashion“, 1794

An Exklusivität und Eleganz den französischen Modezeitschriften nicht nachstehend, sind die englischen Neugründungen von Modejournalen des 18. bzw. 19. Jahrhunderts. Das bereits 1790²⁶⁵ gegründete „Lady’s Magazine“ mit detaillierten Informationen über Mode, Musik, Literatur usw. brachte immerhin die erste Veröffentlichung des Empire-Stils heraus,²⁶⁶ wurde jedoch das Modesujet betreffend von der 1794 gegründeten „Gallery of Fashion“ weit übertroffen. Dafür sorgte sein Mitherausgeber Nikolaus Wilhelm von Heideloff, ein Stecher und Miniaturmaler, der 1790 aus Paris über Stuttgart nach England floh.²⁶⁷ Die handkolorierten Kupferstiche, mit einem Hauch von Gold und Silber, manchmal sogar mit Miniaturjuwelen verziert, sollten über die neuesten Kleider der Damen an den eleganten Schauplätzen wie Opern-, Theater- und Konzertsälen bis hin zum Kensington Palace oder Hyde Park Bericht erstatten. Von Heideloffs Modeblätter waren berühmt für den delikaten Hintergrund und ihre unaufgeregten, beiläufigen Details, wie an einem ausgewählten Blatt (vgl. Abbildung 116, Seite 198) zu sehen ist. Auch Lendekes schätzte eine subtile, ambige Bedeutung in seiner Bildersprache, wie die motivisch vergleichbare Illustration „Schöner Winter“ im „Simplicissimus“ zeigt (vgl. Abbildung 117, Seite 198). Beiden Illustrationen dienten das silbrig

²⁶⁴ Battersby 1974, S. 33.

²⁶⁵ Die Angaben über die Geburtsstunde des „Lady’s Magazine“ sind widersprüchlich.

²⁶⁶ Robinson 2015, S. 97.

²⁶⁷ Robinson 2015, S. 92.

schimmernde Baumskelett im Hintergrund und der feinhaarige überdimensionierte Muff im Vordergrund dazu, die klirrende Kälte eines Dezember-Wintertages zu beschreiben.

„La Belle Assemblée“ oder „Bell’s Court and Fashionable Magazine“, 1806

Als John Bell 1806 „La Belle Assemblée“ oder „Bell’s Court and Fashionable Magazine“ herausgibt, engagiert er sehr wahrscheinlich Henry Moses, eine Schlüsselfigur des Neoklassizismus, als Illustrator.²⁶⁸ Henry Moses’ und Thomas Hopes „Costumes of the Ancients“ 1810 kann neben Lord Elgins Erwerbungen des Pantheon-Frieses, Napoleons Exkursion nach Ägypten und den Entdeckungen von Pompei als ein weiterer wichtiger Baustein in der Verbreitung des Empire gelten.²⁶⁹ Große ungebrochene Wandflächen, kaum Farbe außer Gold und Weiß, die Möbel verziert mit vergoldeten Beschlägen, Kränzen, Palmetten, Lyren, Greifen, Löwenköpfen und Sphingen, geschaffen für ein unglaublich reiches Publikum, waren die Charakteristika des neuen Einrichtungsstils. Ein Teil des neuen Möbelprogrammes wird dem Schlaftempel gewidmet, der zum wichtigsten Wohnraum und zum Empfang der Besucher und Gesellschaften dient. Der Gestaltung dieser Inseln der Ruhe in Lendeckes Bilderwelt wird noch im Kapitel 5.2. Bildanalyse der *Simplicissimus* Illustrationen, Seite 104 Rechnung getragen. Während die kaiserlichen Hofarchitekten Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine²⁷⁰, deren Entwürfen Pierre de la Mésangère in „*Meubles et Objects de Goût*“²⁷¹ mit zauberhaften, handkolorierten Kupferstichen zu großer Bekanntheit verhalf, in ihrem Gestaltungsdrang der Fantasie keine Grenzen setzten und immer wieder neue Kreationen erschufen, konnte der Vorrat des bürgerlichen Haushaltes nur um wenige Stücke bereichert werden:²⁷² die Psyche, ein in einem Gestell frei stehender und gleichzeitig beweglicher Spiegel, der Waschtisch und der Blumentisch. Welche Formensprache das Empire für den Einrichtungsgegenstand der Psyche anwandte, kann an einem Blatt von Henry Moses (vgl. Abbildung 118, Seite 199) demonstriert werden, der mittels Spiegelreflexion, wie auch Lendecke in seinem Blatt „Bei der Toilette“²⁷³ (vgl. Abbildung 35, Seite 157), gleich zwei Ansichten des Kleides abzubilden versteht. Die Beweise für den Einfluss des französischen Neoklassizismus im Empire auf Lendeckes Innendekoration sind zahlreich und sie sind an den exzessiven Bettentwürfen, vergleichbar mit den expressiven Ausformungen, die die fantastische Bilderwelt des „*Meubles et*

²⁶⁸ Robinson 2015, S. 102.

²⁶⁹ Robinson 2015, S. 102.

²⁷⁰ Boehn/Fischel 1908, S. 65.

²⁷¹ „*Meubles et Objects de Goût*“ war dem Journal „*Des Dames et des Modes*“ angegliedert.

²⁷² Boehn/Fischel 1908, S. 68.

²⁷³ Im „*Simplicissimus*“ wird der Titel „Fahnen heraus“ verwendet.

Objects de Goût“ (vgl. Abbildung 119, Seite 199) formte, vielleicht am auffälligsten (vgl. Abbildung 35, Seite 157).

„La Mode“, 1829, „Le Journal des Modes“ mit Paul Gavarni und „Le Charivari“, 1832–1937, mit Honoré Daumier

Im Zentrum der folgenden Analyse stehen zwei außergewöhnliche Persönlichkeiten der Illustration, Paul Gavarni und Honoré Daumier, Ersterer, weil Lendেকে ausdrücklich auf seine Vorbildfunktion verweist,²⁷⁴ Letzterer wird von Lendেকে Biograf Ankwicz-Kleehoven als wichtiges Studienobjekt genannt.²⁷⁵ Es ist die Epoche des Vormärz, die in der neuen Technik der Lithografie eine Reihe bedeutender Künstler hervorbringt, darunter Paul Gavarni mit ironischen Menschenbildern, Honoré Daumier mit seinem Spott auf die Regierung, Horace Vernet mit einem Blick auf das Militär und Archille und Eugène Devéria mit seinem Kult um die schöne Frau. Begünstigt durch Pressefreiheit und eine hohe künstlerische Kultur der Massen begannen ganz besonders in Frankreich, Millionen von Blättern in jedermanns Hand zu flattern, und trugen zum Ruhm ihrer Erfinder bei.²⁷⁶ „Die Lithographen schreiben die Chronik der Zeit“²⁷⁷ und sie erzielten in jener Epoche der Romantik weit mehr Wirkung, als sie der sogenannten „schönen Kunst“ mit ihrer Idealisierung und Rückwärtsgewandtheit eingeräumt werden kann.²⁷⁸ Für die Künstler der Zeit wird die Lithografie Broterwerb und Grundlage ihres Ruhmes. Gavarnis kultivierte Eleganz, seine im Augenblick eingefrorenen Mode- und Genrebilder begeistern das Leserpublikum von „La Mode“ und „Le Journal des Modes“. Die nonchalante Bewegung der beiden innig ins Gespräch vertieften jungen Frauen in Gavarnis „Toilette de Bal du Matin“ (vgl. Abbildung 120, Seite 200) lässt einen glauben, man könne das intime Gespräch zwischen den beiden belauschen, während Lendেকে im Bild „Mit der Sonne“ (vgl. Abbildung 121, Seite 200) meisterhaft das fortdrängende Tempo der beiden eleganten Spaziergängerinnen, unterbrochen von einem kurzen Aufflackern einer unsichtbaren Ablenkung, einzufangen versteht. Eine nicht minder fesselnde Übereinstimmung besteht in der leicht erotisierenden Ballvorbereitungsszene zweier junger Frauen zwischen Gavarnis „Les apprêts du bal“ aus der Serie „Bal Masqué“ (vgl. Abbildung 122, Seite 201) und Lendেকে „Amor und Psyche“ (vgl. Abbildung 34, Seite 156). Der Nuancenreichtum seiner Milieuschilderung, der von heiter besinnlich bis zu dunkel mysteriös reichen kann, und seine subtilen Einsichten in den Pariser Alltag übertreffen jene seines populären Zeitgenossen Honoré Daumier, Karikaturist und Pressezeichner des „Le

²⁷⁴ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 100. Brief Otto Lendেকে an Onkel Wilhlem Lendেকে vom 20. März 1914.

²⁷⁵ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 94.

²⁷⁶ Boehn/Fischel 1909, S. 92.

²⁷⁷ Boehn/Fischel 1909, S. 95.

²⁷⁸ Boehn/Fischel 1909, S. 77.

Charivari“. Und es ist nicht nur aus dieser künstlerischen Perspektive kaum nachvollziehbar, warum Ankwicz-Kleehoven Honoré Daumier explizit in die Reihe der Vorbilder Lendeckes einreicht. Zum einen ist Honoré Daumiers Bildpublizistik primär politisch sowie sozialrealistisch, d. h. den rechtlosen Bürgern verpflichtet und damit motivisch Lendeckes Œuvre entgegengesetzt. Des Weiteren zeigen sich Daumiers Frauen als hässliche, verachtenswerte, in ihren ewigen Geschlechterrollen verfangene Wesen. Ein Widerspruch zu Lendeckes kultivierten Schönheitsidealen mit einem Hang zur Selbstbestimmtheit. Kann Ankwicz-Kleehoven eine gewisse akademische Akkuranz, eine der Klassik verhaftete Bildsprache als Übereinstimmungskanon der beiden Künstler gemeint haben, wenn er Honoré Daumier als Vorbild Lendeckes anführt?²⁷⁹ Wohl eher war gemeint, dass ein pantomimischer Reichtum der Gestik und ein Realismus in der anatomischen Durchzeichnung sowie anatomischen Stimmigkeit die beiden Künstler verbindet (vgl. Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104). Eine spezielle Technik Honoré Daumiers im Entwurfsprozess kann letztere Hypothese bestätigen. Er stellte zunächst Tonmodelle nach realen Personen her, die er anschließend zeichnerisch festhielt und mit reicher, übersteigter Gestik versah, sodass wie bei Otto Lendেকে eine plastische Sichtweise im Bildwerk mitschwingt.

Was waren nun die großen Errungenschaften des französischen und englischen Modebildes ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts? Ohne die Leistungen der großen Talente dieser Epoche auf einzelne Charakteristika reduzieren zu wollen, kann vereinfachend festgehalten werden, dass die Körperlichkeit und die anatomische Stimmigkeit mit Jean Watteau begonnen und mit Honoré Daumier einen Höhepunkt erreicht haben. Die Bewegtheit und die lebendige Gestik der Modefigurine sind unter anderem ein Verdienst von Horace Vernet und Philibert-Louis Debucourt. Nikolaus Wilhelm Heideloff reicherte das Modebild mit kleinen Landschaften an und erfüllte den Drang seiner Epoche nach dem Freien und der Natur. Keiner beherrschte den Nuancenreichtum des Milieus besser als Paul Gavarni, dessen Modebilder ein hohes Maß an Individualisierung mit sich brachten. Ein neues Zeitalter des Modejournalismus war angebrochen, in dem die Schilderung eines Lebensstils eine szenische Erweiterung, Anreicherung mit Bildpersonal und schließlich die Aufmerksamkeit auf den Schauplatz nach sich brachten. Dem Gewand wird Leben eingehaucht, es wird individuell, interaktiv, psychologisch und bewegt. Im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 wird dargestellt, ob Lendেকে auf das Repertoire seiner großen Vorbilder zurückgegriffen hat und welche Lendেকে'schen Spezifika ausgemacht werden können.

²⁷⁹ Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 94.

Als in den folgenden Jahrzehnten wichtige technologische Erfindungen, unter anderem auf dem Sektor der Druckmaschinen, das Zeitalter einer industriellen Revolution einleiteten, konnten anstelle von 5.000 handkolorierten Exemplaren bis zu 100.000 Kopien eines Modejournales hergestellt werden.²⁸⁰ Nicht nur die Möglichkeit hoher Zeitungsauflagen, auch die rasche Auslieferung durch die neuen Transportmöglichkeiten bedienten die neuen Kundenanforderungen. Und diese wuchsen inschier Unermessliche, angetrieben durch die von Singer perfektionierte Nähmaschine und den ab ca. 1850 damit einhergehenden Bedarf an Schnittmustern²⁸¹ ebenso wie durch einen zügellosen Appetit auf Modeneuigkeiten einer zu Wohlstand gelangten Mittelklasse sowie die extreme Vermarktung der französischen Mode. Qualitätsverlust und Erstarren in Mittelmäßigkeit waren die unmittelbaren Folgen dieser Explosion der Nachfrage nach Modejournalen. Ausdruckslose, mechanische, anatomielose Modefigurinen, die jeglicher Individualität entbehren, umgeben von monotonen, langweiligen Settings, gepaart mit einer alles erfassenden Überdekoration, beginnen, die Massenzeitungen als Antwort auf die immense Nachfrage zu füllen. Handwerkliches Können, Luxus und Exklusivität waren die künstlerische Antwort auf die Entwicklungen der Industrialisierung und Entindividualisierung. Die wichtigsten Charakteristika der neuen Art-déco-Bewegung werden nun im folgenden Abschnitt kurz erläutert.

4.4. Die Art-Déco-Bewegung und deren Grafik

Die Metamorphose, die schließlich die Kunst der Modeillustration ein weiteres Mal revolutionär nach der Jahrhundertwende verändern sollte, ist heute schwer nachvollziehbar.²⁸² Wiederum ist Paris der Ausgangspunkt für diesen künstlerischen Aufbruch: die Epoche des Art Déco.

Was waren die Fermente dieser alle Lebensbereiche erfassenden Bewegung, in welchen Medien haben sie ihren Ausgangspunkt genommen und wer waren die wichtigsten Proponenten dieser Epoche der Modeillustration? Wenn aus der heutigen Perspektive die wichtigsten Katalysatoren der Art-déco-Bewegung genannt werden, so kann dies nicht bedeuten, dass die seinerzeitigen Akteure analoge Reflexionen zu ihrem künstlerischen Schaffen anstellten. Der große Modecouturier Paul Poiret meinte auf die Frage nach dem Einfluss des berühmten Bühnenbildners Léon Bakst auf seine Mode lakonisch: „Ich war zuerst da.“²⁸³ Für den deskriptiven und analytischen Teil von Lendeckes

²⁸⁰ Robinson 2015, S. 209.

²⁸¹ Battersby 1974, S. 36.

²⁸² Battersby 1974, S. 62.

²⁸³ Bouillon 1989, S. 88.

Frühwerk ist es aber unabdinglich, die wichtigsten Wesenszüge der Art-Déco-Strömung zu diskutieren.

4.4.1. Fermente der Art-Déco-Bewegung

Aus dem Zusammenspiel einer Vielfalt von künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignissen, von denen exemplarisch einige herausgegriffen werden, entwickelte sich das hochexplosive künstlerische Amalgam der Pariser Vorkriegsjahre, welches so viele Künstler, darunter auch Otto Lendicke, erfassen sollte.

- Exotik
 - o Japanomania und Druckgrafik
 - o Orientalismus und das Ballet Russe
- Der entblößte Körper, Körperbewusstsein und Erotik
- Die großen Couturiers als Künstler
- Die großen Couturiers und ihre Werbestrategien
- Das neue Frauenbild
- Die Dialektik von Avantgarde-Kunst und 18. Jahrhundert

4.4.1.1. Exotik

Die Faszination und das Interesse an Japan und dem Orient steuerten zwar einem weiteren Höhepunkt nach der Jahrhundertwende entgegen, hatten aber kunsthistorisch betrachtet eine lange vorausgehende Tradition. Der Appetit nach Exotik, zunächst angefeuert von Importen chinesischen Porzellans und japanischer Lackware, von Kaschmir-Schals aus Persien und türkischen Luxusgegenständen, ist bereits seit dem 17. Jahrhundert in Europa weitverbreitet.

Japanomania

Die suggestive Wirkkraft der japanischen Kunst, die mit der Weltausstellung 1867 in Paris mit etwa 430 Ausstellungsobjekten einsetzt und schließlich auf der Weltausstellung 1900 mit 21.000 Objekten und einem eigenen Teehaus mit Garten kulminiert,²⁸⁴ auf die europäische Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist wissenschaftlich umfassend belegt. Gewitzte Kunsthändler und Kunsthistoriker heizten zwischen 1870 und 1900 mit Pressedebatten, Publikationen und intensivem

²⁸⁴ Weisberg 2016, S. 34.

Ausstellungswesen das Interesse an japanischer Kunst, insbesondere japanischer Druckgrafik, weiter an und legten den Grundstein für große europäische Sammlungen. Künstler wie Edgar Degas, Georges Seurat, Claude Monet, Paul Gauguin und Vincent van Gogh wurden zu Sammlern und/oder Anhängern der japanischen Kunsttradition.

Aus kunsthistorischer Sicht kann man die wichtigsten Charakteristika der japanischen Kunst geradezu als die Bausteine der Modegrafik der 1910er-Jahre betrachten. Wenn der japanische Bildraum als flächige Komposition erscheint,²⁸⁵ so widerspricht dies dem seit der Renaissance in Europa konzipierten Raum durch Perspektivenlinien auf einen Fluchtpunkt zu. Auch in der Modegrafik des Art Déco ist Zweidimensionalität ein weitverbreitetes Stilmittel. Starke Kontraste von Farben und Mustern, große Farbflächen und der raffinierte Einsatz der „Leere“ verschaffen Prägnanz im Bildwerk der Japaner und sind in analoger Weise in den Modegrafiken des Art Déco ablesbar. Das Anschneiden von Interieur und Kleidung, um ein ausschnitthaftes Bildfeld zu generieren, war ebenso typisch für die Kunst des japanischen Holzschnittes, als es in den Art-Déco-Bildwelten der wichtigsten Modejournale häufig verwendetes Stilmittel war.²⁸⁶ Synthetische Formen und markante Stilisierung folgen dem Ideal der Vereinfachung – vielleicht die entscheidende Antwort der Modegrafik des 20. Jahrhunderts auf Überdekoration und kleinliche Detaillierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Japans Bildmotivik initiiert den Bruch mit dem Rollenbild der achtsam sorgenden Frau in Europa; dies lässt sich insbesondere durch Kitagawa Utamaros rauchende Frauen oder seine Badmotive belegen.²⁸⁷ Mangelnde Detailkenntnisse der japanischen Kunst mögen dazu geführt haben, dass die dargestellten Motive missinterpretiert wurden, da sich hinter dem idealisierten Lebensstil der Japanerinnen ein strenges Zeremoniell der Geishas verbarg.²⁸⁸ Ruhende, rauchende, badende Pariserinnen prägten durchaus auch den selbstbewussten und selbstbestimmten Lebensstil der Art-Déco-Modesujets; das private Alltagsleben avancierte zum beliebten Bildthema. Neben stilistischen und motivischen Anregungen waren es aber vor allem die Schablonendrucktechniken für japanische Textilien,²⁸⁹ die zu einer Wiederentdeckung der Pochoir-Technik führten. Die Pochoir-Technik oder auch Schablonentechnik ist ein Druck- bzw. Reproduktionsverfahren, welches von allen existierenden Druckverfahren die größte Annäherung an das Original des Künstlers ermöglicht. Im Grunde dient das Verfahren dazu, eine Vorlage, sei es ein Holz- oder Kupferstich oder eine Lithografie, zu kolorieren. Der von Jean Sauté in den 1910er-Jahren perfektionierte Prozess umfasst drei Arbeitsschritte: Zunächst wird das Original des Künstlers in einen Holz- oder Kupferstich oder eine Lithografie

²⁸⁵ Bonsdorff 2016, S. 164.

²⁸⁶ Runde 1986, S. 68.

²⁸⁷ Ohlsen 2016, S. 181.

²⁸⁸ Ohlsen 2016, S. 182.

²⁸⁹ Robinson 2015, S. 204.

übersetzt. In einem weiteren Schritt erfolgt eine Farbanalyse des Originals. Dabei wird jeder Farbe die Kategorie opak, durchscheinend oder transparent zugeteilt und anschließend einer einzelnen Schablone zugeordnet. In diesem Arbeitsschritt muss auch die korrekte Zähflüssigkeit der Farbe bestimmt werden. Im finalen Arbeitsprozess entstehen dann zunächst Versuchsdrucke, indem die Farben mittels Schablonen in exakter Reihenfolge auf das Papier gebracht werden, ähnlich den Sprühtechniken der Graffiti-Künstler. Da jedes Original bis zu 32 Schablonen benötigen kann, muss man für ein einzelnes Journal mit beispielsweise zehn Farbdrukken insgesamt 320 Schablonen anfertigen. Im Falle des Journals „Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe“ (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) musste also dieses Prozedere mit 320 Schablonen insgesamt für 250 Auflagen wiederholt werden. Entsprechend dem benötigten Zeitaufwand und damit einhergehenden Kosten war die Pochoir-Technik ausschließlich für kleine Auflagen geeignet. Der Vorteil der Pochoir-Technik liegt in der Brillanz der Farbwiedergabe. Man vermeint den Pinselstrich des Künstlers ertasten und sehen zu können. Dank Saudés Meisterschaft gelang es, Farbnuancen, Schatten, das Verrinnen der Wasserfarben, Gold-, Silber- und Metalleffekte herbeizuzaubern. Das Art Déco bespielte in der Modeillustration die gesamte Farbpalette von zarten, gebrochenen Tönen zu Ton-in-Ton-Spielarten über harte Kontraste in Schwarz-Weiß bis hin zu den intensiven Farben der Fauves sowie der indischen und persischen Miniaturmalerei. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Modeillustration gelangte man insbesondere in Frankreich paradoxerweise mit der Pochoir-Methode zu den ältesten Techniken der Druckkunst. Aus den hohen Auflagen von jedenfalls mehr als 10.000 Exemplaren für den „Simplicissimus“, aber auch aus den der Pochoir-Technik inhärenten Eigenschaften, insbesondere Zeit- und Kostenintensität, kann deduktiv abgeleitet werden, dass Lendecque nicht mittels Pochoir-Technik gearbeitet hat, sondern auf die, für Massenzeitungen verwendeten Lithografieverfahren zurückgreifen musste. Die japanische Kunst stellte der Avantgarde einerseits ein großes Repertoire an Stilmitteln, darunter insbesondere die Flächigkeit der Komposition, starke Farbkontrastierungen, eine buddhistische Wertschätzung der Bildeere, große Farbflächen, das Anschneiden der Bildelemente und eine markante Stilisierung, zur Verfügung und erfüllte die Bildgestaltung mit einem neuen Frauenbild, dessen zur Zurschaustellung des privaten, intimen Alltagslebens einer selbstbewussten und selbstbestimmten Lebensweise entsprach. Das Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 beschäftigt sich mit der Frage, ob Lendecque japanische Stilmittel verwendet hat und, wenn ja, in welchem Umfang.

Orientalismus

Mit den beiden internationalen Weltausstellungen 1889 sowie 1900 in Paris entstanden die ersten beiden Wellen des Interesses an persischer Kultur der Jahrhundertwende. Und die in Bewegung gesetzte Strömung wurde durch Literatur, Tanz, Theater, Film und gesellschaftliche Ereignisse weiter

angeheizt, bis sie schließlich den gesamten Bereich der Kunst durchdrang. Pierre Lotis 1904 veröffentlichter Vers „Isphahan“ ebenso wie die zahlreichen Übersetzungen der Erzählungen „Tausendundeine Nacht“ trugen die Magie des Orients in das Europa des Fin de Siècle. Von zweifellos überragender Bedeutung war der Einfluss des vom Impresario Sergei Djagilew gegründeten Ballet Russe, dessen beispielloser Erfolg zunächst 1909 mit dem im Théâtre du Châtelet aufgeführten „Ballet Cléopâtre“ und 1910 mit „Shéhérazade“ seinen Ausgang nahm. Der Erfolg des Ballet Russe hatte viele Väter: die Farbenorchestrierung des Kostüm- und Bühnenbildners Léon Bakst, die impulsive, orgiastische Choreografie von Michel Fokine, Schönheit und Technik der Tänzer Ida Rubinstein und Vaslav Nijinsky und schließlich die noch unbekannte Musik von Nikolai Rimski-Korsakow und Alexejewitsch Balakirew – all dies floss zu einer Komposition von orientalischem Lebensgefühl zusammen²⁹⁰ und traf mit voller Wucht auf ein hochsensibilisiertes und skandalhungriges Publikum. Und die Öffentlichkeitswirkung des Ballet Russe wurde durch Mode- und Kulturjournale wie etwa die „Comœdia illustré“²⁹¹ weiter verstärkt. Die Sehnsucht nach Veränderung, nach Originalität und Avantgarde subsumiert sich in Sergei Djagilews Aufforderung an den jungen Schriftsteller, Regisseur und Maler Jean Cocteau: „Überraschen Sie mich.“²⁹² Und so vieles ereignete sich in diesen turbulenten Zeiten gleichzeitig an unterschiedlichen Orten und befeuerte das Interesse an der Exotik weiter. 1910 dreht Max Reinhardt in Zusammenarbeit mit der berühmten österreichischen Tänzerin Grete Wiesenthal (vgl. 2.4. Der Designer, Seite 46) den Film „Sumurun“, ein pantomimisches, orientalisches Märchen. Dass zahlreiche Künstler wie Wassily Kandinsky, August Macke, Le Corbusier, Henri Matisse, Edvard Munch und Gabriele Münter die Ausstellung „Meisterwerke islamischer Kunst“ 1910 in München besuchten,²⁹³ belegt den tief greifenden Wirkungskreis der östlichen Exotik. Im April 1911 gab der Pavillon de Marsan in Paris einen Einblick in die Orient-Mode des 17. Jahrhunderts,²⁹⁴ auch dies mag eine weitere Inspirationsquelle für die bildende wie auch angewandte Kunst in Paris gewesen sein. Als einen eigentlichen Kulminationspunkt des Orient-Fiebers kann das Fest „Tausendundzwei Nächte“ des berühmten Modeschöpfers Paul Poiret in seinem Palais Avenue d’Antin am 24. Juni 1911 gesehen werden. Paul Poiret als Sultan und seine Gattin Denise als dessen Favoritin gekleidet, inmitten von Papageien, persischen Flötenspielern und kleinen Handwerksläden, feierten mit ihren in persischen Kleidern kostümierten 300 geladenen Gästen.²⁹⁵ Welches Ergebnis zeitigte diese Infiltration mit persisch-

²⁹⁰ Battersby 1974, S. 61.

²⁹¹ Robinson 2015, S. 176.

²⁹² Battersby 1974, S. 14.

²⁹³ Hagedorn 2010, S. 301.

²⁹⁴ Lepape 1984, S. 58.

²⁹⁵ Lepape 1984, S. 62.

osmanischer Kultur in der Modeillustration? Matisse beschreibt den Einfluss von Léon Bakst 1947 in „Le chemin de la couleur“: „In den ersten Aufführungen des russischen Balletts verteilte Bakst die Farben eimerweise; das war zwar großartig, aber ausdruckslos. Wichtig ist nicht die Menge, sondern Auswahl und Zusammenstellung. Das einzig Gute daran war, dass von da an die Farbe überall Eingang fand bis hin zu den Kaufhäusern.“²⁹⁶ Und die Farbenpalette des Orients – Begonia-Rose, Kirsche, Narzisse, Delftblau, Rosenrot, Orient-Schwarz²⁹⁷, Grün von Jade oder Smaragd, Orange bzw. Tango – durchströmt die Modebilder zwischen 1910 und 1912. Haremshosen, der Jupe Culotte, ein geteilter Rock, die Lampenschirmtunika, Turbane, endlose Perlenschnüre, aber auch Laternen, Sitzkissen und orientalischere Textilien bestimmten das Erscheinungsbild des eleganten Paris und der Modebilder. Aber es sind nicht nur die Farben, Kleider und Accessoires, die eine neue Stilbewegung hervorrufen. Im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 wird Lendekes „Die Frauen von Konstantinopel“ aus motivischer Sicht besprochen und nach Orientalismen in seinem Werk gesucht.

Das russische Ballett löst insbesondere mit der „Shéhérezade“ noch einen Skandal ganz anderer Art aus: Unbedeckt erscheinende Körperteile, Léon Bakst verwendete den Trick der Trikotstrumpfhose, um Nacktheit vorzutäuschen (vgl. Abbildung 123, Seite 201) und transparente Stoffe wurden zum Synonym für die Sinnlichkeit des Orients.²⁹⁸

4.4.1.2. Der entblößte Körper, Körperbewusstsein und Erotik

Waren es bei Léon Bakst teilweise entblößte Körperteile, wie etwa die Taille oder unter transparentem Gewebe durchscheinende Oberschenkel und Brüste, so wurden die Grenzen des Anstandes durch Tänzerinnen wie Isadora Duncan noch weiter strapaziert.²⁹⁹ Wenn Duncan mit unverhüllten Armen und Beinen, barfuß und ohne Korsett auftrat, nur mit einer Tunika bekleidet, so verfolgte sie die Idee, mit unverbildeten Tanzbewegungen den Menschen im Einklang mit sich und der Natur darzustellen und die Einschränkungen der Zivilisation, wie sie etwa dem klassischen Ballett anhängen, abzustreifen. Ihr moderner Ausdruckstanz sollte auch ein Plädoyer für den Feminismus sowie die Befreiung der Frauen von gesellschaftlichen Zwängen sein.

Effektvolle Inszenierungen auf der Theaterbühne waren alleine nicht ausschlaggebend, ein neues Körperbewusstsein der Frau entstehen zu lassen, vielmehr waren es auch zahlreiche Sportarten

²⁹⁶ Bouillon 1989, S. 85.

²⁹⁷ Unter Orient-Schwarz verstand man ein tiefes, reiches Ultramarine.

²⁹⁸ Dogramaci 2001, S. 104.

²⁹⁹ Robinson 2015, S. 192.

sowie Freizeitvergnügungen, die insbesondere die gehobene Gesellschaftsschicht erfassten. Im Jänner 1913 vermerkt die Zeitschrift „Figaro“, es gehöre zur Mode, 14 Ferientage den Freuden des Ski- und Schlittenfahrens oder Eislaufens zu frönen.³⁰⁰ Die internationale Wintersport-Ausstellung vom 28. September bis 13. Oktober 1912 in Wien mit einer Pelz- und Modeausstellung rückte die Bedeutung der neuen Sportart weiter ins Zentrum. Auch hier zeigt sich Lendeckes untrüglicher Spürsinn für seine Epoche, indem er die neue Sportart auf einzigartige Weise in seiner Illustration „Über allen Gipfeln ist Ruh“ festzuhalten versteht (vgl. 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104).

Ohne Korsett, Cul de Paris³⁰¹ und komplizierte Unterwäsche sollten die natürlichen Linien des Körpers durch die Mode nachgezeichnet werden. Im August 1912 wurden das erste Mal in der Modegeschichte der „Triumph der Magerkeit“ im „Journal des Dames et des Modes“³⁰² und die graziöse Silhouette der überschlanken Frau zelebriert, als deren wichtigster Proponent und Erfinder der Modeschöpfer Paul Poiret gelten kann – übrigens ein enger Freund und Bewunderer von Isadora Duncan. Auch Lendecke kann die erotische Aufladung der Theater- und Tanzwelt im Paris der 1910er-Jahre nicht unberührt gelassen haben, wie ein Modeentwurf seiner Pariser Zeit, dessen exakte Datierung ungewiss ist, zeigt (vgl. Abbildung 124, Seite 202).

4.4.1.3. Die großen Couturiers als Künstler

Charles Frederick Worth, Jacques Doucet, Redfern, Jeanne Paquin, Madame Lanvin, Madeleine Vionnet, Coco Chanel – eine nicht enden wollende Reihe großer Couturiers, bekrönt vom überragenden Modeschöpfer Paul Poiret, den die Pariser „Le Manifique“ nannten, betritt die Modebühne des 20. Jahrhunderts. Wenn der deutsche Kupferstecher und Herausgeber Nikolaus Wilhelm Heideloff im Vorwort zur 1794 lancierten „Gallery of Fashion“ erläutert, dass die „führenden Damen der Gesellschaft“ die Erlaubnis erteilten, ihre Kleidungen zu veröffentlichen,³⁰³ so wird deutlich, dass das Modebild nicht ein Abbild der Kreation eines namentlich bekannten Modeschöpfers darstellte, sieht man von wenigen Ausnahmen wie Marie-Antoinettes Schneiderin Mme. Rose Bertin ab, sondern mittels Beobachtung der Aristokratie in deren Salons und während ihrer Freizeitvergnügungen Anregung und Vorlage fand. Der Erste, der aus dem Dunkel der Geschichte der Modedesigner hervorzutreten verstand, war Frederick Worth, von dem Edmont de

³⁰⁰ Lepape und Defert 1924, S. 293.

³⁰¹ Der Begriff „Cul de Paris“ bezeichnet eine Überbetonung des Hinterteiles.

³⁰² Nuzzi 1981, Einleitung. Vergleiche Journal des Dames et des Modes, August 1912, Nr. 8.

³⁰³ Thiel 1979, S. 57.

Goncourt 1872 berichtet, dass vor seinem Haus ebenso viele Kutschen anhalten wie vor einer Theaterpremiere.³⁰⁴ Frederick Worth und Jacques Doucet konnten gegensätzlicher nicht sein, Ersterer aus ärmlichen Verhältnissen stammend und in eine exzessive Gesellschaft der Hocharistokratie hineingeworfen, Letzterer feinsinniger Kunstsammler und in zweiter Generation Lieferant von Königshäusern.³⁰⁵ Dennoch sollten sie beide auf ihre Weise den Lebensweg des jugendlichen Paul Poiret prägen. Persönliche Eleganz und Leidenschaft für die Kunst verdankt Paul Poiret seinem großen Lehrmeister Jacques Doucet. Wenngleich alle genannten Couturiers für mehr oder weniger große Veränderungen in der Mode verantwortlich zeichneten, so soll dennoch exemplarisch Paul Poiret als die Inkarnation der neuen Generation von Couturiers behandelt werden. Obwohl Paul Poiret unzweifelhaft ein großer Mäzen und Förderer der Avantgarde-Kunst war, so verfolgte er dennoch das Ziel, mittels der Kunst die Einzigartigkeit und Authentizität seiner Modeentwürfe zu typisieren. Indem er die Kleidung zu einem Kunstwerk hochstilisierte, steigerte er deren Verkaufszahlen. Ob intuitiv oder bewusst, Paul Poiret verstand es, sich und seine Modeentwürfe perfekt zu vermarkten, und in diesem Sinne sind auch viele seiner Interviews als eine Art raffinierte Selbstinszenierung zu sehen. „I am not commercial“, und weiter: „Ladies come to me for a gown as they go to a distinguished painter to get their portraits put on canvas. I am an artist, not a dressmaker“, meinte er in einem Interview 1913 mit der „New York Times“. ³⁰⁶ Dass er sich als Künstler betrachtete, übrigens entsprach auch Lendeckes Selbsteinschätzung jener eines Malers und Bildhauers, deckt sich auch mit der heutigen Rezeption seiner äußerst kontroversiellen Modeentwürfe. Mit einfachen Linien und architektonischen Konstruktionen sagt er der Kunst des Drapierens und Dekorierens den Kampf an. Stets streifte seine Mode an Tabus oder überkommenem Regelwerk an. Der Konfuzius-Mantel, für eine russische Prinzessin 1903 entworfen, erschütterte eine westlich orientierte Denkweise in ihren Grundfesten und der Jupe Culotte, ein Hybridmodell zwischen Hose und Rock, oder die Haremschosen drohten die traditionellen Geschlechterrollen aufzuheben. Paul Poirets Anlehnungen an historisches Repertoire, etwa die Silhouette der Empire-Mode, war für ihn wohl nur deshalb zulässig, da sie seiner Intention von Natürlichkeit und Bewegungsfreiheit des Körpers nicht entgegenstand. Die schmale Linienführung seiner Entwürfe und die leichten transparenten Stoffe führten, wie in Fotografien von seiner Frau Denise ausreichend dokumentiert ist, zum Ende des Korsetts. Stilistischer und thematischer Modernismus in der Mode assimilierte mit der Avantgarde-Kunst seiner Grafiker Paul Iribe und Georges Lepape zu einem einzigartigen Gesamtkunstwerk. Geht man davon aus, dass die meisten Modebilder und

³⁰⁴ Battersby 1974, S. 41.

³⁰⁵ Battersby 1974, S. 44.

³⁰⁶ Troy 2007, S. 19.

Illustrationen Lendeckes von ihm entworfene Kreationen wiedergeben, so weisen sie den Grafiker als großen Modekünstler aus, dessen Modeentwürfe wohl einer umfassenden Analyse bedürften. Ob Empire-Linie oder Biedermeier-Silhouette, stets war Lendecke auf eine radikale Vereinfachung des Schnittes sowie Ausrichtung an der Schönheit des weiblichen Körpers bedacht. Ein Blick etwa auf seinen Entwurf aus dem Jahre 1910 (vgl. Abbildung 57, Seite 168) zeigt, wie er durch drei übereinanderliegende Gaze-Schichten Farbschattierungen des Blautones erreicht und seine Abendrobe „Neue Schule“ (vgl. Abbildung 139, Seite 209) scheint in ihrer Schlichtheit und Transparenz kaum mehr Stofflichkeit zu besitzen. Lendeckes unzählige Hosenmodelle, sei es beim Rudern, Skifahren, Schwimmen oder im Park, sind eine Imagination der Freizeitmode späterer Generationen und in der Version der kurzen Hose in seiner Zeit konkurrenzlos. Sein stiller, unaufgeregter Modernismus, ob im Staubmantel der Automobilistin in „Licht und Schatten“ (vgl. Abbildung 97, Seite 188), den Tailor-mades aus Jerseystoff in der „Schwärmerei“ (vgl. Abbildung 115, Seite 197) oder den Rock-Bluse-Kombinationen der Kriegszeit in „Seine Stube“ (vgl. Abbildung 155, Seite 217), hält den Entwürfen der großen Couturiers durchaus stand und muss analog zu Paul Poiret als ein wesentlicher Teil des Bildprogrammes der Grafiken gesehen werden.

Paul Poiret war aber nicht nur in seinen Modeschöpfungen, sondern auch in der Kontextualisierung seiner Entwürfe ein Protagonist. Die Idee, Mode in einen größeren Kontext zu stellen, und hier spielt immer wieder der Gedanke vom Gesamtkunstwerk hinein, gestattete es ihm, Accessoires, Parfums, Möbel und Interieur mit seinem persönlichen Gestaltungswillen zu durchdringen. Zwar war die Konzeption der Gestaltung aller Bereiche des Alltages durch den Künstler durchaus nicht neu und wie bereits dargestellt durch die Wiener Werkstätte, wenngleich kommerziell nicht immer erfolgreich, auch umgesetzt worden, doch gelang es Paul Poiret, seine Ideen durchgängig konsequent und äußerst erfolgreich in einer Person zu konzentrieren. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Paul Poiret die Notwendigkeit neuer Düfte und deren Konnex zur Mode erkannte und vorwegnahm, dass heute Parfums zum Repertoire der großen Modehäuser gehören. Mit seiner Kunstschule Martin, die Idee dazu entstand bei einem Besuch der Wiener Werkstätte auf seiner Europa-Tournee 1911/12, entwickelte Paul Poiret einen eigenen Einrichtungsstil, der durch einfache Formensprache und großformatige, aus der Natur inspirierte Muster gekennzeichnet war. Dieses revolutionäre Konzept wurde bereits von Zeitgenossen, etwa in einem „Vogue“-Artikel 1912, thematisiert. Die Wahl eines Kleidungsstückes sollte also die Inneneinrichtung beeinflussen.³⁰⁷ Die Idee, Mode in einem größeren Kontext zu sehen, der schließlich ein Lebensgefühl und einen Lebensstil zum Ausdruck bringen sollte, war zweifellos von großer Auswirkung auf die Bildgestaltung der neuen Modeillustrationen. Auch

³⁰⁷ Troy 2007, S. 19.

Lendecke hat seinen Gestaltungsdrang in Interieur und Accessoires einfließen lassen, dies wird nicht nur in zahlreichen Bildkompositionen deutlich sichtbar, sondern führte auch zur Ausführung ganzer Raumkompositionen, wie etwa der Präsentation seines Schlafzimmers im Palais Stourdza, Baden-Baden (vgl. Abbildung 15, Seite 147), welches er dann zu großen Teilen in seine Illustration „Der Tag bricht an“ (vgl. Abbildung 35, Seite 157) übernahm. Die perfekte Synthese von Modeentwurf, Szene und Setting oder gleichsam eine ausgewogene Harmonie von „wer“ trägt „welches Kleidungsstück“ in „welchem Zusammenhang“ in der französischen Art-Déco-Modegrafik war wohl auch ein Grund, warum Kleinstserien in sehr kurzer Zeit einen durchschlagenden internationalen Erfolg erreichen konnten.

Eine neue Generation an Kreativen entwarf Mode, gestaltete das Interieur der neuen Luxusappartements, illustrierte Journale, Plakate und Bücher, dekorierte Theater-Revuen oder Filmbühnen und designte deren Kostüme, organisierte glanzvolle Feste und manchmal generierte sie sich als Herausgeber neuer Printmedien. Nicht immer verlief der Beginn ihrer Karriere so geradlinig: Geroges Lepape wollte Porträtmaler werden,³⁰⁸ Paul Iribe beschäftigte sich primär mit der Satire³⁰⁹ und Lendecke verfolgte lange Zeit die Bildhauerei, bevor er sich auf Modeentwurf und Illustration festlegte.

Wie bereits im Kapitel 1. Zur Biografie von Otto Lendecke, Seite 6 ausführlich dargelegt, gibt es mehrere Indizien, die auf eine Freundschaft zwischen Paul Poiret und Otto Lendecke hinweisen.

4.4.1.4. Die großen Couturiers und ihre Werbestrategien

Mit den großen Namen der französischen Couture, insbesondere Paul Poiret, trat die Künstlerschaft anstelle der Schneider auf die große internationale Modebühne und es lag von Beginn an in ihrem Interesse, eine Identität zwischen dem Kleidungsstück und dem Künstler herzustellen. Kommerzielle Überlegungen mussten angedacht werden und dies galt nicht nur für die französischen Künstler, sondern auch für Institutionen wie die Wiener Werkstätte. Aus heutiger Sicht können die diversen Strategien als moderne Werbemethoden gelten, es ist jedoch anzunehmen, dass viele der Methoden intuitiv erfolgten und ihr Wirkungsgrad vorerst gar nicht erkannt wurde. Dies scheint ganz besonders

³⁰⁸ Lepape 1984, S. 35.

³⁰⁹ Goss 2014, S. 105.

für die Illustrationen Lendeckes wie im Kapitel 5.
Fall zu sein.

Der „Simplicissimus“, Seite 97 dargestellt, der

Paul Poirets diesbezügliches Werbeinstrumentarium war vielschichtig und reichte von der Instrumentalisierung der wichtigsten Stars der Pariser Theatergesellschaft für seine Kleider über die Inszenierung berühmter Feste und Modeschauen zur Kreation eines eigenen Labels und schließlich bis zur Herausgabe der Werbeillustration „Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe“ 1908 und „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“ 1911. Am Ende seiner Schaffenszeit hatte er die Marke „Paul Poiret“ generiert und war wahrscheinlich auch der Erste in der Markengeschichte, der sie aus finanziellen Gründen wieder verkaufen musste. Sehr ähnliche Strategien verfolgte naturgemäß auch die Wiener Werkstätte, die große Theaterproduktionen, aber auch einzelne Künstler mit ihren Modellen ausstattete, Künstlerfeste, nationale und internationale Modeschauen und Modeausstellungen organisierte, die berühmte Wiener-Werkstätte-Wortmarke – ein doppeltes, ineinandergeschobenes W – sowie ein Monogramm bereits 1905 konzipierte und schließlich einen ähnlichen Versuch einer Werbebroschüre, wenn auch erst 1914/15, mit der Modemappe unternahm. Ein kurzer Abriss dieser Werbetechniken ist sinnvoll, da in einer abschließenden Beurteilung des „Simplicissimus“-Œuvres auch die Frage eines Werbeeffektes für die Wiener Werkstätte beziehungsweise Otto Lendেকে angesprochen wird.

Poirets orientalisches Fest „Tausendundzwei Nächte“ mit insgesamt 300 geladenen Gästen im Juni 1911 übertraf erstmals die Kostümfeste der Hocharistokratie an Luxus und Originalität. Die mit Künstlern erarbeitete, raffinierte Inszenierung des Festes ermöglichte es Paul Poiret, die fast untragbaren Kreationen seiner Frühjahrskollektion 1911 – Haremshose, Jupe Culotte, Turban, Tunikas aus wagemutigen Farbkombinationen – zum „Must-have“ der elitären Gesellschaft zu machen. Die enorme Publizität, die „Tausendundzwei Nächte“ oder auch seine drei in den Nationalfarben geschmückten Kähne auf der Seine, die er als Laufsteg für seine Modelle anlässlich der „Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes“ 1925 nützte, hervorriefen, ließen gemeinsam mit zahlreichen weiteren medienwirksamen Veranstaltungen Paul Poiret zum „King of Fashion“ aufsteigen. Indem Poiret die Modevorführungen aus den privaten Salons der Couturierhäuser auf den Laufsteg verlegte, bewies er ein weiteres Mal sein Talent für Theatralik und Dramaturgie. Filmische Aufnahmen in den Gartenanlagen seines Pariser Stadtpalais zeigten, wie er die Bewegungen seiner Mannequins überprüft, und so brachten seine hoch entwickelten Modeschauen auf den beiden Europa-Tourneen 1911/12 und 1914 euphorische Pressemeldungen ein. Wir können vermuten, dass Lendেকে, der von 1910 bis Mai 1914 in Paris lebte, Poirets Feste kannte und jedenfalls spätestens im November 1911, als er in Wien weilte, an Paul Poirets Modeschau vom 27. bis 29. November 1911 in der Urania teilgenommen hat. Bereits

1913 konzipierte Eduard Josef Wimmer-Wisgrill eine Modeschau, angelehnt an Poiret, im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, die ihm den Ruf, der „Wiener Poiret“ zu sein, verschaffte.³¹⁰

Eine weitere wichtige Werbemaßnahme Poirrets war die Einführung eines Monogrammes, „La Rose d'Irbe“ – eine stark stilisierte Rosenblüte auf langem Stängel mit zwei Blättern, von Paul Irbe kreiert (vgl. Abbildung 125, Seite 202). Poirrets Monogramm³¹¹ ist zu einem Erkennungszeichen für Poiret Couture und die Art-déco-Bewegung geworden. Wie im Kapitel 2.3.6. Sonstige Modebilder, Seite 43 gezeigt wurde, ist die Rose einer jener Codes, die bei der zeitlichen und thematischen Zuordnung eines Lendecke-Modebildes unterstützen können.

Schließlich entstanden mit den beiden Publikationen „Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Irbe“ 1908 und „Les Choses de Paul Poiret vues par Geroges Lepape“ 1911 (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) Imagebroschüren, die an Meinungsbildner von Kunst und Gesellschaft kostenlos verteilt wurden. Sie gelten heute als Inbegriff der modernen Werbeillustration³¹² und müssen neben ihrer künstlerischen Bedeutung als grafische Schlüsselwerke des Art Déco auch unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden. Nicht weniger bedeutend war die Zusammenarbeit Paul Poirrets mit Lucien Vogel, dem Herausgeber des exklusiven Modejournals „Gazette du Bon Ton, Art, Modes & Frivolité“ 1912 (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93). Paul Poiret konnte Lucien Vogel überreden, die Zeitung mit sieben Modehäusern, darunter Doucet, Paquin, Poiret, Redfern, zu finanzieren, indem Künstler die Entwürfe der Modehäuser frei interpretieren sollten. Damit wurden erstmalig in der Geschichte der Modegrafik große Couturiers zu Auftraggebern der Modebilder. Die Information über Modetrends und -entwicklungen stand nicht mehr ausschließlich im Vordergrund, vielmehr instrumentalisierte man das Modebild, um die Einzigartigkeit und den Stil eines bestimmten Modehauses zu transportieren. Es ist unbestritten, dass Lendeckes Modeentwürfe, darunter eventuell auch Entwürfe der Wiener Werkstätte, in seine „Simplicissimus“-Illustrationen Eingang gefunden haben, stets ging es aber nicht um die konkrete Werbung für ein ausgeführtes Modell, sondern um die Vermittlung eines Lebensgefühles.

³¹⁰ Völker 1984, S. 47.

³¹¹ Goss 2014, S. 107.

³¹² Rasche 2014, S. 99.

4.4.1.5. Das neue Frauenbild

Um aus den Modegrafiken ein zeittypisches Frauenbild ablesen zu können, müssen die Veränderungen mehr auf gesellschaftlich relevante denn auf politische Themen hin untersucht werden. Sofern Frauenbewegungen auf das soziokulturelle Wertesystem, etwa Rollenverständnis, Habitus und Lebensstil der Frau, Einfluss hatten, konnten sie auch auf die Gestaltung der Modegrafik einwirken. Dabei muss stets im Auge behalten werden, welche gesellschaftlichen Schichten mit den publizierten Modebildern angesprochen bzw. überhaupt erreicht wurden.

Beginnt man mit der Analyse im 19. Jahrhundert, so tauchten ab 1830 neben einer Reihe von sozialen Ideen erstmals auch Themen wie Gleichstellung der Geschlechter und politische Rechte für Frauen auf.³¹³

Die Epoche des Art Déco im 20. Jahrhundert zeichnete schließlich ein sehr ambivalentes Bild der Frau. Vielfach existierten Parallelwelten aus tradierten Rollenbildern und neuem modernen Selbstverständnis der Frau nebeneinander. Der kultivierte Tagesablauf der schönen Frau erreichte im ausgehenden Fin de Siècle seine größte Entfaltung. Die mondäne Weiblichkeit musste durch häufiges Umkleiden all den Anlässen, darunter Morgen-, Dinner-, Promenaden-, Theater-, Tanz-, Faschings-, Hof- und Sportkleidung, gerecht werden.³¹⁴ Ebenso vielfältig wie die Mode war auch der Kontext, in dem sie getragen wurde. Man reiste mit dem Automobil oder der Eisenbahn zu den Nobelkurorten Vichy, Aix-les-Bains oder an das Ägäische Meer und genoss den Wechsel der Jahreszeiten im Bois de Boulogne und in gepflegten Schlossgärten. Auf rauschenden Ballnächten tanzte man den Boston, Tango, Java und Grizzly bis in die Morgenstunden oder zählte sich zur Elite der geladenen Gäste auf den großen Kostüm- und Faschingsfesten der Hocharistokratie. Auch Falkenjagden oder d'Annunzios Windhunderennen³¹⁵ boten den Anlass zur Selbstinszenierung, wenn man nicht schon in Deauville zum Pferderennen angereist war. Schließlich boten auch die großen Theater- und Opernhäuser mit ihren Revuen und den Aufführungen des Ballet Russe immer wieder Gelegenheit für einen an die Spitze getriebenen Luxus. Und im Umfeld eines freien und exzessiven Lebensgefühls eroberte die Frau mit kleinen Schritten den Männern vorbehaltene Vergnügungen. Kann man schon ab 1880 aus den Modejournalen wie „Harper's Bazaar“ ein gesteigertes Interesse der Frauen an männerdominierten Sportarten wie Fechten und Segeln sowie Radfahren feststellen,³¹⁶ so erweiterte sich das Repertoire der Frauen an praktizierten Sportarten um Schwimmen, Tennis, Skifahren und

³¹³ Boehn/Fischel 1909, S. 30.

³¹⁴ Bleckwenn 1980, S. 164.

³¹⁵ Nuzzi 1981, Einleitung.

³¹⁶ Robinson 2015, S. 160.

Golf nach der Jahrhundertwende. Man forderte Badeeinteiler und Sportbekleidung, die Beine sichtbar machen, und setzte diese auch faktisch durch. Aber es ist nicht nur ein durch den Sport generiertes Körperbewusstsein, sondern auch eine Sinnlichkeit und Natürlichkeit des Körpers, die das Frauenbild neu zu bestimmen scheinen. Und dieses neue Körperempfinden ist das Ergebnis einer Reihe bereits diskutierter Phänomene: die moderne Tanzbewegung von Loïe Fuller und Isadora Duncan, die erotisierenden Kostüme des Ballet Russe und die gänzlich vom Korsett befreite Mode von Paul Poiret, Jeanne Paquin und Gabrielle Chanel. Stilikonen wie Denise Poiret, Gattin und Muse Paul Poirets, und Cosette Vogel, Gattin des Herausgebers der „Gazette du Bon Ton“, trugen nachweislich kein Korsett mehr; Erstere prägte den „Garçonne-Stil“³¹⁷, lange bevor er in den 30er-Jahren populär werden sollte.

Die großen Weltausstellungen und ihre Präsentationen japanischer Kunst brachen aber auch noch in anderer Hinsicht mit dem Rollenbild der Frau. Besonders die Motive des japanischen Künstlers Kitagawa Utamaro, darunter rauchende Frauen, sinnliche Bademotive und Frauen bei der Kosmetik, beeinflussten zunächst Künstler wie Edvard Munch und Edgar Degas und begannen, allmählich gesellschaftliche Zwänge stetig zu unterminieren.³¹⁸ Die Entdeckung des eigenen Körpergefühls, die Eroberung neuer Sportarten und Freizeitvergnügungen durch die Frau und schließlich die Brückierung gesellschaftlicher Regeln und Normen trafen auf stark determinierte, traditionelle Rollenbilder. Dementsprechend zerrissen und vieldeutig war das in der Modegrafik vermittelte Frauenbild und so spannte sich der Bogen vom naiven, kindlichen Mädchen eines Paul Iribe über die sportliche Frau eines Maurice Taquoy³¹⁹ bis hin zum Tango-Vamp George Barbiers.

Drängen in die Vorkriegsmode und -grafik bereits emanzipatorische Elemente ein, so wurde der Erste Weltkrieg zum Katalysator³²⁰ für die endgültige Befreiung der Frau in wesentlichen Bereichen. Mag sein, dass die Kriegszäsur ein verschärftes Bewusstsein für die eigene Zeit mit sich brachte, letztendlich waren es doch vor allem Änderungen in der Verfassung (Wahlrecht) sowie kriegsbedingte neue Berufs- und Bildungsmöglichkeiten, die ein radikal neues Frauenbild während und nach dem Krieg erzwingen. Unmittelbar nach Kriegsausbruch konzentrieren sich die Aufgaben der Frau auf Verwundetenpflege, auf wohltätige, meist häusliche Arbeiten sowie die Erziehung und Betreuung von Kindern.³²¹ Ab der Mitte der Kriegsjahre konnte man in den Modejournalen

³¹⁷ Knabenhafter Stil.

³¹⁸ Ohlsen 2016, S. 182.

³¹⁹ Maurice Taquoy, 1878–1952, hat sich auf die Darstellung von Sport- und Jagdszenen in der Modegrafik spezialisiert.

³²⁰ Haase 2014, S. 28.

³²¹ Rasche 2014, S. 184.

zunehmend luxuriös gekleidete Damen in gepflegtem Interieur feststellen, um den heimkehrenden oder verwundeten Soldaten eine gewisse Idylle und Erholung von den Kriegsschrecken zu gewähren. Ebenso finden wir in den Modebildern der späteren Kriegsjahre sehnsüchtig in die Ferne blickende Frauen, aber auch selbstbewusste Frauen mit offenem Blick in die Zukunft.³²² Im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 wird besprochen, ob Lendeckes Grafik dieses differenzierte Frauenbild – zunächst die mit ihrem Tagesablauf beschäftigte Frau, die sich einzelne Männerdomänen im Sport erobert, und bei Kriegsausbruch die auf Wohltätigkeit und häusliche Idylle beschränkte sehnsuchtsvolle Gattin – reflektiert.

Am Ende des Krieges 1918 hatten die Arbeitserfahrungen der Frauen in Medizin, Fürsorge etc. trotz Demobilisierung aus ihren Berufen Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit bedingt. Die Spuren des radikalen Wandels waren unmittelbar in der Modegrafik sichtbar. Garçonne und Flapper, kurze Haare, kurze Röcke und eine neue Weiblichkeit, die durch Presse und Stars der Filmindustrie lanciert wurde, prägten die Bilder der Journale.³²³ Für Otto Lendeckes Grafikwerk kamen diese Herausforderungen der 20er-Jahre durch seinen frühen Tod 1918 jedoch zu spät.

4.4.1.6. Dialektik von Avantgarde-Kunst und 18. Jahrhundert

Etwa 100 Malerfreunde, unter ihnen auch Otto Lendেকে, soll Paul Poiret gehabt haben, arrivierte und unbekannte, die er entdeckte, sammelte, förderte und beeinflusste.³²⁴ Konzentriert man sich auf jene Künstler, die letztendlich die Revolution des Modebildes eingeleitet haben, so waren es einerseits die Gruppe der Studenten der École des Beaux-Arts,³²⁵ darunter Paul Iribe, Georges Lepape, Jean Bernard, Bernard de Boutet de Monvel, Pierre Brissaud, Charles Martin und André Édouard Marty, und andererseits Künstler wie George Barbier, Pierre Brissaud und Roman de Tiroff, genannt Erté, deren künstlerische Hintergründe unterschiedlich waren. Als Paul Poiret für seine beiden Publikationen „Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe“ 1908 und „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“ 1911 sich zweier junger, avantgardistischer Künstler bediente, konnte er nicht wissen, dass er die gesamte traditionelle Modeillustration damit auf den Kopf stellen würde. Nicht gewiss ist, ob Paul Poiret in der Satirezeitschrift „Le Témoin“ die Grafiken des erst 25-jährigen Herausgebers der Zeitschrift, Paul Iribe, entdeckte oder ob er den Künstler auf einem

³²² Rasche 2014, S. 184.

³²³ Sgubin 2014, S. 44 und Dogramaci 2001, S. 111.

³²⁴ Lepape/Defert 1984, S. 38.

³²⁵ „Vogue“ verlieh ihnen 1914 den Spitznamen „Ritter des Armbandes“, nicht nur weil sie alle ein Armband trugen, sondern auch weil sie durch ihre extravagante Kleidung auffielen (Goss 2014, S. 28).

Studentenball der École des Beaux-Arts kennenlernte.³²⁶ Mag sein, dass Iribes Grafikarbeiten in der Zeitschrift „Le Témoin“ ähnlich wie bei Lendecque die Illustrationen in der „Jugend“ eine neue Herangehensweise an das Thema der Mode mitbegünstigt haben. Es war aber nicht nur die Unbefangenheit und Respektlosigkeit, mit denen diese jungen Künstler an die neue Aufgabe der Modegrafik herangingen, sondern sie agierten in einem künstlerischen Umfeld, das den Aufbruch in die Moderne vollzogen hatte. Die Bewegung der Fauvisten, darunter besonders die Werke von Henri Matisse und André Derain zwischen 1905 und 1907, sowie in der Folge der Kubismus mit Pablo Picasso und Georges Braques zwischen 1907 und 1909, strömten mit großer Intensität auf die neue junge Künstlergeneration ein. Faszinierten die Fauvisten durch ihre reinen gesättigten Farbflächen, mit denen sie poetische Raumgebilde erzeugten, so brachte der Kubismus Abstraktion, Stilisierung, geometrische Ornamentik und multiple Perspektive in die Kunst. Ein reges Ausstellungswesen in Paris, insbesondere im Salon D’Automne sowie im Salon des Indépendants, gepaart mit provokanten Kritiken, popularisierte die beiden Kunstströmungen mit überraschend großer Geschwindigkeit. Auch Otto Lendecque dürfte, wie bereits erläutert (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendecque, Seite 6) kubistische Studien angelehnt an Henri Le Fauconnier betrieben haben, die in gewisser Weise Arbeiten des Jahres 1913 im „Simplicissimus“ beeinflusst haben (vgl. 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104). Neben die neuen Kunstrichtungen, die in die angewandte Kunst der Modedesigner, Dekorateure, und Grafiker einflossen, gesellte sich jenes Element der historischen Bezüge und Zitate des Empire, meist in Form der Kleidung und/oder Inneneinrichtung, und verschmolz schließlich zum charakteristischen Amalgam der Art-Déco-Bewegung. André Vera, ein Mitglied des Atelier Français³²⁷, verweist in seinem Manifest im Jänner 1912 zum „neuen Stil (des Art Déco)“ auf die Zielsetzung, dass Tradition, insbesondere der Stil Ludwigs XVI. und Louis Philippes I., mit modernen Ideen kombiniert werden müsse.³²⁸

Fasst man all die Einflüsse, die in der Art-Déco-Epoche auf einzigartige Weise ineinanderströmen, zusammen, so kann man für die Bildanalyse Komponenten unterscheiden, die stilistisch prägend waren oder aber motivische Folgewirkungen zeitigten. Die japanische Druckgrafik lieferte die Flächigkeit des Bildaufbaues, eine Gegenüberstellung von großen Farbflächen und bewusst inszenierter Leere, eine deutliche Stilisierung und Vereinfachung, die schwarze Linie als Kontur, das Ausschnitthafte des Bildes und schließlich die Wiederbelebung des Pochoir-Druckes, der zwar nur Kleinstauflagen ermöglichte, dafür aber fast die Qualität eines Originals bereitstellte. Die Lust an der Farbe wurde von den Fauvisten und dem neuen Orientfieber befeuert. Der Kubismus ermutigte zu

³²⁶ Goss 2014, S. 28.

³²⁷ Das organisatorische Vorbild für das Atelier Français war die Wiener Werkstätte.

³²⁸ Goss 2014, S. 4.

weiterer Stilisierung und Abstraktion und brachte geometrische Dekoration in das Bildwerk. Motivische Neuerungen können aus den Veränderungen in der Rolle der Frau, die nun Sport zu betreiben begann und kriegsbedingt neue Aufgaben im häuslichen Umfeld zu übernehmen hatte, abgeleitet werden. Auch ein neues Körperbewusstsein, welches einen natürlichen Umgang mit der Nacktheit und eine lustvolle Inszenierung erotischer Momente zur Folge hatte, ist vielfach im Bildwerk des Art Déco ablesbar. Der Schlankheitskult als eine weitere Folge einer gesteigerten Körperwahrnehmung gestattete den Modekünstlern, ihre Schnitte radikal zu vereinfachen und der natürlichen Körpersilhouette folgen zu lassen. Schließlich animierte die Begeisterung für den Orient die Modestars zu gewagten Entwürfen voll mit Turbanen, Perlschnüren und Haremshosen, deren grafische Umsetzung auch nach dem entsprechenden Setting verlangte. Im Sinne eines Gesamtkunstwerks sollte der Grafiker das gesamte Ambiente mitgestalten und mitinszenieren, um einen Lebensstil zu propagieren, der vorgab, zu welchen Anlässen welche Couture-Kleidung zu tragen war. Die Modegrafik nahm ein episch-erzählerisches Moment auf, welches vielfach ein Wissen um die gesellschaftlichen Ereignisse der Epoche voraussetzte. Gleich einem dichten Netz aus all diesen Strömungen der Kunst, der Gesellschaft und der fremdländischen Kultur legte sich die Art-déco-Epoche über das Bildwerk der Grafiker und verführte, ja zwang geradezu zur Aufdeckung und Erläuterung in der einzelnen Illustration (vgl. Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104).

4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik

Die stilistischen (Flächigkeit, Kontrastierung, Stilisierung usw.), technischen (Pochoir-Technik), konzeptuellen (Idee des Gesamtkunstwerkes), gesellschaftlichen (Rollenbild der Frau) und kommerziellen (Vermarktung) Veränderungen nach der Jahrhundertwende sollten einen nachhaltigen Einfluss auf die schlagartige, revolutionäre Transition der Modegrafik haben.

Drei Modepublikationen werden immer wieder im Zusammenhang mit dieser Metamorphose in der Grafik genannt: Paul Iribes 1908 erschienenen kleinformatisches Büchlein „Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribes“ gefolgt vom Album „Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“ 1911 und schließlich die international erfolgreiche „Gazette du Bon Ton“ von Lucien Vogel 1912. Zwei weitere Neuerscheinungen des Jahres 1912, das „Journal des Dames et des Modes“ sowie „Modes et Manières d’Aujourd’hui“, konnten nicht jene internationale Präsenz und Bedeutung erlangen. Man kann davon ausgehen, dass Otto Lendicke die Publikationen kannte, zumal am Modebild „Dame mit blauem Kleid“ (vgl. Abbildung 62, Seite 171) eine eindeutige Nähe zu Paul Iribes Album aus dem

Jahre 1908 nachgewiesen werden konnte und die Veröffentlichung des Albums von Georges Lepape 1911 sowie der „Gazette du Bon Ton“ 1912 in die Pariser Jahre Otto Lendecks hineinfiel.

Paul Iribe, 1908

Aus den Schilderungen der Begegnungen Georges Lepapes mit dem Couturier Paul Poiret lässt sich entnehmen, welche künstlerische Freiheit er seinen Grafikern einräumte.³²⁹ Zunächst ließ Paul Poiret Mannequins defilieren, Poiret war der Erste, der seine Modeschöpfungen in Bewegung vorführte, um dann den Künstler aufzufordern, seine persönlichen Eindrücke in seine höchst persönliche Vision zu übersetzen. Und Paul Iribe nützte die zugestandenen Freiräume und schuf mit seinen Illustrationen einen neuen Standard, der trotz kleiner Serie – es gab nur 250 Kopien und der Umfang beschränkte sich auf zehn Farbzeichnungen pro Heft – zunächst nur die Pariser Elite ansprechen sollte, jedoch schließlich einen wesentlich größeren Wirkungskreis entfaltete. Sämtliche Elemente der Art-déco-Grafik wie Zweidimensionalität und Flächigkeit, expressives Farbenspiel, Exotik, historische Bezüge im Interieur und Modeentwurf, ein neues Selbstverständnis der Frauen sind hier bereits angelegt. Paul Iribes Modegrafik verkörpert die perfekte Synthese aus dem Stil des 18. Jahrhunderts und der Moderne.³³⁰ Mit der Wiedereinführung der Pochoir-Technik erreichte er eine Brillanz der Farben, die er bewusst mit schwarzem Interieur und großen leeren Flächen kontrastierte, um derart Paul Poirets Mode optimal zur Geltung zu bringen. Sein Farbprogramm war zwar grundsätzlich frei, aber dennoch relativ eng. Die extreme Vereinfachung der ohnedies schon in Schnitt und Stoff reduzierten Poiret-Kleider trieb er durch das Mittel einer radikalen Stilisierung auf die Spitze. Paul Iribes junge Frauen tragen kein Korsett und bewegen sich natürlich und entspannt im mondänen Ambiente. Sämtliche Modebilder sind von einem erzählerischen Moment getragen, die jungen Frauen unterhalten sich oder sind in Selbstreflexionen vertieft.³³¹ Große Aufmerksamkeit wird auch auf das Interieur gelegt. Ein konvexer Spiegel reflektiert eine Rose in exotischer Vase (vgl. Abbildung 126, Seite 203). Mit Iribes Meisterwerk beginnt der Flächenstil in der Modegrafik, publik zu werden, und behält seine Bedeutung bis in die späten Art-déco-Jahre. In Form eines kleinen Turbans mit Federn geschmückt sowie dreier orientalisch inspirierter Mäntel kündigte sich bereits die Exotik an.

³²⁹ Lepape/Defert 1984, S. 36.

³³⁰ Goss 2014, S. 105.

³³¹ Davis 2007, S. 35.

Georges Lepape, 1911

Als Poiret drei Jahre später zusammen mit dem gänzlich unbekannten 24-jährigen Georges Lepape das Album „Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape“ publizierte, beabsichtigte er, ein ähnliches Album³³² wie zuvor mit Paul Iribe zu gestalten. Verglichen mit Paul Iribe verzichtet Georges Lepape auf die Farbe Schwarz und koloriert unkonventionell und extrem farbenintensiv, vielfach in dem persisch inspirierten Blaugrün.³³³ Figuren und Bildkomposition sind wesentlich deutlicher von japanischen Farbdrucken beeinflusst, etwa wenn er die Figurinen aus dem Bild hinaustreten lässt. Die Verlängerung der fast knochenlos scheinenden Frauen tritt zwar schon als Stilmittel bei Hans Aldegrever im 16. Jahrhundert auf,³³⁴ gilt aber auch als bewährtes Stilmittel des Manierismus und der Art-déco-Grafik. Georges Lepapes Kontextualisierung der Mode geht noch deutliche Schritte weiter, als dies bei Paul Iribe feststellbar ist. Seine Frauen sind stets in eine opulente Umgebung eingebettet. Da ist zunächst einmal der Salon im „Hotel de Couture“ von Paul Poiret, Rue D’Aventin, vom Architekten Louis Süe im klassizistischen Stil eingerichtet³³⁵ (vgl. Abbildung 127, Seite 203), ebenso wie das intime Boudoir im orientalischen Stil mit tief liegendem Sofa und Türmen von Pölstern ausgestattet, einen Hauch von Exotik ausstrahlend.³³⁶ Wohl intuitiv, dennoch effektiv platzierte Georges Lepape auf der letzten Seite seines Heftchens Hosen sowie Hosenanzüge. Der Skandal löste internationale Diskussionen über das Tragen von Hosen außerhalb der nunmehr akzeptierten Anlässe des Radfahrens und des Sportes aus³³⁷ und beförderte auf diese Weise die Publizität des Modejournales. Aus heutiger Sicht lassen sich in Georges Lepapes Bildwerk die Ingredienzen der Art-déco-Grafik wie Flächigkeit, Ausschnitt der Bildfläche, Brillanz der Farben, Orientalismus, Kontextualisierung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes und Provokation der Frauenrolle lupenrein ablesen.

„Gazette du Bon Ton“, 1912

Die Anspielungen auf die Modejournale des 18. Jahrhunderts, etwa in der Titelwahl „Gazette du Bon Ton“, zeigen den großen Einfluss, den die ersten französischen Modejournale ab ca. 1780 über ihre Zeit hinaus auf den Modejournalismus ausgeübt haben. Welches Konzept verfolgte der Herausgeber Lucien Vogel, als er im November 1912 die erste „Gazette du Bon Ton, Art, Modes & Frivolités“

³³² Poiret 2009, S. 50.

³³³ Battersby 1974, S. 72.

³³⁴ Battersby 1974, S. 24.

³³⁵ Sües ersten Entwurf hat Paul Poiret als zu „wienerisch“ (gemeint war der Stil der Wiener Werkstätte) abgelehnt.

³³⁶ Die bombastische Möblierung im exotischen Stil galt als Kennzeichen des Ballet Russe.

³³⁷ Bertschik 2005, S. 117.

lancierte? Im Wesentlichen übernahm er die Grundideen Paul Poirets, d. h., Künstler, die keine Couture-Erfahrung hatten, sollten auf handgeschöpftem Papier in Pochoir-Technik zu jeweils sieben Modeentwürfen der teuersten und berühmtesten Haute-Couture-Häuser, darunter Chéruit, Dœuillet, Doucet, Paquin, Redfern, Worth und Poiret, Modebilder entwerfen. Die verbleibenden drei Modeblätter konnten die Künstler als Fantasiemodelle gestalten. Lucien Vogel war der Ansicht, dass „in dem Augenblick, da Mode zur Kunst wird, [...] auch ein Modeblatt zwangsläufig zum Kunstjournal [wird]“. ³³⁸ Es gelang ihm, die Avantgarde der Modegrafik, wie Paul Iribe, Léon Bakst, George Barbier, Georges Lepape, André Marty, Pierre und Jacques Brissaud, Charles Martin, Bernard Boutet de Monvel u. a., für die Pochoir-Tafeln und Textillustrationen zu engagieren. Lucien Vogel war aber vor allem auch erfolgreicher und erfahrener Journalist, ³³⁹ indem er auf durchschnittlich 32 Textseiten in schönster Typografie die brilliantesten Chronisten zu Themen der Mode, Kunst und des Lebensstils bemühte. Sie alle gemeinsam fassten die Mode als breit angelegtes Stilphänomen und als Kunstform auf, die den Menschen in allen Lebensbereichen begleiten sollte. ³⁴⁰ Dementsprechend waren Text und Illustration Themen wie Theater, Freizeitvergnügungen der Gesellschaft und des Sportes, Wohnungseinrichtungen, modernen Wunderwerken der Automobile und Flugzeuge gewidmet. Die Modegrafiken zeigten erzählerische Momente und szenische Situationen in einer noch nie da gewesenen Intensität. Wie sehr dieses epische Moment ein Markenzeichen der „Gazette du Bon Ton“ wird, belegen in einer mehr vordergründigen Manier das Modebild „Serais-je en avance?“ ³⁴¹ und mit psychologischem Hintergrund „Le manteau de pourpre“ ³⁴². In „Serais-je en avance?“ (vgl. Abbildung 128, Seite 204) gelingt Georges Lepape eine perfekte Assoziation zwischen Mode und einem aktuellen Kunstereignis, nämlich der Inszenierung von „L'Après-midi d'un faune“ des Ballet Russe in Paris. Nicht nur sind Theaterraustattung sowie Zuschauer in den exzessiven Farbenrausch – Senf, Türkis, Orange, Purpur – des Ballet Russe eingetaucht, sondern die Zuschauerinnen sind ebenso nach den exotischen Entwürfen Poirets – ein Kimono-Mantel in Übergröße und ein mit Juwelen und Federn verzierter Turban – gekleidet. Unweigerlich wird die Verbindung zu einer Aufführung des Ballet Russe und damit einem zentralen Ereignis der Pariser Gesellschaft hergestellt. Wesentlich subtiler sind dann die Anspielungen in Lepapes „Le manteau de pourpre“ 1914 (vgl. Abbildung 129, Seite 204). Mittels vollständig leeren Hintergrunds konzentriert Georges Lepape das Geschehen auf die dramatische Geste der abstrakten Figurine, den Kopf abgewendet und die Hand zur Abwehr

³³⁸ Lepape/Defert 1984, S. 72.

³³⁹ Künstlerischer Direktor der Zeitschrift „Femina“ und Chefredakteur von „Art et Décoration“, verheiratet mit Cosette de Brunhoff, Tochter des Direktors der „Comœdia illustré“ (Kunst- und Theaterbeilage).

³⁴⁰ Rasche 2017, S. 148.

³⁴¹ Die Übersetzung lautet: Bin ich zu früh?

³⁴² Die Übersetzung lautet: der purpurrote Mantel.

ausgestreckt, versucht die geheimnisvolle Schöne, jemand Unsichtbaren im Zaum zu halten.³⁴³ Wie sehr dieses erzählerische Moment auch die Modegrafik Otto Lendekes prägen sollte, wird im Kapitel 5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen, Seite 104 näher beleuchtet.

Lucien Vogels Konzept der „Gazette du Bon Ton“ war aber über die künstlerischen Ansprüche hinaus ein Novum. Einen wesentlichen Anteil seiner Einnahmen, denn es handelte sich noch immer um Kleinstauflagen von etwa 2000 Stück, erbrachten die Exklusivverträge mit den sieben Couturiers sowie Werbeverträge mit Parfümerien, Schönheitssalons, Einrichtungshäusern und Hotels. Zudem wurde die „Gazette du Bon Ton“ sowohl vom Pariser Verleger Émile Lévy als auch dem Berliner Verlag Paul Cassirer gemeinsam verantwortet und es kamen noch weitere Verleger in London, New York und Buenos Aires hinzu.³⁴⁴ Das Zeitalter von lukrativen Werbeaufträgen mit Modehäusern und verwandten Lifestyle-Produkten hatte die Schwelle des künftigen Modejournalismus betreten. Die „Gazette du Bon Ton“ hat neben dem vollständigen Repertoire der Art-Déco-Grafik wie kein anderes Journal Geschichten in ihren Bildwerken erzählt, Geschichten, deren Entschlüsselung oftmals ein profundes Wissen der Epoche und ihrer Ereignisse voraussetzen.

5. Der „Simplicissimus“

Bevor mit der eigentlichen Bildanalyse des Simplicissimus-Œuvres begonnen werden kann, müssen ein paar Fakten zum Blatt selbst besprochen werden, die gegebenenfalls auf Lendেকে einen Einfluss hatten beziehungsweise seinen Erfolg beim Publikum erklären können.

5.1. Einführung

Eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit Otto Lendেকে muss mit seinem Illustrationswerk im „Simplicissimus“ seinen Anfang nehmen, nicht nur weil beginnend mit März 1913 über seinen Tod hinaus bis in das Jahr 1920 ein Werkvolumen von 73 Arbeiten zur Verfügung steht, sondern auch weil die Rahmenbedingungen wie etwa Auftraggeber, Lieferzeitraum (jeden Monat ein Blatt) als einigermaßen homogen bezeichnet werden können. Damit kann das Werk auch unter gewissen entwicklungsgeschichtlichen Perspektiven analysiert werden.

³⁴³ Davis 2007, S. 36.

³⁴⁴ Rasche 2017, S. 148.

Der „Simplicissimus“ wurde vom Verleger Albert Langen 1896 unter dem Motto „das einzige illustrierte Kunst- und Kampfblatt Deutschlands ohne politische Tendenz geschaffen für alle Freunde und Feinde einer freien Denkungsart“ gegründet.³⁴⁵ Albert Langen erkannte rasch, dass seine als literarisches Blatt geplante Zeitschrift ihre wachsende Beliebtheit den Karikaturen verdankt,³⁴⁶ und entwickelte das Format dank inhaltlicher und stilistischer Qualitäten sowie eines sehr niedrigen Preises zu Deutschlands erster Satirezeitschrift. Dabei sollte der „Simplicissimus“ die Kategorien eines politisch-satirischen Agitationsblattes, aber auch eines gesellschaftskritischen und unterhaltenden Formates bis hin zu einem harmlos amüsanten Witzblatt abdecken.³⁴⁷ Den Unterhaltungs- und Informationsauftrag wollte man durch Allgemeinverständlichkeit bzw. durch die Verbindung von Bild und Text möglichst konsequent erfüllen,³⁴⁸ dies erklärt u. a. die erläuternden Texte zu Otto Lendeckes Bildern.

Positionierung und Leserpublikum

Welche journalistische Grundhaltung vertrat man nun aber im „Simplicissimus“ und inwiefern hatte diese Auswirkungen auf Lendeckes Bildprogramm? Zunächst galt als oberstes Prinzip die Humanität als eine alles durchdringende Norm, die sich dann aber im Verlauf des Ersten Weltkrieges etwa gegen 1916/17 in eine Friedenssehnsucht wandelte.³⁴⁹ Politisch positionierte man sich während des gesamten Bestehens der Zeitschrift stets freiheitlich-liberal.³⁵⁰ In gesellschaftspolitischer Hinsicht kann der Krieg als eine Art Zäsur betrachtet werden. Bis zum Ersten Weltkrieg war die Satire radikal antiklerikal, ergoss Spott und Hohn auf den Altadel und kritisierte das Großbürgertum. Mit Kriegsausbruch machte sich eine bieder-vaterländische Propaganda breit,³⁵¹ die jegliche gesellschaftskritischen Bemerkungen unterließ, um den innenpolitischen Frieden nicht zu gefährden und Zusammenhalt zu demonstrieren.³⁵² Die Satire richtete sich ausschließlich gegen den Kriegsgegner,³⁵³ während das Motiv des vormals heftig verspotteten Vorkriegstypen nunmehr den Frontsoldaten und ihren Erlebnissen während des Heimaturlaubes weichen musste. Auch Kleinbürger wie Lehrer, Marktfrauen, Arbeiter usw. wurden in kriegsbefürwortender Haltung dargestellt.³⁵⁴

³⁴⁵ Zimdars 1972, S. 11.

³⁴⁶ Schulz-Hoffmann 1992, S. 35.

³⁴⁷ Schulz-Hoffmann 1978, S. 23.

³⁴⁸ Schulz-Hoffmann 1978, S. 23.

³⁴⁹ Schulz-Hoffmann 1978, S. 94.

³⁵⁰ Schulz-Hoffmann 1978, S. 88.

³⁵¹ Schulz-Hoffmann 1978, S. 47.

³⁵² Zimdars 1972, S. 56.

³⁵³ Zimdars 1972, S. 214.

³⁵⁴ Zimdars 1972, S. 57.

Entsprechend der veränderten Positionierung des „Simplicissimus“ mit Eintritt des Ersten Weltkrieges hat sich auch das Leserpublikum gewandelt. Bis zum Ersten Weltkrieg richtete sich der „Simplicissimus“ an eine bäuerliche und halb städtische Schicht. Während des Ersten Weltkrieges wurde der Gegensatz zwischen den Gesellschaftsschichten negiert, man kann sagen, „das Feldgrau“ nivellierte die sozialen Unterschiede.³⁵⁵ Die Mobilisierung aller Bevölkerungsschichten betrachtete man als eine Art moralische Aufrüstung.³⁵⁶

Auflagenzahl, Druckverfahren

Etwas schwieriger stellen sich sämtliche Aussagen im Zusammenhang mit Auflagezahl, Druckverfahren und Auftragsverhältnissen des Formates dar, da die Archive des „Simplicissimus“ im Ersten Weltkrieg völlig zerstört wurden. Bekannt ist, dass die Verkaufserwartungen der ersten Ausgabe mit einer Auflage von 48.000 Stück weit überzogen waren und schließlich nur ca. 10.000 Stück verkauft werden konnten. Eine gewisse finanzielle Stabilität konnte man durch die Einführung gewinnbringender Inserat- und Reklameseiten³⁵⁷ sowie die Veräußerung von Originalgrafiken der Künstler erzielen. Die Originalgrafiken, meist in größerem Format als die Druckversionen und entsprechend farbig ausgeführt, erfreuten sich eines großen Sammlerkreises. Im Falle Lendeckes hatte dieser Usus gravierende Nachteile, da einerseits kaum Originalgrafiken der „Simplicissimus“-Arbeiten in öffentlichen Sammlungen vorhanden sind und somit über die Kolorierung der Illustrationen nur wenig ausgesagt werden kann und andererseits auch nicht erforscht werden kann, ob die publizierten Grafiken in Anzahl und Ausführung ident mit den an den Verlag übermittelten bzw. verkauften Originalen sind.³⁵⁸ Ein vollständiges Œuvre wird daher aufgrund eines relativ großen und unbekannten Privatbesitzes von Lendecke-Werken demnächst nicht zu erwarten sein. Es gab aber auch Art-Déco-Grafiker, etwa Romain de Tiroff, genannt Erté, die bereits ab 1915 ihre Originalgrafiken rückforderten und/oder Kopien anfertigen ließen.³⁵⁹ Mit dem „Simplicissimus“ ging es kontinuierlich aufwärts, sodass im Jahr 1904 bereits eine Auflage von 85.000 Stück und nur zwei Jahre später 100.000 Stück gedruckt wurden. Im Jahr 1906 gelang es den Mitarbeitern des „Simplicissimus“, den Eigentümer Albert Langen zu einer GmbH-Gründung mit Mitarbeiterbeteiligung zu überreden, was sich grundsätzlich wirtschaftlich als Erfolgsmodell bewährte, aber dennoch die rückgängigen Verkaufszahlen nicht aufhalten konnte.³⁶⁰ Erst im Jahr 1912/13 erhöhte sich die

³⁵⁵ Schulz-Hoffmann 1978, S. 102.

³⁵⁶ Schulz-Hoffman 1978, S. 101.

³⁵⁷ Zimdars 1972, S. 14.

³⁵⁸ Zur „Simplicissimus“-Publikation „Die Affären“ gibt es eine Entsprechung auf der Internetplattform „artnet“ in Form eines Aquarells.

³⁵⁹ Dedinkin 2017, S. 29.

³⁶⁰ Schulz-Hoffmann 1978, S. 44.

Seitenanzahl von acht auf 16 Seiten und dementsprechend der Preis von zehn auf 30 Pfennig. Schließlich brachte die Kursänderung mit Beginn des Ersten Weltkrieges von einer Ausrichtung gegen Krieg, Nationalismus und die herrschende Klasse zu einem patriotischen, unkritischen Medium hin neue Popularität und einen finanziellen Aufschwung.³⁶¹ Genaue Auflagenzahlen während des Ersten Weltkrieges liegen nicht vor.³⁶²

Künstlerkollegen

Die Bedeutung des „Simplicissimus“ darf aber nicht nur an Auflagenzahlen gemessen werden, sondern muss zwingend auch die große Anzahl engagierter Künstler, Zeichner wie Schriftsteller und ihre außergewöhnlichen Beiträge würdigen. Neben Thomas Theodor Heine, Karl Arnold, Eduard Thöny, Rudolph Wilke, Bruno Paul, Ferdinand von Reznicek, Olaf Gulbransson und Wilhelm Schulz waren es Schriftsteller wie Korfiz Holm, Thomas Mann, Frank Wedekind, Ludwig Thoma, August Strindberg, Anton Tschechow, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Hermann Hesse,³⁶³ die den Reigen der bedeutenden „Simplicissimus“-Künstler anführten. Angesichts der großen stilistischen Vielfalt der „Simplicissimus“-Grafiken,³⁶⁴ ausgehend vom Jugendstil über Symbolismus bis hin zu Impressionismus und expressionistischen Tendenzen, mal berichtend realistisch, mal abstrakt,³⁶⁵ kann angenommen werden, dass den Illustratoren eine große künstlerische Freiheit zugestanden wurde, auch wenn diese unter Umständen zu chaotischen Zuständen in der Redaktion führte.³⁶⁶ Lendeckes Entwicklung im Bildprogramm des „Simplicissimus“ bis zu seinem frühen Tod war daher sehr wahrscheinlich nicht das Ergebnis manipulativer Eingriffe seines Auftraggebers, sondern vielmehr Intuition gegenüber seinen Anhängern.

Auftragsverhältnis, Entlohnung

Wie und wann konnte es Otto Lendicke gelingen, seine Grafiken im „Simplicissimus“ zu platzieren? Aus den persönlichen Aufzeichnungen Ankicz-Kleehovens³⁶⁷ anlässlich seines Vortrages vom 28. Februar 1929 kann man entnehmen, dass Eduard Josef Wimmer-Wisgrill den Kontakt zum „Simplicissimus“ hergestellt hat, wobei keine Angaben über den Zeitpunkt vorliegen. Es kann vermutet werden, dass dies im Laufe des Jahres 1912 geschehen ist, wahrscheinlich nach Lendeckes

³⁶¹ Zimdars 1972, S. 215.

³⁶² Anfrage bei Dr. Hans Zimmermann am 11.11.2018, Projektbearbeiter der Digitalisierung deutscher Satirezeitschriften.

³⁶³ Zimdars 1972, S. 18.

³⁶⁴ Schulz-Hoffman 1992, S. 36.

³⁶⁵ Zimdars 1972, S. 166.

³⁶⁶ Schulz-Hoffmann, 1978, S. 40.

³⁶⁷ Ankicz-Kleehoven 1929, S. 3.

Rückkehr nach Paris im Februar 1912. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass der Gründer und Herausgeber der Zeitschrift „Jugend“, Georg Hirth, der von Otto Lendicke erstmals ein Blatt im Februar 1911 veröffentlichte, eine Empfehlung für Lendicke abgab, zumal er beste Kontakte zum „Simplicissimus“ unterhielt.³⁶⁸ Unbestreitbar ist, dass Lendicke monatlich ab 1913 mindestens ein Blatt an den „Simplicissimus“ lieferte³⁶⁹ und dass er mit der Bezahlung durchaus zufrieden war, wenn er in einem Schreiben an Eduard Josef Wimmer-Wisgrill vom 12. Dezember 1913 wie folgt Stellung nimmt: „[...] sie zahlen anständig und halten, wie ich glaube, Stücke von mir und meiner Zukunft [...]“.³⁷⁰ Im Juni 1916 erhielt Lendicke einen Vertrag, der ihm eine Monatspauschale von 300 Kronen für zwei Zeichnungen pro Monat sowie für jede weitere Zeichnung 250 Kronen zusicherte. Bereits im September 1916 wurde seine Monatspauschale auf 400 Kronen erhöht und der Preis für jedes weitere Original mit 200 Kronen festgelegt.³⁷¹ Laut Vertrag hätte Lendicke somit bis zu seinem Tod im Oktober 1918 insgesamt 54 Blätter an den „Simplicissimus“ liefern müssen. Dass Lendicke seinen Vertrag auch eingehalten hat, zeigt die Tatsache, dass jene 54 Blätter mit monatlichen Unterbrechungen dann auch tatsächlich bis in das Jahr 1920, also bereits zwei Jahre nach seinem Ableben, hinein publiziert wurden (vgl. Tabelle 6 Publikation und Entstehung der Illustration, S. 102). Über weitere Erhöhungen der Monatspauschale, etwa im Juli 1917, existieren keine näheren Angaben.³⁷²

Datierung und Veröffentlichung

In der folgenden Tabelle 6 Publikation und Entstehung der Illustration werden die Entstehungszeitpunkte der einzelnen Illustrationen den Publikationszeitpunkten gegenübergestellt, da naturgemäß die Datierung eines Bildes nicht zwingend mit dessen Publikation gleichzusetzen ist. Aus dem statistischen Datenmaterial können einerseits Informationen über Lendickes Produktivität, andererseits aber auch über seine Popularität gewonnen werden.

³⁶⁸ Schulz-Hoffmann, 1978, S. 88.

³⁶⁹ Ankiewicz-Kleehoven 1933, S. 20.

³⁷⁰ Ankiewicz-Kleehoven 1929, S. 5.

³⁷¹ Ankiewicz-Kleehoven 1929, S. 6.

³⁷² Ankiewicz-Kleehoven 1929, S. 6.

Simpl		Publikation								Σ
		1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	
Entstehung	1913	2	3			1		2		8
	1914		5	1	3	2			1	12
	1915			2	5	2		1		10
	1916				9	5	2		1	17
	1917					11	3	1		15
	1918						10	1		11
Σ		2	8	3	17	21	15	5	2	73
Σ lt. Vertrag Juni 2016					11	21	15	5	2	54

Tabelle 6 Publikation und Entstehung der Illustration

Aus Tabelle 6 Publikation und Entstehung der Illustration kann beispielsweise entnommen werden, dass insgesamt acht Blätter mit dem Entstehungsjahr 1913 datiert sind, davon wurden zwei Blätter noch 1913, drei Blätter 1914, ein Blatt 1917 und zwei weitere Blätter 1919 im „Simplicissimus“ publiziert, letztere somit sechs Jahre nach ihrem Entstehungszeitpunkt. Aus der Sicht des Künstlers kann das Jahr 1916 als das produktivste mit insgesamt 17 hergestellten Werken gesehen werden, davon wurden lediglich neun Illustrationen auch 1916 publiziert. Die höchste Publikationsquote mit insgesamt 21 Grafiken erreichte Lendecke im Jahr 1917. Es kann somit als sein erfolgreichstes Jahr innerhalb seiner Tätigkeit beim „Simplicissimus“ betrachtet werden. Jedenfalls kann der Künstler Otto Lendecke nicht gleich nach seinem Tod in Vergessenheit geraten sein, anders wäre es nicht denkbar gewesen, dass 1919 fünf seiner Bilder und 1920 immer noch zwei Illustrationen publiziert wurden. Bemerkenswert ist wohl auch die Tatsache, dass jene zwei Titelblätter, die der „Simplicissimus“ veröffentlicht hatte, nämlich „Völkersehnsucht“ im November 1918 und „Im Maien“ 1919, erst nach Lendeckes Tod an diese prominente Stelle gelangten. Erwähnt werden muss auch, dass unter den 73 Illustrationen zwischen 1913 und 1918 jener „Simplicissimus“-Kalender aus dem Jahr 1915, dessen Titelblatt Lendecke gestaltet hat, nicht enthalten ist. Das Umschlagsblatt 1915 konnte nicht aufgefunden werden. Der Albert-Langen-Verlag hat im Jahr 1924 das Album „An die Schönheit“ mit 27 Zeichnungen aus dem „Simplicissimus“-Œuvre, zwei Grafiken aus der „Damenwelt“ und einer Bildtafel aus der Stockholmer Ausstellung 1917 als Erinnerung an den geschätzten Künstler und Mitarbeiter herausgegeben.

Rezeption

Naturgemäß können die laufenden Gehaltssprünge ab 1916 als eine positive Rezeption von Lendeckes Arbeiten bewertet werden, aber es gibt auch konkrete Anmerkungen von Lendecke persönlich sowie von seinem Biografen Ankicz-Kleehoven. „Der mich etwas überraschende Erfolg

meiner im *Simplicissimus* und *Jugend* reproduzierten Zeichnungen, hat mir so viel neue Beschäftigung eingebracht [...]“, teilte er in einem Schreiben an Onkel Wilhelm am 20. März 1914 mit.³⁷³ Und weiter führt er in einem Schreiben vom 28. September 1916 an Onkel Wilhelm aus: „[...] weil meine Sachen so fleißig gearbeitet sind und viel belobende Anerkennung bei der Redaktion einlaufen, hauptsächlich von Feldgrauen, die sich darüber freuen, durch meine Zeichnungen dem Kriege für Augenblicke entrückt zu sein [...]“. ³⁷⁴ Ähnlich beschreibt Ankiewicz-Kleehoven in seinem Vortrag vom 28. Februar 1929 sinngemäß, dass auf ein farbiges Bild von Lendecke Dutzende Feldpostkarten in den Redaktionen München und Berlin eintrudelten, in denen Offiziere und Soldaten für den reizenden Lendecke dankten, da er ihnen für eine kurze Zeitspanne ihr freudloses Leben verklärt habe.³⁷⁵ Es ist an dieser Stelle sinnvoll, auf die unterschiedliche Ausgangssituation dieser positiven Rückmeldungen näher einzugehen. Der Brief Lendeckes vom März 1914 bezieht sich auf fünf Einsendungen an die „*Jugend*“, darunter „*Dans macabre*“, „*Ihr letzter Tänzer*“, „*Lache Bajazzo*“ und „*Abenteuer Paris*“, sowie auf die ersten vier Einsendungen an den „*Simplicissimus*“ mit „*Sonn auf Sonn*“, „*Neue Schule*“, „*Amor und Psyche*“ und „*Schöner Winter*“; insgesamt ein sehr avantgardistisches, dem Art déco verpflichtetes Programm (vgl. 5.2. Bildanalyse der *Simplicissimus* Illustrationen, Seite 104). Im Brief vom 28. September 1916 bezieht sich Lendecke primär auf acht Arbeiten aus dem Jahr 1916, die entweder direkt einen Bezug zum Thema Liebe und Erotik haben oder bezaubernde junge Frauen darstellen, deren Humor und Spaß durch den Krieg ungebrochen scheinen, so vermitteln es jedenfalls die kurzen Bildtextierungen. Die Sehnsucht nach Verklärung und Idealisierung, die Lendecke in den „*Simplicissimus*“-Blättern auch bedient hat, bestätigt sich ja auch in den diesbezüglichen Anmerkungen von Ankiewicz-Kleehoven.

Im Zuge der nun folgenden Bildanalyse wird zu prüfen sein, ob Lendecke die künstlerische Leitmaxime der „Allgemeinverständlichkeit“ im „*Simplicissimus*“ bedienen konnte und stilistische Brüche in seinem Werk, soweit vorhanden, eventuell mit der Neuausrichtung des Verlages bei Kriegsausbruch in Verbindung gebracht werden können. Oder anders gesagt: Lassen sich in den Publikationen Lendeckes ab 1915 breitenwirksame Bilder einer Kriegsverherrlichung (glückliche Soldaten auf Heimaturlaub, junge Frauen im freiwilligen Rotkreuzdienst usw.) ausfindig machen?

³⁷³ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 98 .

³⁷⁴ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 102.

³⁷⁵ Ankiewicz-Kleehoven 1929, S. 1 .

5.2. Bildanalyse der Simplicissimus Illustrationen

Otto Lendeckes tiefes Kunstwissen³⁷⁶ lässt vermuten, dass er nicht nur mit sämtlichen Kunstströmungen seiner Zeit, wie Kubismus und den Fauves, sowie der Grafik seiner Künstlerkollegen vertraut war, sondern auch die Modegrafiken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts eingehend studiert hatte. Die Analyse muss daher nach Codierungen suchen, die schlüssig das jeweilige Repertoire, sei es des Empire und Biedermeiers, sei es der Art Déco-Epoche, aufzudecken vermögen.

5.2.1. Motivische Bildgestaltung

Vorab muss für eine Erforschung der Bildmotive des 73 Werke umfassenden Simplicissimus Œuvres eine Einteilung in Kategorien vorgenommen werden, wobei Unschärfen in der Themenabgrenzung zugunsten einer Systematisierung in Kauf genommen werden. Zunächst soll mittels der vorliegenden Kategorisierung versucht werden in Lendeckes Bildprogramm einerseits historische Bezüge zum achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert herzustellen und andererseits primär dem Art Déco verpflichtete Themenstellungen aufzuspüren. In weiterer Folge ist die Feststellung des Biographen Ankwicz-Kleehoven, „nur in den Überschriften seiner Illustrationen spielte das furchtbare Wort Krieg dann und wann eine Rolle, im Inhalt kaum jemals, es sei denn, dass er einmal eine trauernde Kriegerswitwe,....zeichnete“ auf ihre Plausibilität hin zu verproben. Hat sich Lendecke tatsächlich dem Krieg und seinen Wirkungen in den Alltag hinein entzogen oder müssen wir vielmehr nach versteckten Indizien und Codes suchen, um ihm gerecht zu werden? Schließlich soll der Versuch unternommen werden aus einer Gesamtschau seiner Motive ein kohärentes Frauenbild abzuleiten.

Aus dem Leben einer Frau:

Frauen beim Spaziergehen, Unterhaltung, Ankleiden	
Muße	20
Feste/Karneval	1
Oper	2
Dinner	1
Pflege der Schönheit	2
Einkauf	2
Sport	5

³⁷⁶ Orlik 1918, S. 25.

Reise	7
Liebe	10
Orient	1
Krieg	15
Mythologie	6

Die französische Modegrafik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts schildert den Kultus der schönen Frau und begleitet die modebewußte Dame nicht nur in allen Stadien ihrer Toilette, sondern auch an alle möglichen Schauplätze ihrer Zeit. Der Morgen- und Hauskleidung, Dinner- und Nachmittagskleidung, Abendkleidung, Theater-, Stadt- und Promenadenkleidung, Kleidung für Pferderennen und den Hof, Fasching-, Sommer-, Strand- und Sportbekleidung musste ein entsprechendes Ambiente geschaffen werden. Welche Anregungen und Motive Lendecke aus der Kenntnis der frühen französischen Modegrafik gewinnen konnte, soll nun kurz dargestellt werden.

Die grandiose Idee der Grafiker des achtzehnten Jahrhunderts, ihre Modelle in die freie Natur zu versetzen und ihnen durch eine natürliche Bewegung Leben einzuhauchen, hat ihre Faszination bis heute beibehalten und insbesondere Lendecke, aber auch viele Art Déco- Grafiker seiner Epoche inspiriert. Motivische Vorlagen, wie Heideloffs „Walking Dresses“, Vernets „Merveilleuse“, Debucourts „Quel Vent“ oder Garvanis „Toilette de Bal du Matin“, sie alle, um nur einige zu nennen, bestärkten Lendeckes Interesse an der Darstellung von Bewegung und Körperlichkeit in freier Natur und regten ihn, wie bereits besprochen (vgl. 4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850, Seite 70) zu bewegten Bildwelten an, deren motivische Anlehnung an die großen Vorbilder deutlich ablesbar ist. Und die frühe französische Lithographie liefert auch ein schier unerschöpfliches Repertoire an Motiven für die „Comedia dell Arte“, Faschingsfeste und die Kostümbälle der Aristokratie und des einfachen Volkes. Die Darstellung der Liebe mittels der Figuren der Comedia dell Arte geht in Frankreich jedoch auf die Bilder Antoine Watteaus 1715 bis 1717 zurück, der auf einzigartige Weise die labile Situation der beiden Wirklichkeitsebenen, des künstlichen Theaters einerseits und des realen Lebens andererseits zu gestalten wusste.³⁷⁷ Ein Charakteristikum der Comedia dell Arte sind die unveränderten Grundtypen, die zwar identifizierbar aber dennoch flexibel genug sein mussten, um der schauspielerischen Improvisation Genüge zu leisten. In Lendeckes Illustration „Karneval im Süden“ (vgl. Abbildung 111, Seite 195), datiert mit 1914, könnte man als männliche Figur den „Arlecchino“, eine naiv charmante Dienerfigur mit vielschichtigem Charakter, in leicht gebückter

³⁷⁷ Plomp/Sonnabend 2016, S. 165.

Haltung und tänzelnder Bewegung erkennen, während die weibliche Figur wohl „Columbina“, eine gewitzte und erotische, schöne junge Frau, mit stolzer, selbstsicherer Haltung und leicht ironischem Augenaufschlag darstellen könnte. Sie spielt die schüchterne Jungfrau, um sich die Männer vom Halse zu halten und ist doch stets bereit zur Umarmung, wenn es der gewünschte Geliebte ist. Vielleicht entschlüsselt sich hier in diesem Bild auch Lendeckes Bewunderung für Antoine Watteau. In „L’amour au théâtre italien“ von Antoine Watteau um 1715- 1717 sieht man eine schöne junge Frau, die gerade ihre Maske in einer Comedia dell Arte Szene abnimmt. Watteau hat zu dieser Geste ein Studienblatt angefertigt, indem eine Hand auf zierliche Weise eine Maske haltend dargestellt ist (vgl. Abbildung 130, Seite 205).³⁷⁸ Auch Lendeckes Columbine hat die Maske mit gleicher Geste abgenommen und scheint stets bereit für das ewige Spiel des Verbergens und Enthüllens.³⁷⁹

Das Fieber nach Fasching- und Kostümfesten erfüllte nicht nur das erste Viertel des neunzehnten Jahrhunderts, sondern hielt auch ununterbrochen seit 1910 in Paris an,³⁸⁰ wie zahlreiche Modegrafiken belegen. George Barbiers „Arlequin“ (vgl. Abbildung 131, Seite 205), datiert mit 1914, spielt ganz bewusst mit der Rezeption des achtzehnten Jahrhunderts und seiner unglaublichen Pracht der Roben. Er war ein Bewunderer der klassischen Eleganz des achtzehnten Jahrhunderts, insbesondere Antoine Watteaus und ähnlich wie Lendecke wenig interessiert an der Avantgarde seiner Zeit.³⁸¹ Das Interesse der Grafiker an Kostüm- und Faschingsfesten fand mit dem Album „Comedia dell Arte“ mit Texten von Gabriele D’Annunzio und märchenhaften Farbdrucken von Umberto Brunelleschi 1914 einen vorläufigen Höhepunkt.³⁸² Ob in historisierenden Roben, in orientalischen Kostümen oder in den Archetypen der „Comedia dell Arte“, stets gelang es den Künstlern den Augenblick – sei es im Moment der Verwandlung, des extatischen Tanzes, der erotischen Annäherung, des Versteckens oder der Enthüllung – auf ewig zu bannen. Garvani in „Les apprêtes du Bal“ (vgl. Abbildung 122, Seite 201) und Lendecke in „Amor und Psyche“ (vgl. Abbildung 34, Seite 156) schildern in ihren Bildern den Prozess der Verwandlung bzw Kostümierung und kündigen auf diskrete Weise ein erotisches Abenteuer an.

Seit dem achtzehnten Jahrhundert war die Oper zum Treffpunkt für die gesellschaftliche Elite avanciert und von da an diente sie als beliebter Schauplatz für Modegrafiken aller Epochen. Inspiration lag somit nicht nur in den frühen französischen Modebildern eines Jean Moreau vor (Vgl. 4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850, Seite 70), sondern auch in den vielen Art Déco-Grafiken, etwa

³⁷⁸ Plomp/Sonnabend 2016, S. 169.

³⁷⁹ Plomp/Sonnabend 2016, S. 168.

³⁸⁰ Dogramaci 2001, S. 104.

³⁸¹ Goss 2014, S. 28.

³⁸² Nuzzi 1981, Einleitung.

eines Georges Lepape (vgl. Abbildung 128, Seite 204), Paul Iribe und George Barbier. Nachdem in den ersten Kriegsjahren die Opern- und Theatersäle teilweise geschlossen waren und auch Bälle nicht mehr stattfanden, kann aus Lendeckes Bild geschlossen werden, dass sich im Winter 1916/17 die Situation wieder änderte. Scheinbar ging Wien einen anderen Weg als Paris, denn in Paris waren bis Kriegsende Abendroben in der Oper verboten und das Publikum nahm in Straßenkleidung an der Vorstellung teil.³⁸³ Lendecke zitiert in „Dekolletage“, datiert mit 1917 (vgl. Abbildung 108, Seite 194) sehr wahrscheinlich die Logenszene „Les Adieux“, datiert mit 1777 (vgl. Abbildung 107, Seite 193) Moreau Le Jeunes. Der Bildmittelpunkt ist das strahlende Dekolleté einer jungen Frau, deren makellos-weiße Haut sich von den Schattenfeldern der dunkelroten Loge absetzt. Das leichte Rosa der Wangen als Andeutung eines Flirts mit einem Verehrer, der hingebungsvoll zum Kuss geneigt, wie bei Moreau Le Jeune oder im Verborgenen der Loge weilt, wie bei Lendecke. Und wieder ist es der Reifrock, der nun 140 Jahre später, trotz kriegsbedingter Stoffknappheit als sogenannte „Kriegskrinoline“, den Künstler zu grandiosen Faltenwürfen und Verwerfungen der endlos scheinenden Stoffmengen animiert. Bereits 1915 wählt Lendecke für seine Illustration „Im Maien“ (vgl. Abbildung 90, Seite 185) ein sehr ähnliches Sommerkleid. Stets ist es die Verbindung von Zeitlosem und Zeitlichem, das sich in der jeweiligen Mode zusammenfügt und so sieht man amüsiert auf die Fontage³⁸⁴ von 1777 und den blond gewellten Kurzharschnitt der zwanziger Jahre. Der schwedische Bildtitel „Dekolletage“ für Dekolleté könnte eine Ovation Lendecks an die erfolgreiche Modeschau in Stockholm des Jahres 1916 sein.

Eine weitere Motivgruppe Lendeckes lässt es sinnvoll erscheinen, noch einmal auf den Hofmaler Antoine Watteau zurückzugreifen, dessen Name mit dem Begriff der „Fête galantes“ eng in Verbindung steht. Antoine Watteaus „Einschiffung nach Kythera“ (vgl. Abbildung 132, Seite 206) spielt mit dem Mythos der griechischen Insel, an deren Strand die Liebesgöttin Venus aus dem Schaum der Wogen geboren sein soll. In Watteaus Gemälde besteigen junge Paare ein Schiff, um die Liebesinsel zu erreichen. Ein mythologisches Thema wird mit dem gegenwärtigen Leben verbunden.³⁸⁵ Lendeckes phantasievolle Barken in den Illustrationen „An Klara“, datiert mit 1915 (vgl. Abbildung 133, Seite 206) und „Vergessene Lieder“, datiert mit 1917 (vgl. Abbildung 134, Seite 207) könnten eine Referenz an Antoine Watteau und seine Einschiffung nach Kythera sein. Es ist durchaus vorstellbar, dass Lendecke mit seinen zarten Galeeren eine Fahrt zur Liebesinsel imaginiert hat. Die filigranen, auf dem Ozean treibenden Gebilde erinnern stilistisch an jenen „arkadischen“ Klassizismus, der mit Dagobert Peche auch in der Wiener Werkstätte vertreten und präsent war.

³⁸³ Rasche 2017, S. 14.

³⁸⁴ Eine Fontage ist eine mehrstöckige Frisur, die charakteristisch für die Epoche Ludwig XIV war.

³⁸⁵ Plomp/Sonnabend 2016, S. 18.

Lendeckes zügelloser Erfindungsreichtum in der Ausgestaltung seiner zahlreichen Boudoir-Szenen erstreckte sich von Tischen, Stühlen und Spiegeln bis hin zu seinen surrealen, fantastischen Bettentwürfen. Ob eine schwebende Gondel (vgl. Abbildung 150, Seite 215), ein Naachen (vgl. Abbildung 35, Seite 157), eine Muschel (vgl. Abbildung 135, Seite 207), ein Polsterbett (vgl. Abbildung 136, Seite 208), Himmel- oder Schaukelbetten, stets erfüllt ein unbegrenzter Formenreichtum Lendeckes Bildwerk. Mag sein, dass die exzessiven Möbelentwürfe in „Meubles et Objects de Goût“ 1801 – 1802 (vgl. Abbildung 119, Seite 199) Lendecke den Anreiz boten, zeitgemäße und ebenso einzigartige Ideen zur Möblierung zu entwickeln, doch was zunächst als unrealisierbar scheint, findet später Eingang in die konkrete Möbelherstellung.

Schließlich soll noch einmal auf ein von Lendecke verwendetes Motive Antoine Watteaus repliziert werden. Watteaus Einschiffung nach Kythera enthält unzählige, Bänder schwingende, durch die Lüfte sausende, herabstürzende kleine Putti- ein Motiv, welches Watteau aus älteren Vorbildern entnimmt. In sieben Illustrationen sind die fröhlichen Putti Begleiter der Bildszenen Lendeckes, darunter das Bild „Vor der Ernte“ (vgl. Abbildung 137, Seite 208) datiert mit 1916, welches sehr deutlich an die Gartenfigur am rechten Seitenrand von Watteaus Einschiffung nach Kythera erinnert. Während es bei Antoine Watteau ein kleiner versteinelter Amor ist, der sich an der Mutter festklammert, sind es bei Lendecke zwei höchst lebendige Putti, die an der Mutter zerren. In der Illustration „Die Erscheinung“ (vgl. Abbildung 138, Seite 209) umfassen die lustigen Putti die entblößte Schönheit mit einem blauen Band, welches sich fast kalligraphisch am Sommerhimmel abzeichnet, wie man es in sehr ähnlicher Weise von Watteau und seinem italienischen Vorbildern kennt.

Zur Ausgangsfrage zurückkehrend, kann also festgestellt werden, dass Lendecke zahlreiche Motive der frühen französischen Modegrafik, darunter Jean Michel Moreaus Operszenen, Paul Gavarnis Karneval- Sujets und schließlich die Modedarstellungen in freier Natur eines Horace Vernet, Philibert-Louis Debucourts, eines Nikolaus Wilhelm Heideloff und Paul Gavarnis in seinem Œuvre verarbeitet hat. Sein Interesse an anatomischer Genauigkeit und natürlicher Bewegung seiner Figuren fand er in den grafischen Werken des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts bestätigt. Sehr wahrscheinlich hat sich Lendecke aber auch intensiv mit dem französischen Maler Antoine Watteau beschäftigt, worüber unter anderem die Motive des Liebesbotes sowie die amüsante Verwendung der Putti in seinem Werk Aufschluss geben können.

Was waren aber nun die großen neuen Themen und Motive der Art Déco-Grafik? War Lendecke im Aufspüren der Bildmotive seiner Epoche originär und wenn ja in welcher Weise ?

Wie bereits erläutert, haben die Grafiker der Art Déco-Bewegung ganz bewusst Inspiration und Anregung in den ersten französischen Modejournalen des achtzehnten Jahrhunderts, ja überhaupt in

der Epoche des Empire, gesucht und dennoch kommen neue Themen und Schauplätze auf die Bildflächen der Grafiker. Die Darstellung der Seele, sportlicher Aktivitäten, der neuen Technologien, der Pflege der Schönheit, des Dinners im öffentlichen Raum, persönlicher Vergnügungen wie Einkaufen und schließlich des Orientalismus und der Erotik führt zu gewagten, provokanten und aufregenden neuen Bildwelten.

Lendeckes Karriere beim Simplicissimus beginnt mit sechs allesamt im Jahr 1913 entstandenen Modebildern, in deren Zentrum die klassische Modefigurine steht. Darunter sind die zwei Schwarz/Weiß-Bilder „Sonn auf Sonn dich hellt“ (vgl. Abbildung 101, Seite 190) und „Neue Schule“ (vgl. Abbildung 139, Seite 209) hinsichtlich ihrer Psychologisierung im zeitlichen Kontext der Vorkriegsära konkurrenzlos. In „Sonn auf Sonn dich hellt“ eröffnet sich für eine mit dem Rücken zum Bildbetrachter lasziv zur Seite geneigte, mit einem kostspieligen Abendmantel bekleidete Dame der Blick auf ein in der Dämmerung liegendes unendliches Meer. Die Gestik der Frau, ihr auf der Schulter liegender Kopf und der kraftlos herabhängende linke Arm vermitteln Wehmut und Resignation. Die psychologisierende Wirkung des Bildes steigert sich durch die Anonymität der Person und die entseelte Leere des Raumes, in den sie hineinzuschauen scheint. Lendeckes Bildinszenierung ist hier auf das Äußerste reduziert, kaum eine Requisite, die eine Deutung gestattet oder eine Geschichte anstößt, vielmehr generiert ein Zusammenspiel von Körperhaltung, Kulisse und Lichtkontrasten eine Fülle von offenen Fragen im Betrachter. In „Neue Schule“, datiert mit 1913, spielt Lendecke mit ähnlichen gestalterischen Mitteln, indem er die elegante Erscheinung, in eine orientalisch verzierte Empirerobe gekleidet, sich vom Betrachter weg drehen und mittels Gestik der Hände zu einer unsichtbaren Person sprechen lässt. Der Blick des Betrachters ist versucht, jenen Unsichtbaren im Bild aufzuspüren, doch der Richtung des Blickes der Dame folgend, findet er nur eine leere Wand. Wenngleich spärliche Indizien, wie die überaus luxuriöse Kleidung der Dame, Hinweis geben um welchen Ort es sich handeln könnte, so gestattet auch hier das Bild eine Reihe von Auslegungen. In mitten des tobenden Weltkrieges schaffte Lendecke 1916 mit „Seine Stube“ (vgl. Abbildung 155, Seite 217) eine auf extremen Licht- und Schatteneffekten aufgebaute psychodramatische Szene. Während die Dame im Bildmittelpunkt ihr überraschtes, erstarrtes Gesicht einem unerwarteten Besucher, der außerhalb des Bildes bleibt, zuwendet, versucht sie mit expressiver Gestik der Hände etwas Verborgenes zu beschützen. Es kann nicht gänzlich ignoriert werden, dass Sigmund Freuds Publikationen zur Psychologie und Traumdeutung zu den viel diskutierten Aufregern dieser Epoche gehören und möglicher Weise auch Lendecke anregen, sich dieser Thematik anzunehmen. Bereits 1914 findet sich in Georges Lepapes „Le Manteau de pourpre“ (vgl. Abbildung 129, Seite 204) eine vergleichbare Thematik, indem auch hier das Bildgeschehen auf eine einzige, dramatische Geste reduziert wird. Die Trägerin eines voluminösen Paul Poiret Mantels versucht eine unsichtbare Person

im Zaum zu halten, indem sie den Kopf abwendet und die Hand zur Abwehr ausstreckt.³⁸⁶ Ebenso kann die Illustration von André Eduard Marty (vgl. Abbildung 102, Seite 191), die bereits im Kapitel 3.6. Nachwirkungen, Seite 65 kurz besprochen wurde, in diese Bildkategorie eingereiht werden. Die Aufnahme eines psychologischen Momentes mittels Körpersprache, Gestik und Gebärde weist Lendecke in seiner frühen Schaffensperiode als einen originären und visionären Künstler aus.

Man kann vermuten, dass Lendeckes jugendliche Vorliebe für den Sport, einen Rest in sein Erwachsenenleben hinübergerettet hat, denn in seinem Œuvre sind immerhin fünf Bilder dem Damensport gewidmet. Ganz sicher aber ist dieser motivische Schwerpunkt auch dem Sport- und Körperkult des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts geschuldet.³⁸⁷ Lendeckes Antwort ist äußerst amüsant, denn er benützt das Sujet des Sportes, um mit dem Tabu der Hosenbekleidung für Frauen zu brechen und erlaubt sich, abgesehen von seinen mythologischen Bildern und einem Orient- Bild, mit der Nacktheit und Entblößung des weiblichen Körpers (vgl. 4.4.1.2. Der entblößte Körper, Körperbewusstsein und Erotik, Seite 82) ein gewitztes Spiel zu treiben. In seiner Grafik „Über allen Gipfeln ist Ruh“, datiert mit 1916, fordert nicht nur der sportliche, muskulöse Körper der Skifahrerin und ihre mondäne Kleidung einer anliegenden Hose mit Streifenpullover und Bandana-Kopftuch, sondern mehr noch der emanzipatorische Blick auf die Frau den Betrachter heraus (vgl. Abbildung 140, Seite 210). Lendecke bannt den befreienden Moment eines einsamen Gipfelsturmes mit einem tiefen Atemzug, der in eisiger Kälte zu kristallisieren scheint. Nach Erreichen des Zieles der Alleinbesteigung wird der Blick auf die im Tal liegende Welt ein anderer sein. Lendecke begleitet mit seiner Bildikonographie jenen in der Vorkriegszeit begonnenen Weg der Inbesitznahme männlicher Sportarten durch die Frau, der eine erste, sanfte Emanzipationswelle auszulösen vermag (vgl. 4.4.1.5. Das neue Frauenbild, Seite 89). Gleich in zwei Illustrationen hebt er eine weibliche Schwimmerin auf ein Trampolin, ein Sport der gleichermaßen Mut und körperliche Geschicklichkeit erfordert: 1916 in der „Tuchknappheit“ (vgl. Abbildung 96, Seite 188) schwebt die Schwimmerin noch in sichtbarer Höhe über dem Wasserspiegel, während sie 1917 (vgl. Abbildung 105, Seite 192) in bodenlosen Höhen in furchtloser Haltung auf die Freigabe für den Sprung zu warten scheint. Die Sportausübung wird hier bar jeglicher gesellschaftlicher Zwänge oder Vorurteile zum Selbstzweck, sie dient der Selbstverwirklichung; das emanzipatorische Statement ist in dieser Klarheit in vergleichbaren Ski-Szenen, etwa bei George Barbier und Maurice Taquoy oder den zahlreichen Bademotiven der Art Déco-Grafiker nicht zu finden. Was hier in Sportmotiven bereits angedeutet ist, sollte sich im Laufe des ersten Weltkrieges durch Änderungen in der Verfassung sowie neue Bildungs- und

³⁸⁶ Davis 2007, S. 36.

³⁸⁷ Dogramaci 2001, S. 111.

Berufsmöglichkeiten für die Frau in radikaler Weise vollziehen. Die Emanzipation war in Gang gesetzt und sie fand auch in der Mode ihre zeitgemäßen Ausdrucksmittel.

Mit den modernen Transportmitteln Zug und Automobil wird die vergnügungssüchtige Gesellschaft in kürzester Zeit an neue Orte der Lustbarkeiten gebracht. Nobelkurorte wie die Thermalbäder von Vichy, Aix les Bains sowie Luxusresorts am Ägäischen Meer bilden die Kulisse für die großen Roben der Couturiers und deren Modegrafiken. Lendeckes Aufenthalt im Nobelseebad Knocke im September 1913 (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendেকে, Seite 6) bot ihm Inspirationsquelle und Sujet für die beiden Grafiken „Tote Saison“, datiert mit 1914 (vgl. Abbildung 141, Seite 210) und „Schwärmerei“, datiert mit 1915 (vgl. Abbildung 115, Seite 197). In „Tote Saison“ genießt das Paar, vermutlich Otto und Katharina, die Herbstsonne des bereits verlassenen Strandes an der Nordseeküste, einen Strand dessen kühles Nordlicht Gerda Wegener bereits 1913 in einer sehr stilisierten Art Déco-Modegrafik einfängt (vgl. Abbildung 142, Seite 211). Zwar bedient sich Lendেকে dieser Lifestyle-Reiseziele als Kulisse für seine unglaublich schlichten Rock-Bluse Kombinationen und Taylor-mades³⁸⁸, aber Licht und Wind verführen ihn, eine Stilisierung zugunsten von präzisen Schatten- und Lichtwirkungen, wie auch anatomisch exakten Körperkonturen aufzugeben. Stilistisch gesehen sind die beiden Strandbilder, wie auch zwei weitere Reisebilder, die Lendeckes Interesse an der Antike bekunden, nicht dem Art Déco verhaftet.

Die technischen Erfindungen von Flugzeug, Automobil und Zug scheinen der nervösen Aufbruchstimmung einer auf die Katastrophe zusteuernenden Vorkriegszeit symptomatisch zu entsprechen. Ein Chauffeur steuert das gerade erst erfundene Automobil in rasender, nächtlicher Fahrt wie bei Lendeckes „Pariser Drückeberger“, datiert mit 1914 (vgl. Abbildung 143, Seite 211) oder gemütlich am hellen Sommertag durch den Park gleitend wie bei Pierre Brissaud, datiert mit 1914 (vgl. Abbildung 144, Seite 212). Schon drei Jahre spätere entschied sich Lendেকে in „Licht und Schatten“ eine Frau ans Steuer zu setzen und dies ohne jegliche männliche Begleitung (vgl. Abbildung 97, Seite 188)- Ausdruck seiner Sensibilität für die Veränderung gesellschaftlicher Prozesse, die nun einmal begonnen hatten, ihren Lauf zu nehmen. Die technischen Errungenschaften in der Fortbewegung, die durch den Krieg mit noch größerer Dynamik zur Realität des Alltages wurden, begannen sich in Statussymbole und damit zu Begleitgegenständen eines luxuriösen Lebensstils zu verwandeln und eroberten die Bildflächen des Art Déco. Selbst die neueste Technologie des Flugzeuges und deren Überwindung großer Distanzen in kürzester Zeit, thematisiert

³⁸⁸ Das Taylor-made ist ein klassisch-strenges Schneiderkostüm.

Lendেকে in „Zwischen Himmel und Erde“, datiert mit 1916, indem er das Flugzeug aus der Bildfläche quasi hinausstürzen lässt (vgl. Abbildung 145, Seite 212), als könne diese neue Dimension der Geschwindigkeit gar nicht mehr gebannt werden. Vielleicht hat der Künstler das Bild ganz bewusst nicht als Kriegsbild inszeniert, weil er im Flugzeug eine Technologie der Zukunft erkannte, die über militärische Zwecke hinausgehen sollte.

Einblicke in die privaten Szenen der Kosmetik oder Frisur einer schönheitsbewussten Dame blieben in den Modegrafiken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vollständig ausgespart und begannen sich erst allmählich als eigenes Bildthema in der Art Déco-Grafik durchzusetzen. Sich in der Öffentlichkeit zu schminken wird in der Ausgabe des „Journal des Dames et des Modes“ vom 20. September 1913 als Ausdruck eines Wandels der Zeiten, sozusagen als „äußerliche“ Emanzipation gesehen.³⁸⁹ Es überrascht nicht, dass Lendেকে eine derart realitätsnahe Darstellung eines Kosmetiksalons in „Der Krieg und die Bajadere“ (vgl. Abbildung 146, Seite 213), datiert mit 1916, gelingt, zumal er sich während seines London Aufenthaltes 1913 anlässlich der Freskierung des Helena Rubinstein Salons (vgl. 1. Zur Biografie von Otto Lendেকে, Seite 6) einen detaillierten Einblick in die Geschäftigkeit eines Schönheitssalons verschaffen konnte. Obwohl Paul Poiret mit der Kreation eines neuen Parfumes dieses zu einem festen Bestandteil der Modehäuser gemacht hatte, überrascht doch, dass Lendেকে offensichtlich überzeugt war, dass Makeup, Cremen, Parfüms längst ein Teil des Konsumproduktes Mode geworden waren. Auch in der Frisierszene Lendেকেs „Die verlorene Stimme“ (vgl. Abbildung 147, Seite 213), datiert mit 1918, in welcher das intime Alltagsleben zum Bildthema avanciert, erkennt man die Auswirkungen der japanischen Kunst, insbesondere ihren unaufgeregten Zugang zu Alltagsschilderungen auf das französische Art Déco (vgl. 4.4.1.1. Exotik, Seite 78).

Jedenfalls haben sich die Trageanlässe für Couture- Mode während des Krieges drastisch reduziert und es überrascht daher nicht, dass Lendেকে in „Fifth avenue“ das Dinner im eleganten Restaurant vor der Wolkenkratzer-Kulisse New Yorks und nicht in Wien stattfinden lässt (vgl. Abbildung 148, Seite 214). Wenngleich motivische Parallelitäten zu George Barbiers „La Gourmandise“ (vgl. Abbildung 149, Seite 214), entstanden 1924 und Lendেকেs Sujet aus dem Jahr 1917 argumentierbar sind, so ist George Barbiers Szenerie in einem typischen Art Déco-Ambiente gefangen, während Lendেকে einen visionären Modernismus im Interieur zeichnet (vgl. 5.2.2.1. Lendেকেs Art Déco-Grafiken, Seite 118). Mit „Fifth avenue“ verknüpft Lendেকে das Dinner mit der nobelsten Adresse

³⁸⁹ Nuzzi 1981, Einleitung.

der damaligen Geschäftswelt außerhalb Europas. Das Dinner als Schauplatz für den großen Modeauftritt zu wählen, war zweifellos originell und innovativ.

Auch Lendeckes Grafiken zum Themenkreis Einkaufen beleuchten einen Aspekt, der mit dem Entstehen neuer Gesellschaftsordnungen einhergeht. Grafiker und Designer der Modejournale sind immer in gewisser Weise Berater und Trendsetter für ihre Klientel und sie kommunizieren mittels Modeterminologien und Marken die „Must- Haves“ für den sozialen Status einer Elite. Ähnlich den heutigen Luxusmarken, wird mittels einer entsprechenden Visualisierung signalisiert, welche Gegenstände gekauft werden sollten. In der Illustration „Die Angst vor der Kriegsgewinnsteuer“ (vgl. Abbildung 150, Seite 215) ist es eine rot glasierte Empirevase und in „Preis ist Nebensache“ (vgl. Abbildung 151, Seite 215) weckt ein extravagantes Bett in Form einer frei schwebenden Gondel die Begehrlichkeiten der Elite. Einkaufen und Konsumation wird zum gesellschaftlichen Vergnügen und zur Freizeitbeschäftigung, dessen Unterhaltungswert schon bald in eigens geschaffenen Konsumpalästen Rechnung getragen wird. Auch hier erkennt Lendecke die Bedeutung des Ortes als Tummelplatz der Eitelkeiten.

Gleich einer Epidemie brach über Paris im Jahr 1910 ein Fieber nach allem Exotischen und Fremdländischen herein und inspirierte die Kunst, durchdrang die Mode, erfüllte die mondänen Innenräume und hauchte ihren Atem in exzessiven Festen und Feiern aus. Zweifellos konnte die Wucht dieser neuen Strömung auch an Lendecke, der sich bis in den April 1914 noch in Paris aufgehalten hat, nicht spurlos vorübergehen und dennoch sind die Indizien für den Exotismus in seiner Kunst spärlich. Im *Œuvre* (vgl. 2. *Œuvre*, Seite 21) wurde bereits auf einen Modeentwurf (vgl. Abbildung 124, Seite 202) aufmerksam gemacht, der Hinweise für eine derartige Auseinandersetzung mit Léon Bakst belegen könnte. Insgesamt mag Lendecke ähnlich reagiert haben, wie die Wiener Kunst- und Kulturszene, deren Rezeption der Auftritte des Ballet Russe im Jahr 1912 und 1913 als mager, fast bedeutungslos bezeichnet werden können. Es bleiben unaufgeregte, kleine Details oder Modeaccessoires, die Lendecke als Anspielung auf die Exotismen des Art Déco in seiner Grafik einsetzt. Seine Illustration „Die Frauen von Konstantinopel“ (vgl. Abbildung 152, Seite 216) aus dem Jahr 1916, eine Satire auf die orientalischen Gegensätze von Verhüllung und Freizügigkeit muss hier als eine Ausnahme gesehen werden. Eine orientalische Schönheit tänzelt unter einem Baldachin, getragen von vier verschleierten Dienerinnen, vorbei an der idealtypischen Kulisse Konstantinopels, der Hagia Sophia, das Marmarameer und die herrlichen Gärten mit ihren Springbrunnen in den Hintergrund gesetzt. Mag sein, dass Lendeckes Reise nach Konstantinopel im Auftrage diverser staatlicher und öffentlicher Institutionen (vgl. 3.3. Modeausstellungen und

Modeschauen, Seite 53) zum Entstehungszeitpunkt des Bildes bereits geplant war und ihn zu dieser Bildgebung animiert hat.

Lendecque gestattet sich in seinem Œuvre die vollständige Entblößung des Körpers nur im Zusammenhang mit mythologischen oder zumindest symbolischen Motiven, darunter beispielsweise „Leda“, „Die Erscheinung“, „Neue Hoffnung“, „Lichtgestalt“, „Die Kröte“ und „Waffenstillstand“ (vgl. Gesamtkatalog, Seite 235). Sieht man von einigen Sportmotiven, wie den Schwimm-Motiven „Training“, „Der Drückeberger“ und „Am Starhemberger See“ bzw. dem Ski-Motiv „Über allen Gipfeln ist Ruh“, in welchen Lendecque durchaus den teilentblößten gesunden jungen Frauenkörper darstellt, ab, so findet sich wenig erotisches Bildmaterial, wie man es aus den Art Déco-Grafiken von George Barbier, Armand Vallée, Léon Bakst oder André Edouard Marty kennt. Wenn Lendecque in „Die Ausgesperrten“ (vgl. Abbildung 153, Seite 216) einen Blick in das Schlafzimmer einer jungen Dame wirft, in lasziver Haltung auf das Bett hingestreckt, so ist eine erotisierende Wirkung mehr der Transparenz der eng anliegenden, schwarzen Spitzenunterwäsche als der plakativen Zurschaustellung weiblicher nackter Körperteile geschuldet. Seine fundierten, anatomischen Kenntnisse, sein bildhauerischer Blick ließen ihn jedoch im Verbergen gleichwie im Präsentieren des weiblichen Körpers eine große Meisterschaft erlangen.

Die Modegrafik generell, aber auch die französische Modegrafik im Besonderen zeigt einen von Frauen dominierten Kosmos, in welchem Männer als Geliebte und Begleiter zu gesellschaftlichen Anlässen dienen. Die Bandbreite mit der sich Lendecque dem Thema Liebe widmet ist groß und oszilliert über den gesamten Betrachtungszeitraum in alle möglichen Richtungen. Mal inszeniert er eine Liebesszene mit einem verliebten jungen Paar inmitten einer idyllischen Landschaft wie „Unterm Apfelbaum“ (vgl. Abbildung 154, Seite 217), mal versetzt er minneartige Liebesgeschichten auf surreale Phantasieboote (vgl. Abbildung 133, Seite 206 und Abbildung 134, Seite 207) und mal schildert er komplexe Dreiecksbeziehungen wie in „Seine Stube“ (vgl. Abbildung 155, Seite 217) gleichsam als Symbol der tobenden Kriegsfrenten.

Abschließend kann festgehalten werden, dass Lendecque durchaus die Themen der Art Déco-Grafik, darunter Reisen, Technik, Orient, Sport usw. in seinen Bildern anspricht, diese jedoch originell abwandelt und um neue Sujets ergänzt. Die Sportmotive zeigen eine emanzipierte Frau, deren Sportausübung nicht so sehr einen Unterhaltungszweck erfüllt, als es einer ambitionierten Sportertüchtigung dient. Lendecque zeigt die wahrscheinlich ersten Automobilistinnen in modischem Staubmantel, ohne männliche Begleitung und hoffnungsfroh in die Zukunft blickend. Und seine Frauen machen intime Bereiche öffentlich, sie zeigen sich im Kosmetiksalon, dinnieren und kaufen mit ihren Freundinnen ein. Allzu strapazierte Themen, wie den französischen Exotismus, interessieren ihn nur marginal, sind ihm höchstens ein kleines Interieurdetail oder ein

Modeaccessoire wert. Zu seinen interessantesten grafischen Beiträgen zählen jene Bildwerke, in denen er versucht, seelische Momente bildlich zu fassen.

Wendet man sich dem direkt oder indirekt verhandeltem Thema Krieg in Lendeckes Illustrationen zu, so muss zunächst festgehalten werden, dass die Modegrafik der Zwischenkriegszeit durch eine relativ einheitliche visuelle Kultur gekennzeichnet ist, der es gelingen musste, selbst in den Zeiten des größten Grauens ein Interesse für die schönen Dinge des Lebens aufrecht zu erhalten. Mag sein, dass dieser Widerspruch die Herausgeber der Zeitschrift „Gazette du Bon Ton“ veranlasste, ab Juli 1914 bis 1915 nur mehr einzelne Hefte zu publizieren.³⁹⁰ Mag sein, dass gerade dieser Widerspruch Lendecke den Vorwurf einbrachte, dem Krieg keine Aufmerksamkeit gewidmet zu haben.

Bei Otto Lendeckes fünfzehn Kriegsbildern bestimmt auch der Text die Leseart des Bildes, denn der Künstler bedient sich einer subtilen, verschlüsselten Bildsprache. Lässt man einen sehr breiten Interpretationsspielraum zu, so ist das Vorkriegsbild „Ihre Leidenszeit“ (vgl. Abbildung 84, Seite 182) äußerst rätselhaft und vielschichtig. Der Fokus liegt auf einer, auf Grenzpfosten tänzelnden Frau, ständig in Gefahr das Gleichgewicht zu verlieren, deren zarter Trauerschleier ein mögliches Unglück andeutet. Die wüstenähnliche Landschaft jenseits der schmalen Grenzlinie verheißt eine öde, menschenleere Zukunft auf beiden Seiten. Das Bild ist 1913 entstanden und könnte als Vorahnung Lendeckes für den kurz danach ausbrechenden Weltkrieg gedeutet werden. Seltsam mutet der zylinderartige, der Frauenwelt bis dato vorenthaltene und zeituntypische Hut an. Auch hier könnte sich eine neue Epoche bereits ankündigen, in der Männerkleidung von Frauen getragen werden wird. In der Illustration „Das neueste Zeppelin-Nachtkostüm in London“ datiert mit 1914, schildert Lendecke indirekt den militärischen Überfall eines Zeppelin-Flugzeuges in London und der damit einhergehenden Flucht der Bewohnerinnen in den Keller (vgl. Abbildung 156, Seite 218). Historisch betrachtet, waren die ersten Zeppelin-Bombardements im Jahr 1914 in Belgien und erst im Jänner 1915 sollte London folgen. Sollte Lendecke auch hier voraus ahnen, dass die Zeppelin-Angriffe im ersten Weltkrieg, insbesondere für die Großstädte Paris und London für das Jahr 1915 geplant waren?

Unter den großen Themen der Kriegsbilder nimmt die Sehnsucht nach dem an der Front kämpfenden Geliebten, zunächst durch ungeduldiges Erwarten und Hoffen, später durch Sublimierung in die Welt des Traumes, wo es ein letztes unbewusstes Liebesgefühl gibt, eine wichtige Stellung ein. In der Illustration „Am Abend“, 1915 entstanden (vgl. Abbildung 9, Seite 144), ist es ein letzter Blick zum Gartentor hin, der das unerfüllte Warten eines langen Sommertages in sich trägt, während in

³⁹⁰ Rasche 2017, S. 148.

„Vielleicht“ (vgl. Abbildung 157, Seite 218) aus dem Jahre 1916 die traumwandelnde Geliebte sehnsuchtsvoll das Bild des Abwesenden zu küssen sucht. Ähnliche Antworten auf die unerfüllte Sehnsucht nach dem Mann und Geliebten findet Georges Lepape in „Nostalgie“ (vgl. Abbildung 158, Seite 219), indem er die Wartende in resignativer Haltung den Vorhang zur Seite schieben lässt, um nichts als die Leere wahrzunehmen. In „L'ordre du jour: L'Accolade“ (vgl. Abbildung 159, Seite 219) von Granger-Donilo Geneviève wird die sinnlose Ersatzhandlung einer Umarmung des Gemäldes vom Geliebten zum Inbegriff eines vergeblichen Wartens. Eines der letzten Kriegsbilder „Waffenstillstand“ führt den Betrachter in die „heilige Nacht“, die voll der Träume den heißersehten Frieden und die Liebe verspricht (vgl. Abbildung 160, Seite 220).

Mit fortschreitender Dauer des Krieges wird die beginnende Mobilisierung der Frauen von den Illustratoren thematisiert. Sei es Otto Lendeckes Bild „Vaterländischer Hilfsdienst“ (vgl. Abbildung 161, Seite 220), in welchem ein junges Mädchen zur Feldarbeit angehalten wird oder Fabius Lorenzis „Mobilisation Feminine“ (vgl. Abbildung 162, Seite 221), indem sich die Damen zur Gartenarbeit zwingen. Stets wird klar, dass es ihnen allen jeglicher körperlicher Voraussetzung für die Schwerstarbeit mangelt. Neben die Mobilisierung treten auch eine Reihe häuslicher Pflichten, darunter die mehrfach in den Modegrafiken bebilderte Kindererziehung. Lendeckes vertrauliche Mutter-Kind-Beziehung in „Schulaufgaben“ (vgl. Abbildung 163, Seite 221) steht einem distinguierten und distanzierten Verhältnis der Mutter zu ihrem Sohn in „La Leçon“ (vgl. Abbildung 164, Seite 222) von Georges Lepape gegenüber.

Stets bleibt die Bildsymbolik hintergründig und differenziert, speziell dann wenn der Weltenbürger Lendecke fast unsichtbare national-patriotische Andeutungen mittels rot-weiß gestreiftem Badekostüm macht, wie etwa im Bild „Tuchknappheit“ aus dem Jahr 1916 (vgl. Abbildung 96, Seite 188). Die Siegerpose der Siegermächte spricht hier wohl eine eindeutiger Sprache, wie beispielsweise Georges Lepapes „Le Cœur de la France“ (vgl. Abbildung 165, Seite 222). Eindeutige und plakative Assoziationen sind Lendecke fremd und so gibt es nur ein Soldaten- und ein Witwenbild in seinem Gesamtwerk. Auf keinen Seiten der Kriegsfront konnte sich die Grafik dem Thema des Krieges entziehen und es kann angenommen werden, dass die teilweise dezenten Hinweise vom überwiegenden Teil der Leser verstanden und geschätzt wurden. Keinesfalls entsprach es aber Lendeckes künstlerischem Wesen eine breitenwirksame Kriegsverherrlichung, wie im Kapitel 5.1. Einführung, Seite 97 thematisiert, darzustellen und zu vertreten.

In welcher Rolle zeigt sich nun in Lendeckes Simplicissimus-Œuvre das weibliche Bildpersonal und entspricht es jenem Bild, welches so charakteristisch für die Epoche des Art Déco werden sollte (vgl. 4.4.1.5. Das neue Frauenbild, Seite 89)? Einerseits muss festgehalten werden, dass es ja schon in der

Natur der Modegrafik liegt, sich mit dem Tagesablauf, den Lebensgewohnheiten einer Elite und dem damit verbundenen Lebensstil, der Mode und Accessoires sowie Interieur auseinanderzusetzen. Dementsprechend widmet sich Lendeckes Bildprogramm durchgehend und konsequent dem Alltag der verwöhnten, eleganten Frau, in deren Lebensumfeld sich der Mann, wenn nicht als Geliebter oder Begleiter, doch kaum aufzuhalten scheint, hat er doch mit dem Aufstieg des Bürgertums sich zunehmend über den Beruf zu definieren begonnen.³⁹¹ Und dennoch lassen sich in Lendeckes Bildprogramm zahlreiche Indizien finden, die eine neue Rolle der Frau ankündigen. Lendecke gestattet den Frauen männerdominierte Sportarten auszuüben, erinnert sei hier an die Bilder der Turmspringerin sowie der Skifahrerin und er setzt sie ans Steuer eines gigantischen Automobils begleitet von Frauen, die die Lage zu beherrschen scheinen, durchaus unüblich in der Modegrafik seiner Zeit. Seinem künstlerischen Wesen entsprechend sind es stets dezente kleine Hinweise, die eine sich anbahnende Veränderung in der Selbstbestimmtheit der Frauen ankündigen. Dass Frauen rauchen und Pyjamas tragen³⁹² und sich in der Öffentlichkeit schminken, gehört zu jenen Tabubrüchen, mit denen sich auch Otto Lendecke auseinandersetzte. Lendecke macht den Kosmetiksalon öffentlich (vgl. Abbildung 146, Seite 213), er lässt seine Pariserinnen rauchen (vgl. Abbildung 166, Seite 223) und wie noch darzustellen ist, bekleidet er seine Frauen unzählige Male mit Hosen, Pyjamas, Schwimmanzügen und eng anliegenden Spitzenunterhosen. Stets geschieht dies in einer sehr vertraulichen Weise, als wäre es immer schon so gewesen. Schließlich sind auch seine Kriegsbilder durchaus zeittypisch und zeigen die Frau bei der Feldarbeit, der Kindererziehung oder in beruflicher Tätigkeit, etwa als Postbeamtin beim Sortieren der Briefe. Seine Frauendarstellungen markieren also jene Zeit des Umbruches in der durchaus traditionelle Rollenmuster auf neue Herausforderungen und Verhaltensweisen treffen und derart ein Nebeneinander der verschiedensten Lebensentwürfe ermöglichen.

Die motivische Bestandsaufnahme in Lendeckes *Simplicissimus*-Werk hat also ergeben, dass die großen Modegrafiker des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts nicht nur mit ihren Opern-, Karneval- und Naturszenen Lendeckes Talent zu anatomischer Genauigkeit und bewegtem Gestik- und Minenspiel beförderten, sondern auch zu phantasievollen Gebilden, wie Liebesbarken und fröhlichen Putti anregten, die seinem *Œuvre* Individualität und Einzigartigkeit brachten. Ob seine emanzipierte Gattin oder das richtige Zeitgefühl ihn dazu veranlassten, die großen Art Déco-Themen wie Reiselust, Technik, Sport und Orientalismus stets mit einem gerüttelt Maß an Emanzipation zu versehen, bleibt dahingestellt. In der Psychologisierung einiger seiner

³⁹¹ Best 2017, S. 23.

³⁹² Nuzzi 1981, Einleitung.

Bildmotive ist ihm eine Dramatisierung der Mode und ihrer Trägerinnen gelungen, deren grandiose Wirkungsmächtigkeit ihm und seinen Zeitgenossen vielleicht zunächst nicht bewusst war. Über jenes für ihn sehr schmerzliche Thema des Krieges – unerfülltes Hoffen, Mobilisierung der Frauen, Erziehungsaufgaben, Soldaten und Witwen – hat er jenen grauen Dunst und jene Vielschichtigkeit der Interpretation gelegt, um sie auch den nächsten Generationen zu bewahren.

5.2.2. Stilistische Bildgestaltung

Eine stilistische Untersuchung des Simplicissimus-Œuvres muss exemplarisch einzelne Arbeiten herausgreifen und versuchen in der Folge Rückschlüsse auf das Gesamtwerk zu ziehen. Anhand stilistischer Bildmerkmale, die insbesondere in den Kapiteln 4.3. Die Modegrafik von 1770 - 1850, Seite 70 sowie 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93 aufgestellt wurden, sollen nun folgende Thesen überprüft werden

- Im Frühwerk Otto Lendeckes aus seiner Pariser Zeit zwischen 1913- 1914 lässt sich ebenso wie in einzelnen Spätwerken das stilistische Repertoire der Art Déco-Grafik abrufen.
- Bereits im Frühwerk Otto Lendeckes, also noch vor Ausbruch des ersten Weltkrieges lassen sich Bilddokumente finden, die die enge Formensprache des Art Déco durchbrechen und nicht nur motivische, sondern auch stilistische Ursprünge in der frühen französischen Modegrafik zeigen. Es bildet sich eine charakteristische Lendecksche Bildsprache heraus, die an einem Bild der mittleren Schaffensperiode ein weiteres Mal zur Diskussion gestellt wird.

Für die stilistische Analyse werden folgende Kriterien herangezogen und jeweils in Rücksichtnahme auf das einzelne Bild analysiert. Zunächst sind es die Kriterien Abstraktion versus Gegenständlichkeit und Flächigkeit versus Bildraum, die zu den wesentlichen Art Déco-Charakteristika zählen. In weiterer Folge müssen Bewegung, Plastizität, Körperlichkeit und Lichtführung als wichtige stilistische Besonderheiten Lendeckes analysiert werden. Schließlich soll auch noch zu Otto Lendeckes Farbenwelt Stellung bezogen werden.

5.2.2.1. Lendeckes Art Déco-Grafiken

Wenn nun in der Gegenüberstellung von Lendeckes „Neuer Schule“ 1913 mit Georges Barbiers „Costumes Parisiens“ 1913 (vgl. Abbildung 167, Seite 224) der Begriff der Abstraktion verwendet wird, so soll darunter eine Stilisierung, gewissermaßen Vereinfachung der Formen auf das Wesentliche verstanden werden. Paul Iribe und Georges Lepape führen in ihren beiden Alben 1908 und 1911 (vgl. 4.4.2. Die Art-Déco-Modegrafik, Seite 93) eine extreme Reduktion der eigentlichen

Modelfigurine, aber auch der sie begleitenden kleinen Szenerien ein, indem sie mittels deutlicher schwarzer Linienführung scherenschnittartige Körper und Formen generieren. Dabei war nicht nur äußerste Sparsamkeit der verwendeten Mittel – eine Figurine ergänzt durch eine Säule, einen Zweig oder ein Vorhang – beabsichtigt, sondern eben auch eine deutliche Stilisierung durch die schwarze Kontur, die den Blick auf das Wesentliche lenken sollte. Dies bedeutet nicht, dass wichtige Details wie etwa ein Ring, eine Perlenkette oder eine Schuhschnalle, die für den situativen Moment wesentlich waren, weggelassen wurden. Beide Künstler, Otto Lendicke wie auch George Barbier erreichen ihr Ziel auf unterschiedlichen Wegen (vgl. Abbildung 167, Seite 224). Ist es bei George Barbier die elegante schwarze Linienführung, die an griechische Vasenmalerei denken lässt und Barbier wie Lendicke als große Verehrer der antiken Kunst ausweist, so erreicht Lendicke durch Schwarz/Weiß-Kontraste die klare, präzise Form seiner Figurine. Beiden Grafiken ist gemein, dass Spontaneität und Skizzenhaftes zugunsten von Perfektion und Eindeutigkeit der Linienführung aufgegeben werden. Wie wichtig diese ideale Linienführung im Art Déco war, beweist übrigens auch die Tatsache, dass wir von Georges Lepape wissen, dass er die schwarze Linie unzählige Male erprobt hat, bevor er sie auf das Japanpapier setzte.³⁹³ Beide Grafiker, Otto Lendicke wie auch George Barbier haben auf die traditionelle physiognomische Stilisierung der Modegrafik, nämlich die Verlängerung des Körpers bei gleichzeitiger Verkleinerung des Kopfes und der Extremitäten, die bereits in der frühen französischen Modegrafik verwendet wurde, nicht verzichtet. Als weiteres wichtiges Erkennungsmerkmal des Art Déco ist die Flächigkeit des Bildes, die auf jegliche Raumperspektive verzichtet, zu nennen. George Barbiers Modelfigurine ist raumlos, sie scheint wie der Luster auf die florale Tapete gemalt zu sein, wohingegen Lendickes Frauenfigur zwar auf einem geometrischen, eine gewisse Raumtiefe vermittelnden, Fußboden steht, dieser jedoch ins Nichts zu führen scheint, also keinen Fluchtpunkt hat. In der Blickrichtung der Frau öffnet sich kein Tor, findet sich kein Ausweg. Schon in dieser frühen Arbeit zeichnet sich Lendickes Meisterschaft im Umgang mit Bewegung und Körperlichkeit ab. Die leichte Drehbewegung und die Geste der Hand vermitteln einen szenischen Moment, indem man vermeint sie würde zu einer Person sprechen, wohingegen George Barbiers Modelfigurine durch eine ruhige Körperhaltung und ein mimikloses Gesicht vergleichsweise statisch wirkt. Die makellose, weiße Haut, kaum changierend von zarten Schattenwürfen, strahlt eine verführerische Sinnlichkeit aus, die durch die Zartheit des Tüllstoffes der Brustpartie noch weiter gesteigert wird, während der Faltenwurf der Gaze in Barbiers Darstellung fast plump wirkt. Eine zusätzliche Plastizität erzielt Lendicke mit dem Stoff, der aus kleinen Metallblättchen zu bestehen scheint, die sich gegeneinander verschieben. Vielleicht ist das Muster

³⁹³ Lepape/Defert 1984, S. 42.

eine Ovation an Josef Hoffmanns Entwurf, den Otto bei seinem Wienaufenthalt 1911/12 kennen und schätzen gelernt hatte, zum Veloursteppich des Kabarets Fledermaus (vgl. Abbildung 168, Seite 225). Wenn Otto Lendicke hier auf Schwarz/Weiß und Grautöne zurückgreift, so könnte dies damit begründet werden, dass Schwarz/Weiß die Modefarben im Mai 1913 waren.³⁹⁴ Die erotische Wirkung als ein wesentliches Merkmal der Epoche wird durch das zeittypische, schulterfreie Empirekleid, dessen Mittelteil fast vollständig transparent ist und die Konturen des Körpers ahnen lässt, verstärkt, bleibt aber bei Lendicke immer vage. Lange Perlenschnüre, der Turban und die Quasten spielen dezent auf das Exotikfieber im Paris der 1913er Jahre an. Die „Neue Schule“ hat im übertragenen Sinn die „alte Schule“ (der guten Manieren) abgelöst und Lendicke vollzieht grandios gemeinsam mit vielen internationalen Grafikern die Ablöse der erstarrten Modegrafik der Jahrhundertwende durch die avantgardistische Art Déco-Grafik der Moderne. Wie bereits analysiert, leistet Lendicke mit der „Neuen Schule“ eine Psychologisierung in der Modegrafik, die in tiefere Schichten einer Handlung oder Szene einzudringen sucht.

Die bereits gewonnenen Erkenntnisse sollen nun auch an einer Landschaftsdarstellung erprobt werden, wozu einerseits auf das Bilddokument „Schöner Winter“ von Otto Lendicke und andererseits auf die Illustration „Erste Vermutungen“ von Bernard Boutet de Monvel aus der „Gazette du Bon Ton“, beide aus dem Jahr 1913, zurückgegriffen wird. Wurde bereits im Kapitel 5.2.1. Motivische Bildgestaltung, Seite 104 mehrfach ein Rückblick auf die Grafiken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts unternommen, so soll nun auch „Walking Dresses“ aus dem Jahre 1797 von Nikolaus Wilhelm Heideloff in die vergleichende Bildanalyse einbezogen werden. Alle drei Winterdarstellungen (vgl. Abbildung 169, Seite 226) erreichen graduell leicht variiert, ein hohes Maß an Stilisierung, Boutet de Monvel mit zarter, weicher Linienführung, Lendicke und Heideloff durch starke Farbkontrastierungen einerseits und durch eine Schematisierung des Gesichtes andererseits. Die Flächenhaftigkeit aller drei Darstellungen wird durch das Aussparen des Mittelgrundes hervorgerufen. Während der leere Hintergrund bei Lendicke und Heideloff jegliche Anhaltspunkte zur räumlichen Einordnung beseitigt, irritiert der monochrome Rasen bei Boutet de Monvel das perspektivische Denken empfindlich. Die Figuren scheinen gleichsam zu schweben, ein Effekt der besonders stark bei Lendicke auftritt. Der Duktus des Art Déco weist auf wenig Bewegtheit der Figurinen hin, wenn überhaupt, dann nur um eine kleine Szene zu erzählen, wie etwa in der „Ersten Vermutung“, wo sich die Damen ein wenig zur Seite drehen, um Spekulationen über ihre Beobachtungen anzustellen. Lendickes junge Frauen scheinen fast eingefroren zu sein, die eisige Kälte des Wintertages fesselt sie an den gemeinsamen Muff. Hier ist Lendicke fast idealtypisch dem

³⁹⁴ Nuzzi 1981, Einleitung.

Art Déco verpflichtet. Auch die Dame des achtzehnten Jahrhunderts von Nikolaus Wilhelm Heideloff hält mit leicht verdrehtem Oberkörper Ausschau. Die tief liegenden Horizonte von „Schöner Winter“ und „Walking Dresses“ gepaart mit der typischen Verlängerung der Figurinen, verstärken ihre Dominanz der Figurinen, ein vielfach eingesetztes Stilmittel des Art Déco. Zarte, gebrochene Farben, die durchaus auch im Art Déco verwendet wurden, weisen nur minimale Abtönungen auf, sodass der Eindruck großer Farbflächen entsteht. Die sonst bei Lendecke typische Visualisierung von Textilien mittels Spitzen, Faltenwürfen usw. bleibt hier vollkommen ausgespart, nicht zuletzt als Gebot der aktuellen Mode. Der zeittypische Humpelrock, ein nach unten extrem verengter Rock, erhält durch den Streifenduktus Lendeckes eine fast kubistische Dimension, während das Streifenmuster bei Heideloff Plastizität wegnimmt. Das Tailor-made des Jahres 1913 ist von langen, schmalen Röcken und bis zu den Oberschenkeln reichenden Jacken geprägt, sodass die kurzen Jäckchen Lendeckes ein Sonderentwurf sein dürften. Abschließend kann also festgestellt werden, dass „Schöner Winter“ sich hinsichtlich Duktus, Flächigkeit, mangelnder Bewegtheit, kompositorischem Aufbau und dem Farbenspektrum vielleicht als die radikalste Art Déco-Grafik Lendeckes darstellt. An Heideloffs Arbeit aus 1797 kann erstaunlich deutlich abgelesen werden, wie sehr die frühen französischen Arbeiten für wesentliche Charakteristika der Art Déco-Grafiken verantwortlich waren und den typische Art Déco-Stil mit geprägt haben.

Im vorletzten Lebensjahr schafft der Künstler mit „Fifth Avenue“ (vgl. Abbildung 148, Seite 214) ein Werk, welches nicht nur motivisch sondern auch stilistisch die Zwanziger Jahre und das darauffolgende Jahrzehnt vorwegnimmt. Ein Vergleich der „Fifth Avenue“ von 1917 mit „La Gourmandise“ von 1924 (vgl. Abbildung 149, Seite 214) von George Barbier offenbart umgehend das klassische Art Déco-Repertoire in Lendeckes Arbeit. Beide Räume erscheinen als flächige Komposition,³⁹⁵ die zur Gänze dem Raum durch Perspektivenlinie widerspricht; anstelle der Zentralperspektive entsteht eine Art Parallelsicht. Ein weiterer Kunstgriff der Art Déco-Grafik, entlehnt aus der japanischen Holzschnittkunst, ist die ausschnittthafte Bildgestaltung. Bei George Barbier wird sie in bescheidenem Umfang eingesetzt, indem die Pelzmäntel aus dem Bild hinauszuhängen scheinen; Lendecke hingegen agiert raffinierter, indem der Arm des Kavaliers und ein Teil des Tisches außerhalb des Bildrahmens liegt. Weder Schatten noch Faltenwürfe erzeugen Plastizität, sieht man von der Abendrobe in „Fifth Avenue“ ab. Die fast normative schwarze Linienführung George Barbiers stilisiert Körper, Mimik und Interieur auf die wesentlichen szenisch erforderlichen Inhalte. Demgegenüber steht Lendeckes Meisterschaft durch Mimik und haptische Körperlichkeit Lebendigkeit und Individualität zu schaffen- man glaubt die sanfte, makellose Haut der

³⁹⁵ Von Bonsdorff 2016, S. 178.

jungen Frau zu spüren. Den Stift für die Aufnahme der Bestellung gezogen, das Spiel mit dem Weinglas während die Frage an den Ober gerichtet wird, was er denn heute Abend empfehlen kann, den Zigarettenhalter zum Zug bereit – all diese Mikrobewegungen intensivieren das Gefühl einer Momentaufnahme in Barbiers Feinschmeckerszenerie. Beide Szenen haben einen fast filmischen Charakter, indem nur ein Augenblick der Handlung gezeigt wird.

Obwohl die Grafiken „Schöner Winter“, „Neue Schule“ und „Fifth avenue“ mit graduellen Unterschieden den wesentlichen Paradigmen der Art Déco-Grafik folgen, bediente sich Lendেকে in zahlreichen seiner Werke auch einer gänzlich entgegengesetzten Bildsprache, wie im folgenden Abschnitt dargestellt wird.

5.2.2.2. Lendেকে Kontrapunkt

Anhand der Illustration „Tuchknappheit“ (vgl. Abbildung 96, Seite 188) aus der mittleren Schaffensperiode wird jener Gruppe von Illustrationen Rechnung getragen, in denen die Art Déco-Regeln durchbrochen, ja gänzlich aufgehoben sind und durchkomponierte, realistische Bilderwelten zum Vorschein kommen. Dabei sollen die Themen Bildraum versus Flächigkeit, Gegenständlichkeit versus Abstraktion, Bewegung, Plastizität und Körperlichkeit sowie Epik angesprochen werden.

Lendেকে Ringen zwischen den künstlerischen Ausdrucksmitteln der Plastik einerseits und der Malerei andererseits hat ihn immer wieder zur Beschäftigung mit Dreidimensionalität und perspektivischen Fragen in der Malerei geführt. Die Regeln einer relativ schematisierten Flächigkeit im Art Déco, die Einschränkung auf Zweidimensionalität verbunden mit der Aufgabe der Zentralperspektive standen damit eigentlich seinem Interessensgebiet entgegen. In „Tuchknappheit“ setzt sich die Perspektive in Flussrichtung fort, wobei Lendেকে auf die Durchkomponierung des Hintergrundes verzichtet und damit ein bewährtes Stilmittel der Über- und Unterordnung von Modelfigurine gegenüber dem Hintergrund anwendet. Sind es im Art Déco große Farbflächen ohne farbliche Schattierungen, so erreicht Lendেকে in der Badeszene ein hohes Ausmaß an Körperlichkeit. Die Abschaffung des Korsetts durch Paul Poiret und sonstiger künstlicher Rundungen in der Mode bewirkte eine neue Sensibilität für den natürlichen Körper. Im Idealfall sollte das Kleid mit dem Körper zu einer Einheit werden, ein Leitbild der griechischen Kultur. Lendেকে widmet einen Großteil seiner schöpferischen Kraft dieser Frage, sei es, dass sich die Konturen des Körpers unter transparentem Gewebe abzeichnen, sei es, dass sich weiche, fließende Gewänder am Körper anlegen und seine Konturen nachzeichnen, ja sogar unter dichtem Gewebe überprüfte er die Anatomie seiner Modelfigurine wie eine Studie zum Titelblatt „Wiener Mode“, 1915 (vgl. Abbildung 170, Seite 227)

zeigt. Die Faltenwürfe des Badetuches am Stuhl in „Tuchknappheit“, die vom Wind bewegten Stoffe der Kleider, die sich bauschen und anlegen und die flatternden Bänder des weißen Musselin-Kleides, sie alle veranschaulichen Körperlichkeit und dokumentieren Lendeckes ausgeprägtes Interesse an der Visualisierung von Textilien und Stoffen, eine Leidenschaft, die er mit den Modegrafikern des achtzehnten Jahrhunderts teilte. Während die Art Déco-Grafik von einer „gebremsten“ Beweglichkeit,³⁹⁶ leicht artifiziellen Gesten und einer stark abstrahierten Mimik, in der nur wenige Striche die Gesichter andeuten, gekennzeichnet ist, zeichnet Lendেকে die exakte Bewegung einer schon zum Sprung bereiten Trampolinspringerin nach, die sich im letzten Moment umdreht und aufrichtet, um ihre Freundin, die gerade den Schauplatz betritt und ihr vielleicht zugerufen hat, zu begrüßen. Lendেকে komponiert ein Gesicht, noch konzentriert auf den Absprung und doch in Erwartung einer aufregenden Nachricht. Durch dieses hohe Maß an Individualisierung in Mimik und Gestik entsteht ein episches Moment, welches gleichsam einen filmischen Charakter annimmt, in einer Momentsekunde angehalten. Lendeckes Umgang mit Licht- und Schatteneffekten, die sich im weißen Gewebe des Sommerkleides oder im gestreiften Badekostüm der Turmspringerin abzeichnen bis hin zu den Lichtreflexionen auf der entblößten Haut schaffen jenen Realismus der Darstellung, der sich kontrapunktisch von der Stilisierung und Abstraktion der Art Déco-Grafiken absetzt. Der Verzicht auf die strenge Umrisslinie, die schwarze Kontur der Art Déco-Kunst öffnete den Weg für Schattierungen, Nuancen und farbliche Differenzierung. Lendeckes bildhauerische Sehweise, seine Plastizität im Stofflichen und Körperlichen, seine Lust an der Detaillierung, wie etwa der leicht verrutschte Stoff des Schwimmanzuges und seine pulsierende Bewegtheit sind wesentliche Züge seiner Bildersprache, die er mitunter, aber eben nicht durchgehend, anwandte. Eine Gegenüberstellung der Illustration „Herbstfreunden“, datiert mit 1913 und dem Kalenderblatt „Mai“ 1917 aus der Zeitschrift „Wieland“ (vgl. Abbildung 177, Seite 233) zeigt den immensen stilistischen Spagat, den Lendেকে hier vollzieht. Wie sensibel kleinste Veränderungen in Anatomie, Bewegung und Mimik auf eine stilistische Einordnung eines Bildes wirken, zeigt Lendেকে mit seinen Varianten „Vorsommertag“, 1913 und 1915. Um fundierte Aussagen darüber treffen zu können, ob es eine tendenzielle Entwicklung von einer Stilisierung hin zum Realismus gibt, ob die stilistischen Variationen abhängig von der Themenstellung und dem Auftraggeber waren, bedarf es der Einbeziehung des gesamten Œuvres. Fest steht, dass der „Simplicissimus“ als die große Zeitschrift der Jahrhundertwende längst nicht mehr die Kämpfe der Gegenwart führte und Zeitschriften wie „die Fackel“ in Wien oder „Der Sturm“, „Die Tat“ und „Die Aktion“ in Berlin die Avantgarde bedienten.

³⁹⁶ Bleckwenn 1980, S. 158.

5.2.3. Der Entwurfsprozess

Die Art und Weise, wie Otto Lendেকে zu seiner endgültigen Bildkomposition gefunden hat, das heißt in welcher Weise er die Figurinen zum Interieur bzw. der Ausstattung oder Landschaft in Beziehung gesetzt hat, kann mittels Beschreibung seiner Arbeitsmethode kurz erläutert werden. Dabei muss festgehalten werden, dass sehr wahrscheinlich nur ein Bruchteil der tatsächlich angefertigten Skizzen und Studien verfügbar ist, entweder weil der Künstler sie für wertlos erachtete oder die Nachwelt den Entwürfen nicht genügend Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Wie detailliert die Modeentwürfe von Lendেকে vorskizziert wurden, ist bereits im Kapitel 2.4. Der Designer, Seite 46 kurz dargestellt worden. Zur Illustration „Schwärmerei“ (vgl. Abbildung 115, Seite 197) gibt es drei Vorarbeiten, die Lendেকে Vorgangsweise darlegen. So fertigte er zunächst eine flüchtige Zeichnung auf einem Zettel oder in einem Skizzenbuch an, um seinen Einfall festzuhalten (vgl. Abbildung 173, Seite 230). Mit Hilfe einer Kreide- oder Kohlezeichnung analysierte er die Tonwerte der Szene (vgl. Abbildung 174, Seite 230) und schließlich überprüfte er mit einer Tuschzeichnung von breiten Schraffuren die Schwarzweißwirkung des Entwurfes. Unter Umständen fertigte er zur Perfektionierung der Perspektive oder Komposition noch zusätzliche Studien an (vgl. Abbildung 170, Seite 227) bevor er sich mit der Ausfertigung des Aquarells zu beschäftigen begann.³⁹⁷ Selbst auf die Kolorierung, die in den letzten zwei Jahren nicht selten unter Zuhilfenahme seines Ateliergenossen Walter Essenther erfolgte, wurde größte Sorgfalt verwendet.³⁹⁸ Auch unter diesem Aspekt muss Lendেকে enorme Schaffenskraft, gerade in den letzten zwei Jahren vor seinem Ableben gesehen werden.

5.2.4. Lendেকে Farbwelten

Eine fundierte Aussage über die Farbgestaltung im Simplicissimus-Œuvre kann aus zweierlei Gründen nur unter Vorbehalten geschehen. Zum einen sind in den letzten zwei Lebensjahren Lendেকে Kolorierungen durch den Atelier-Kollegen Walter Essenther durchgeführt worden, zum anderen existieren zu den Lithographie-Drucken des Simplicissimus nur zwei entsprechende Original-Aquarelle aus einer Internet Auktion, sodass eine Farbechtheit des Originals nur bedingt angenommen werden darf. Lediglich die Sammlung der Albertina Wien verfügt über zwei Originalblätter von „Wieland“-Illustrationen, die den Weg vom Original zum Druck ein wenig

³⁹⁷ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 98.

³⁹⁸ Ankiewicz-Kleehoven 1928, S. 98.

auffellen können. Während die beiden *Simplicissimus* Originale aus der Auktion bestätigen, dass der Albert Langen Verlag in die Farbentscheidungen des Künstlers nicht eingegriffen hat (vgl.

Abbildung 176, Seite 232), müsste aus der „*Wieland*“-Reproduktion (vgl. Abbildung 177, Seite 233) eher vermutet werden, dass Abänderungen entweder erbeten oder vom Verlag selbst durchgeführt wurden. Für eine nachhaltige Bestätigung dieser Aussage müsste jedoch eine größere Zahl an Blättern analysiert werden.

Wenn man dennoch Lendeckes Kolorierungen untersucht, so fällt zunächst auf, dass fast ein Viertel seiner Bildwerke im *Simplicissimus* gar nicht oder kaum farblich gehalten sind. In seinen kolorierten Illustrationen kann man aber deutlich das Programm der matten Töne des Blau, Rosa, Grün des Rokoko, eines satten Rot und Lichtbraun aus den Jahren Ludwigs XV. und schließlich ein in das Violette spielendes Braun Ludwig des XVI. ablesen (vgl. Abbildung 178, Seite 234)³⁹⁹. Als ab ca. 1750 die leichten englischen Gewebe, wie Musselin, Battist und Linon, deren Qualität in der Feinheit des Fadens lag, zunehmend an Bedeutung gewannen, begann weiß eine wichtige Modefarbe zu werden. Es ist auffallend, dass in Lendeckes Bildprogramm eine sehr große Anzahl an weißen Kleidern, Blusen und Stoffen zu sehen ist. Es würde jedoch den Umfang dieser Arbeiten sprengen, die einzelnen Kleiderentwürfe in seinen Illustrationen detailliert zu besprechen. Lendeckes feiner, kultivierter Farbensinn, seine sensitiven Farbabtönungen, die dem Licht und Schatten folgen und seine Liebe für die hellen und zarten Farben des achtzehnten Jahrhunderts stehen im Gegensatz zu jener Epoche des Art Déco, die gerade die Lust an der opulenten Farbe entdeckt und zelebriert hat.

Conclusio

Obwohl erst die Retrospektive in der Lage sein kann, gewisse wichtige Linien und Zusammenhänge der Kulturgeschichte zu erkennen, so wird dennoch jede Epoche nur ihre ganz spezielle Sondierung und Beurteilung vornehmen können. In diesem Sinne kann die Auseinandersetzung mit einem Künstler zu stets neuen Bewertungen und Erkenntnissen führen. Die Tatsache, dass Lendecke in der zweit größten internationalen Ausstellung der Monarchie in Stockholm gemeinsam mit den Großen seiner Zeit, wie Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka u.a. ausgestellt hat, kann nur bedeuten, dass man ihn damals als verheißungsvoll erkannt hat und muss nicht zwingend einer heutigen

³⁹⁹ Boehn/Fischel 1909, S.140.

Bewertung entsprechen. Es ist nicht einfach in einer Epoche, in welcher dutzende Stile und Ismen gerade zu Ende gingen, sich diesen Überfrachtungen zu entziehen und das eigene Universum Otto Lendেকে zu entdecken. Otto Lendেকে war Bildhauer, Maler, Grafiker und mit heutiger Begrifflichkeit auch Designer und entsprach somit der sezessionistischen Idee vom Gesamtkunstwerk. Erst eine Gesamtschau, insbesondere seines nicht publizierten Frühwerkes, seiner hier nicht diskutierten Publikationen in diversen Zeitschriften, seiner Postkarten und Linolschnitte für die Wiener Werkstätte, seiner Plakat- und Buchillustrationskunst und seiner Modebilder wird das Bild seiner vielschichtigen künstlerischen Persönlichkeit vollständig abrunden können.

Lendেকেs großes künstlerisches Talent war, wie überhaupt die gesamte Epoche, einer scheinbar unauflösbaren Zereißprobe ausgesetzt, in welcher vielleicht gerade das Zusammentreffen der Welt von gestern und dem Heute den Urknall der Moderne auslöste. Kasimir Malewitsch malt das schwarze Quadrat, Marcel Duchamp baut das erste Ready-Made und in den Wohnzimmern des Großbürgertums stehen neoklassizistische oder dem Historismus verhaftete Möbel herum, die Vermassung der industriellen Fertigung trifft auf das ehrgeizige Projekt des exklusiven Gesamtkunstwerkes, die exzessive Lebenslust kippt in den Hunger und die Zerstörung des Krieges, die Weltoffenheit begegnet dem unerbittlichen Nationalismus, Sigmund Freud versucht Geist und Eros zu verbinden und man trug die historisierende Kriegskrinoline, um im gleichen Moment in eine kurze Hose zu schlüpfen. Lendেকেs Wesen war ein Spiegel dieser Widersprüche: er versagte sich dem Patriarchat des Vaters und wandte sich der emanzipierten, geliebten Katja zu, er wollte Bildhauer werden und fand seinen Erfolg in der Malerei, er war fast bis zum Lebensende in Geldnot und schilderte bzw. lebte die Welt der Reichen, er erkannte und antizipierte die großen Fragestellungen der Moderne (Emanzipation, Technik, Psychologisierung) und blieb oft in seiner Malerei historisierend.

Die großen Grafiker des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, darunter Paul Gavarni, Horace Vernet, Philibert-Louis Debucourts, Honoré Daumier sowie Nikolaus Wilhelm Heideloff lehrten ihn das Verhüllen mit phantastischen Faltenwürfen ebenso wie das Zeigen von Körper und Bewegung. Sie gaben ihm die Inspiration für ein feinfühliges, subtiles Couleur und wussten, dass mit der Mode ein Lebensgefühl und Lebensstil einherging, der den Grafiker zu den mondänen Schauplätzen und Vergnügungen einer Elite führen musste, die sich nicht unbedingt mit seinem Leserkreis deckte. Seine eigene Epoche betreffend war Lendেকে nicht nur sensibilisiert für die veränderte Stellung der Frau in der Gesellschaft, sondern visionär in deren Darstellung: sie trieb Sport um ihrer Selbst willen, steuerte teure Limosinen, rauchte und trug ihr privates intimes Leben in die Öffentlichkeit. Mag sein, dass sein Zusammenleben mit einer emanzipierten Künstlerin ihm neue Perspektiven eröffnete. Selbst wenn man Lendেকে in einzelnen Illustrationen einen übertriebenen

Ästhetizismus vorwerfen könnte, ein zuviel an Detailierung und Realismus, so muss dies unter dem Blickwinkel eines vielschichtigen Gesamtwerkes zurück gewiesen werden. Der Einfluss Lendeckes auf die nationale und internationale Mode mittels seiner Illustrationen aber auch seiner vielfach im Verborgenen liegenden Entwürfe für die Wiener Werkstätte und große Modefirmen bedarf dringend einer konsequenten Aufarbeitung, um diesem Ausnahmekünstler in allen Dimensionen gerecht zu werden.

Literaturverzeichnis

Selbständige Publikationen

Albert Langen 1924

Albert Langen (Hg.), An die Schönheit. Ein Album von Otto Lendicke. München 1924.

Battersby 1974

Martin Battersby, Art Deco Fashion. French Designers 1908-1925, New York 1974².

Bertschik 2005

Julia Bertschik, Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln/Wien u.a. 2005.

Best 2017

Kate Nelson Best, The History of Fashion Journalism. London/New York 2017².

Bielohlawek 1917

Hermann Bielohlawek, Bericht über die Tätigkeit der niederösterreichischen Landes-Gewerbeförderung 1913-1916. Erstattet vom Landesausschusse des Erzherzogtums Österreich unter der Enns, Wien 1917.

Bleckwenn 1980

Ruth Bleckwenn (Hg.), Gazette du Bon Ton. Eine Auswahl aus dem ersten Jahrgang der Modezeitschrift (1912/1913), Dortmund 1980.

Boehn/Fischel 1909

Max von Boehn/Oskar Fischel, Die Mode. Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert. Nach Bildern und Stichen der Zeit, München 1909.

Boehn/Fischel 1908

Max von Boehn/Oskar Fischel, Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. Nach Bildern und Kupfern der Zeit. 1790-1817, München 1908.

Boehn/Fischel 1909

Max von Boehn/ Oskar Fischel, Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. Nach Bildern und Kupfern der Zeit. 1818-1842, München 1909².

Bolz 2016

Franziska Bolz, Art Déco, Köln 2016.

Bouillon 1989

Jean-Paul Bouillon, Art Déco in Wort und Bild: 1903-1940, Genf 1989

Brandenburg/Grund 2015

Daniel Brandenburg/Vera Grund, Gluck und das Musiktheater im Wandel, München 2015.

Dogramaci 2001

Burcu Dogramaci, Lieselotte Friedländer (1898-1973). Eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der zwanziger Jahre, Tübingen/Berlin 2001.

Dohle/Mitterecker 2014

Oskar Dohle/ Thomas Mitterecker, Salzburg im ersten Weltkrieg. Fernab der Front-dennoch im Krieg, Wien 2014.

Flöge/ Wieselthier/Baudisch 1929

Mathilde Flöge/ Vally Wieselthier/Gudrun Baudisch, Die Wiener Werkstätte 1903-1928: modernes Kunstgewerbe und sein Weg, Wien 1929.

Goss 2014

Jared Goss, French Art Deco, New York 2014.

Hansen/Wimmer 1984

Traude Hansen/Gino Wimmer, Wiener Werkstätte Mode Stoffe Schmuck Accessoires, Wien 1984

Koschatzky 1999

Walter Koschatzky, Die Kunst der Grafik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999 (Nachdruck der Erstausgabe München 1975).

Lepape/Defert 1984

Georges Lepape/Thierry Defert, Georges Lepape. Illustrationen, Plakate, Modedesign, Frankfurt/M./Wien/Berlin 1984.

Ligthart 1997

Jeanne Ligthart, Eduard Josef Wimmer- Wisgrill: seine Bedeutung für die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1910-1922, Dipl-Arbeit (unpubl.), Universität Wien 1997.

Nuzzi 1981

Christina Nuzzi, Pariser Modelle. "Journal des Dames et des Modes" II.Bd. 1912-1914, hg. von Franco Maria Ricci, Mailand 1980.

Nuzzi 1981

Christina Nuzzi, Pariser Modelle. "Journal des Dames et des Modes" I.Bd. 1912-1913, hg. von Franco Maria Ricci, Mailand 1981.

Poiret 2009

Paul Poiret, King of Fashion. The Autobiography of Paul Poiret. London 2009.

Robinson 2015

Julian Robinson, The Fine Art Of Fashion Illustration, London 2015.

Rücker 1984

Elisabeth Rücker, Wiener Charme. Mode 1914/15. Graphiken und Accessoires , Nürnberg 1984.

Runde 1986

Sabine Runde, Welt ohne Alltag. Modegraphik der 20er Jahre von Annie Offterdinger, Frankfurt am Main 1986.

Schweiger 1982

Werner J. Schweiger, Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932, Wien 1982.

Strimmer 2011

Ute Strimmer, Wie der Münchner Verleger Georg Hirth (1841-1916) die Kunstwelt prägte, Diss. (unpubl.), Universität Innsbruck 2011.

Völker 1984

Andrea Völker, Wiener Mode + Modefotografie. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932, München/Paris 1984.

Zimdars 1972

Hasso Zimdars, Die Zeitschrift "Simplicissimus": Ihre Karikaturen, Diss. (unpubl.), Universität Bonn: 1972.

Unselbständige Publikationen

Ankwicz-Kleehoven 1928

Hans Ankwicz-Kleehoven, Otto Lendack, in: Die Graphischen Künste, 4, 1928, S. 89-105.

Ankwicz-Kleehoven 1933

Hans Ankwicz-Kleehoven, Otto Lendack, in: Der Wiener Kunstwanderer. Illustrierte Monatszeitschrift für bildende und darstellende Kunst, 6, 1933, S. 19-21.

Archiv der Akademie der Bildenden Künste

Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Nachlass Skizzenbücher Otto Lendack, Wien.

Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere

Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Otto Lendack, (Der Maler Otto Lendack und sein Einfluss auf die Wiener Mode. Vortrag vom Oberstaatsbibliothekar Hans Ankwicz-Kleehoven gehalten am 28.02.1929 im österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Programm zur Wohltätigkeitsveranstaltung „Die Modebaronin“, Kurzbiografie mit Anmerkungen, Weihnachtsverkauf Galerie Würthle, Österreichs Offiziere in Kunst und Literatur von Ludwig Hesshaimer, Zeitschrift „Die Bühne“ vom 28.03.1929, Zeitschrift der Wiener Kunstwanderer Heft 6, 1933, Artikel „Die Sommer-Ausstellung der Wiener Secession Heft 44, 1929 mit Ausstellungsverzeichnis, Verzeichnis für die Ausstellung „Neue Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, Vortragskonzept Lendack Otto, Aufstellung Bilderverzeichnis, Briefe, Zeitungsartikel anlässlich des Ablebens).

Corwegh 1920

Robert Corwegh, Das Palais Stourdza in Baden-Baden, in: Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei, Plastik, Architektur, 08, 1920, S. 245-247.

Bonsdorff 2016

Anna-Maria von Bonsdorff, Das Ideal der Vereinfachung. Die nachhaltigste Manifestation des Japonismus in der nordischen Kunst ? in: Gabriel P. Weisberg/Anna-Maria Bonsdorff/Hanne Selkokari (Hg.), Japanomania. Im Norden Europas 1875-1918 (Kat, Ateneum, Finnische Nationalgalerie, Helsinki 2016/u.a.), Helsinki 2016, S. 164-171.

Brandstätter 2018

Christian Brandstätter, Die Wiener Werkstätte 1902-1932, in: Christian Brandstätter/Daniela Gregori/Rainer Metzger (Hg.), Wien 1900, Wien 2018, S. 124-145.

Clegg 2012

Elizabeth Clegg, War and peace at the Stockholm "Austrian Art Exhibition" of 1917, in: The Burlington Magazine, 154, S. 676-688.

Davis 2007

Mary E. Davis, Refashioning the Fashion Plate: Poiret's Clothing, in: John P. O'Neill (Hg.), Poiret (Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2007), New York 2007, S. 35-37.

Dogramaci 2005

Burcu Dogramaci, Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und-fotografie der Weimarer Republik, in: Michael Cowan/ Kai Marcel Sicks (Hg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, S. 119-135.

Gregori 2018

Daniela Gregori, Mode, in: Christian Brandstätter/Daniela Gregori/Rainer Metzger (Hg.), Wien 1900, Wien 2018, S. 276-290.

Haase 2014

Birgit Haase, Moderne Ambivalenz. Damenmode im ersten Weltkrieg aus deutscher Perspektive, in: in: dies. (Hg.), Krieg und Kleider 1914-1918 (Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014), Berlin 2014, S. 18-37.

Hagedorn

Annette Hagedorn, Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“ auf die zeitgenössische Kunst, in: Andrea Lermer, Avinoam Shalem (Hg.), After One Hundrede Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst “ Reconsidered, Leiden/Boston 2010, S. 285-315.

Hampel 1976

Lucie Hampel, 200 Jahre Mode in Wien, in: Verein der Freunde der Hermesvilla/Herbert Tomiczek (Hg.), 200 Jahre Mode in Wien (Kat. , Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1976), Wien 1976, S. 19-30.

Hampel 1959

Lucie Hampel, Die Wiener Mode seit der Weltausstellung im Jahre 1873, in: *Lenzinger Berichte*, 7, 1959, S. 55-74.

Kaiser 2014

Maximilian Kaiser, 35. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen. Frühjahrsausstellung, in: In Agnes Husslein-Arco/ Harald Krejci/ Matthias Boeckl (Hg.), Hagenbund: ein europäisches Netzwerk der Moderne; 1900 bis 1938 (Kat., Belvedere, Wien 2014), München/Wien 2014.

Knacker 2016

Katharina Knacker, Derbe Holzschnitte und raffinierte Flächenkunst. Die Vielfalt 1900 bis 1910, in: Tobias G. Natter/Max Hollein/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Kunst für alle. (Kat., Schirn kunsthalle Frankfurt/Albertina, Frankfurt 2016, Wien 2016), Köln 2016, S. 132-211.

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1916

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Stockholm. Österreichische Kunstgewerbe- und Modeausstellung, in: Kunst und Kunsthandwerk, 3+4, 1916, S. 173-179.

Lendecke 1917

Otto Lendecke, Wiener Kleidermodelle in Amsterdam, in: Die Damenwelt, 2, 1917, S. 10-11.

Matzner 2016

Alexandra Matzner, Haben Sie Wiener Kunst im Hause? Zur Bedeutung des Farbholzschnittes, in: Tobias G. Natter/Max Hollein/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Kunst für alle. (Kat., Schirn kunsthalle Frankfurt/Albertina, Frankfurt 2016, Wien 2016), Köln 2016, S. 76-81.

Mccauley 2018

Anna Mccauley, From Contrivance to „Naturalism“. 1911-1929, in: Paul Martineau (Hg.), Icons of Style. A Century of Fashion Photography (Kat., J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2018); Los Angeles 2018, S. 29-79.

Meder 2017

Iris Meder, "I like my own taste" -Helena Rubinsteins Salons und Wohnungen, in: Iris Meder/ Danielle Spera (Hg), Helena Rubinstein. Die Schönheitserfinderin (Kat., Jüdisches Museum Wien, Wien 2017), Wien 2017., S. 84-125.

Natter 2016

Tobias G. Natter, Die Blüte des Farbholzschnittes in Wien um 1900. Meilensteine und Vielfalt seiner Entwicklung, in: Tobias G. Natter/Max Hollein/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Kunst für alle. (Kat., Schirn kunsthalle Frankfurt/Albertina, Frankfurt 2016, Wien 2016), Köln 2016, S. 12-75.

Neue Freie Presse 1912

Neue freie Presse, Wiener Werkstätte-Mode in Berlin in: Neue freie Presse, 09.10.1912, Seite 11.

Neues Wiener Journal 1916

Neues Wiener Journal, Modeschau der Wiener Werkstätte, in: Neues Wiener Journal, 14.03.1916, S. 6.

Ohlsen 2016

Nils Ohlsen, Von der Requisite zum Gesamtkunstwerk. Eine japanische Perspektive auf die nordische Interieurmalerie, in: Gabriel P. Weisberg/Anna-Maria Bonsdorff/Hanne Selkokari (Hg.), Japanomania. Im Norden Europas 1875-1918 (Kat, Ateneum, Finnische Nationalgalerie, Helsinki 2016/u.a.), Helsinki 2016, S. 172-187.

Orlik 1918

Emil Orlik, Lendecke, in: Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung, 8, 1918, S. 1-25.

Plomp 2016

Michiel Plomp, Watteau und die alten Meister, in: Michiel Plomp/ Martin Sonnabend (Hg.), Watteau.. Der Zeichner (Kat. Städel Museum Frankfurt/Teylers Museum Harlem, Frankfurt am Main 2016/Haarlem 2017), Frankfurt 2016.

Poppenberg 1912

Felix Poppenberg, Berliner Chronik, in: Kunst und Kunsthandwerk, 11, 1912, S. 642-643.

Rasche 2014

Adelheid Rasche, Wiener Modegrafik, in: dies. (Hg.), Krieg und Kleider 1914-1918 (Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014), Berlin 2014, S. 96-117.

Rasche 2014

Adelheid Rasche, Einführung, in: dies. (Hg.), Krieg und Kleider 1914-1918 (Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014), Berlin 2014, S. 8-17.

Rennold Milbank 2007

Caroline Rennolds Milbank, High Priestesses of Fashion, in: John P. O'Neill (Hg.), Poiret (Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2007), New York 2007, S. 31-34.

Schulz-Hoffmann 1992

Carla Schulz-Hoffmann, Der Simplicissimus und die politische Karikatur in Deutschland, in: Walter Koschatzky (Hg.), Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik (Kat. Kunsthalle der Hypo – Kulturstiftung/ Wilhelm-Busch-Museum Hannover, München 1992), München 1992.

Sgubin 2014

Raffaella Sgubin, Frauen und Arbeit im ersten Weltkrieg, in: dies. (Hg.), Krieg und Kleider 1914-1918 (Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014), Berlin 2014, S. 38-46.

Stockholms Dagblad 1917

Stockholms Dagblad, Bevor die Wienerinnen kommen, in: Stockholms Dagblad, 7. September 1917, S. 8.

Troy 2007

Nancy J. Troy, Poiret's Modernism and the Logic of Fashion, in: John P. O'Neill (Hg.), Poiret (Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2007), New York 2007, S. 17-26.

Dedinkin 2017

Michail Dedinkin, Erté: Genius of Art Deco, in: Frank Althaus/Mark Sutcliffe (Hg.), Erté Romain de Tiroff 1892-1990 (Kat., Grossvenor Gallery, London 2017), London 1970, S. 25-35.

Völker 2017

Angela Völker, Fashion, Textiles And Wallpaper, in: Christian Witt-Döring/Janis Staggs (Hg.), Wiener Werkstätte 1903-1932. The Luxury of Beauty (Kat., Neue Galerie, New York 2017), New York 2017, S. 260-283.

Weisberg 2016

Gabriel P. Weisberg, Das Phänomen Japonismus, in: Gabriel P. Weisberg/Anna-Maria Bonsdorff/Hanne Selkokari (Hg.), Japanomania. Im Norden Europas 1875-1918 (Kat., Ateneum, Finnische Nationalgalerie, Helsinki 2016/u.a.), Helsinki 2016, S. 14-37.

Zuckerlandl 1916

Berta von Zuckerlandl, Die Wiener Mode-Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXXVIII, 1916, S. 79-85.

Zuckerlandl 1912

Berta von Zuckerlandl, Künstlerische Mode, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 16.12.1912, S. 3.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Sammlung der Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr.28.050/1-13, Blatt 2	140
Abbildung 2: Sammlung Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr.27484, Mappe 17,120, Blatt 1	140
Abbildung 3: Sammlung Akademie der Bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr. 27488, Blatt 132	141
Abbildung 4: https://hprints.com/en/item/27907/ [11.03.2019].....	141
Abbildung 5: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019]	142
Abbildung 6: Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien	142
Abbildung 7: Die Damenwelt, II. Heft, April 1917.....	143
Abbildung 8: http://www.artnet.com/artists/otto-friedrich-lendecke/ [11.03.2019]	143
Abbildung 9: Simplicissimus, 12.10.1915, 20. Jahrgang, Nr. 28.	144
Abbildung 10: Simplicissimus, 16.05.1916, 21. Jahrgang, Nr. 7.	144
Abbildung 11: Simplicissimus, 24.07.1917, 22. Jahrgang, Nr. 17.	145
Abbildung 12: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019] ..	145
Abbildung 13: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019] ..	146
Abbildung 14: Österreichische Nationalbibliothek	146
Abbildung 15: Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, August 1920, Darmstadt.....	147
Abbildung 16: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019] .	147
Abbildung 17: http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/ [11.03.2019].	148
Abbildung 18: Meda/Spera 2018, S.87.....	148
Abbildung 19: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	149
Abbildung 20: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	149
Abbildung 21: Robinson 2015, S. 171.....	150
Abbildung 22: Völker 1984, S. 41.	150
Abbildung 23: Die Jugend, 23.08.1924, Jg. 29, Heft 27.	151
Abbildung 24: https://www.kunstkopie.de/a/rodin-auguste/auf-dem-bauch-liegender-f.html [11.03.2019]	151
Abbildung 25: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	152
Abbildung 26: Nachlass Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Wien.	152
Abbildung 27: Jugend, 1911, Jg. 16, Nr. 9, S. 198.	153
Abbildung 28: Jugend 1912, Jg. 17, Heft 8, S. 207.	153
Abbildung 29: Jugend, Jg. 17, Nr. 4,	154
Abbildung 30: Jugend, 1914, Jg. 19, Nr. 8,	154
Abbildung 31: Ulk, 08. Mai 1914, JG. 43, Heft 19.	155
Abbildung 32: Ulk, 10. April 1914, JG. 43, Heft 15.	155
Abbildung 33: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	156
Abbildung 34: Simplicissimus 23.02.1914, 18. Jahrgang, Nr. 48.	156
Abbildung 35: Die Damenwelt, 1917, Heft 1, März	157

Abbildung 36: Die Damenwelt, 1917, Heft 3, Mai.	157
Abbildung 37: Die Damenwelt, 1917, Heft 4, Juni.	158
Abbildung 38: Die Damenwelt, 1917, Heft 5, September.	158
Abbildung 39: Die Damenwelt, 1917, Heft 5, S. 14.	159
Abbildung 40: Die Damenwelt, 1917, Heft 4, Juli.	159
Abbildung 41: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	160
Abbildung 42: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	160
Abbildung 43: Nuzzi 1981, Tafel 126.	161
Abbildung 44: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.	161
Abbildung 45: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.	162
Abbildung 46: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.	162
Abbildung 47: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.	163
Abbildung 48: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.	163
Abbildung 49: Leopold Museum, Wien.	164
Abbildung 50: Feuillet d'Art, August 1919.	164
Abbildung 51: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	165
Abbildung 52: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	165
Abbildung 53: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	166
Abbildung 54: Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.	166
Abbildung 55: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	167
Abbildung 56: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	167
Abbildung 57: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	168
Abbildung 58: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	168
Abbildung 59: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	169
Abbildung 60: https://www.pinterest.at/pin/134474738850008046/	169
Abbildung 61: https://www.pinterest.de/pin/87960998953040728/	170
Abbildung 62: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	170
Abbildung 63: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	171
Abbildung 64: Die Graphischen Künste 1928, Jhg. 25, Heft 4.	171
Abbildung 65: Die graphischen Künste 1928, Jhg. 25, Heft 4.	172
Abbildung 66: Hansen/Wimmer 1984, S.66.	172
Abbildung 67: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	173
Abbildung 68: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	173
Abbildung 69: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	174
Abbildung 70: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	174
Abbildung 71: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	175
Abbildung 72: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	175
Abbildung 73: https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/der-vampir/autor/reymont/ [11.03.2019]	176
Abbildung 74: https://www.zvab.com/erstaussgabe/Seltsame-Liebesleute-Schurig-Arthur-Mchn-Georg/21475258089/bd [11.03.2019].	176
Abbildung 75: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019]	177
Abbildung 76: Die Damenwelt Heft 3, S. 3.	177
Abbildung 77: Schweiger 1982, S. 241.	178
Abbildung 78: Völker 1984, S. 41.	178
Abbildung 79: Hansen 1984, S. 108 (Archiv Christian m. Nebehay).	179
Abbildung 80: Albertina graphische Sammlung, Inventarnr. 29438, Wien.	179

Abbildung 81: Die Damenwelt, Heft 3, März 1917	180
Abbildung 82: Simplicissimus, 13.02.1917, 21. Jhg., Nr. 46	180
Abbildung 83: Die Damenwelt, 1917, Heft 3, S. 22.	181
Abbildung 84: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	181
Abbildung 85: Simplicissimus, 29.07.1919, 24. Jhg., Nr. 18	182
Abbildung 86: Hansen/ Wimmer 1984, S. 108.	182
Abbildung 87: Leopold Museum, Wien	183
Abbildung 88: Fremdenblatt vom 15.11.1916.	183
Abbildung 89: Völker 1984, S. 102.	184
Abbildung 90: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1916_1917/0350/image [11.03.2019].	184
Abbildung 91: Simplicissimus 20.05.1919, 24. Jhg. Nr. 8.	185
Abbildung 92: Schweiger 1982, S. 231.	185
Abbildung 93: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	186
Abbildung 94: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	186
Abbildung 95: Buxbaum 1986, S. 141.	187
Abbildung 96: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Peche%20Dagobert%20Ankleideraum%20Modeausstellung%201915/16 [11.03.2019].	187
Abbildung 97: Simplicissimus, 29.08.1916, 21. Jhg., Nr. 22.	188
Abbildung 98: Simplicissimus, 04.12.1917, Jhg. 22. Nr. 36.	188
Abbildung 99: L'Homme Élégant 1.11.1920.	189
Abbildung 100: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019]	189
Abbildung 101: Lustige Blätter 25/1924.	190
Abbildung 102: Simplicissimus 10.11.1913, Jhg. 18, Nr. 33.	190
Abbildung 103: Gazette du Bon Ton, 1922, Nr. 8.	191
Abbildung 104: Die Dame 1918, Heft 18.	191
Abbildung 105: Die Dame 1927, Heft 23.	192
Abbildung 106: Wieland 1917, Heft 4.	192
Abbildung 107: Simplicissimus, 30.06.1930, Jhg. 30, Nr. 14	193
Abbildung 108: Robinson 2015, S. 67.	193
Abbildung 109: Simplicissimus, 06.03.1917, 21. Jhg., Nr. 49.	194
Abbildung 110: Robinson 2015, S. 69.	194
Abbildung 111: Robinson 2015, S. 74.	195
Abbildung 112: Simplicissimus 23.02.1914, 18. Jhg., Nr. 48.	195
Abbildung 113: http://collections.vam.ac.uk/item/O602523/incroyable-et-merveilleuse-fashion-plate-vernet-horace-emile/ [11.03.2019].	196
Abbildung 114: Simplicissimus 06.07.1917, 19. Jhg., Nr. 14.	196
Abbildung 115: Boehn/Fischel 1908, S. 107.	197
Abbildung 116: Simplicissimus 18.07.1916, 21. Jhg., Nr. 16.	197
Abbildung 117: Boehn/Fischel 1908, S. 57.	198
Abbildung 118: Simplicissimus 09.03.1914, 18. jhg, Nr. 50.	198
Abbildung 119: Robinson 2015, S. 103.	199
Abbildung 120: Winterthur Digital Collection, Collection de meubles et objets de goût.	199
Abbildung 121: Boehn/Fischel 1909, S. 51.	200
Abbildung 122: Simplicissimus 26.11.1916, 21. Jhg., Nr. 26.	200
Abbildung 123: Boehn/Fischel 1909, S. 43.	201
Abbildung 124: Bouillon 1989, S. 86.	201

Abbildung 125:	https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019]	202
Abbildung 126:	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/121190 [11.03.2019]	202
Abbildung 127:	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Iribe_Les_Robes_de_Paul_Poiret_p.13.jpg [11.03.2019]	203
Abbildung 128:	Lepape/Defert 1984, S. 44.	203
Abbildung 129:	Gazette Du Bon Ton, 1912, Nr. 2, Tafel VI.	204
Abbildung 130:	Gazette Du Bon Ton, Februar 1914, Nr. 2.	204
Abbildung 131:	Plomp/Sonnabend 2016, S. 169.	205
Abbildung 132:	Modes et Manières d'Aujourd'hui, Pl XII.	205
Abbildung 133:	Plomp/Sonnabend 2016, S. 17.	206
Abbildung 134:	Simplicissimus, 18.04.1916, 21. Jhg., Nr. 3.	206
Abbildung 135:	Simplicissimus, 10.07.1917, 22. Jhg., Nr. 15.	207
Abbildung 136:	Simplicissimus, 30.04.1918, 23. Jhg., Nr. 5.	207
Abbildung 137:	Simplicissimus, 19.03.1918, 22. Jhg., Nr. 51.	208
Abbildung 138:	Simplicissimus, 01.08.1916, 21. Jhg., Nr. 18.	208
Abbildung 139:	Simplicissimus 26.06.1917, 22. Jhg., Nr. 13.	209
Abbildung 140:	Simplicissimus, 17.03.1913, 17 Jhg.,	209
Abbildung 141:	Simplicissimus 15.01.1918, 22. Jhg., Nr. 42.	210
Abbildung 142:	Simplicissimus, 06.07.1914, 19. Jhg., Nr. 14.	210
Abbildung 143:	http://www.artnet.com/artists/gerda-wegener/ , [11.03.2019].	211
Abbildung 144:	Simplicissimus 21.09.1918, 20. Jhg., Nr. 25.	211
Abbildung 145:	Robinson 2015, S. 192.	212
Abbildung 146:	Simplicissimus 02.01.1917, 21. Jhg., Nr. 40.	212
Abbildung 147:	Simplicissimus, 29.01.1918, 22. Jhg., Nr. 44.	213
Abbildung 148:	Simplicissimus, 28.01.1919, 23. Jhg., Nr. 44.	213
Abbildung 149:	Simplicissimus, 25.09.1917, 22. Jhg., Nr. 26.	214
Abbildung 150:	Bolz 2016, S. 64.	214
Abbildung 151:	Simplicissimus, 19.02.1918, 22. Jhg., Nr. 47.	215
Abbildung 152:	Simplicissimus, 02.04.1918, 23. Jhg., Nr. 1.	215
Abbildung 153:	Simplicissimus 28.03.1916, 20. Jhg., Nr. 52.	216
Abbildung 154:	Simplicissimus 27.02.1917, 21. Jhg., Nr. 48.	216
Abbildung 155:	Simplicissimus 03.10.1916, 21. Jhg., Nr. 27.	217
Abbildung 156:	Simplicissimus 06.02.1917, 21. Jhg., Nr. 45.	217
Abbildung 157:	Simplicissimus 14.11.1916, 21. Jhg., Nr. 33.	218
Abbildung 158:	Simplicissimus 10.10.1916, 21. Jhg., Nr. 28.	218
Abbildung 159:	Rasche 2014, S. 179.	219
Abbildung 160:	Fantasio 1915, S. 427.	219
Abbildung 161:	Simplicissimus 21.05.1918, 23. Jhg., Nr. 8.	220
Abbildung 162:	Simplicissimus 31.07.1917, 22. Jhg., Nr. 18.	220
Abbildung 163:	Fantasio 1917, S. 128.	221
Abbildung 164:	Simplicissimus 07.11.1916, 21. Jhg., Nr. 32.	221
Abbildung 165:	Rasche 2015, S. 177.	222
Abbildung 166:	Rasche 2014, S. 201.	222
Abbildung 167:	Simplicissimus, 13.11.1917, 22. Jhg., Nr. 33.	223
Abbildung 168:	Nuzzi 2008, Tafel 46.	224
Abbildung 169:	Pichler 2008, S. 62.	225
Abbildung 171:	Wiener Mode, 01.02.1916, 29. Jhg., 9. Heft, Titelblatt und Bleistiftstudie: Ankwicz-Kleehoven, 1928, S. 93.	227

Abbildung 172: Wieland, 1917 – 1918, Heft 2, S. 26.	228
Abbildung 173: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	229
Abbildung 174: Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 101.	230
Abbildung 175: Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 100.	230
Abbildung 176: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].	231
Abbildung 177: http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/ [11.03.2019].	232
Abbildung 178: Graphische Sammlung Albertina und Wieland Dezember 1917.	233
Abbildung 179: Boehn/Fischel 1909, S. 46 und Simplicissimus, 25.08.1920, 25. Jhg., Nr. 22 sowie Simplicissimus, 09.03.1914, 18. Jhg., Nr. 50.	234

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Liste der Bildhauerwerke	25
Tabelle 2 Zusammenhang Datierung und Erscheinungsjahr der Lendecke-Illustrationen im „Wieland“	30
Tabelle 3: Zusammenhang Datierung und Erscheinungsjahr der Lendecke-Illustrationen in der „Jugend“	31
Tabelle 4 Chronologie der Modeveranstaltungen zwischen 1912 und 1918.	54
Tabelle 5: Chronologie der Ausstellungen 1910–1933	61
Tabelle 6 Publikation und Entstehung der Illustration	102

Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1 Lendicke Otto, 16.05.1903, Aquarell, in: Sammlung der Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr.28.050/1-13, Blatt 2



Abbildung 2 Lendicke Otto, 1905, Aquarell, in: Sammlung Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr.27484, Mappe 17,120, Blatt 1

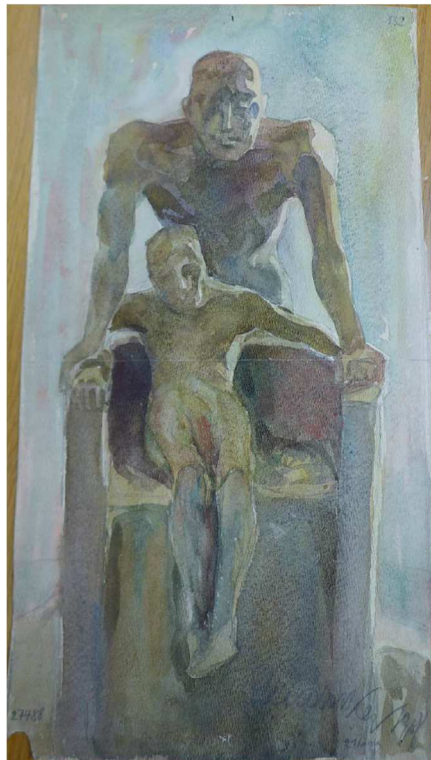


Abbildung 3 Lendicke Otto, 1908, Aquarell, in: Sammlung Akademie der Bildenden Künste, Skizzenbuch, Inventarnr. 27488, Blatt 132



Abbildung 4 Lendicke Otto, La Grand Saison Autrichienne, 1914, Farbdruck, in: <https://hprints.com/en/item/27907/> [11.03.2019]



Abbildung 5, Lendicke Otto, Plakat für eine Modeschau, 1914, Farbdruck, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019]

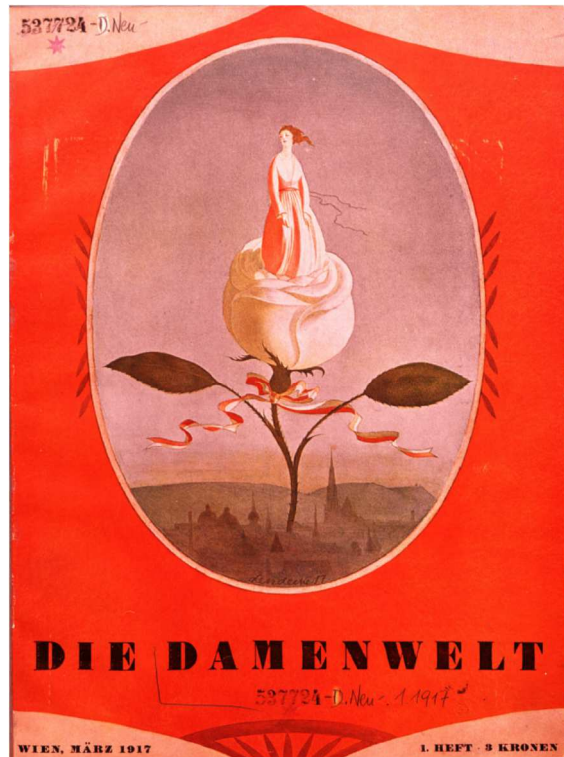


Abbildung 6, Lendicke Otto, Titelblatt "Die Damenwelt", 1917, Farbdruck in : Archiv der
 Österreichischen Galerie Belvedere, Wien



Abbildung 7, Lendecke Otto, Kostüme für Grete Wiesenthal, 1917, Fotografie, in: Die Damenwelt, II. Heft, April 1917.



Abbildung 8, Lendecke Otto, Plakat, 1917, Farbdruck, in: <http://www.artnet.com/artists/otto-friedrich-lendecke/> [11.03.2019]



Abbildung 9, Lendicke Otto, Am Abend, 1915, Farblithographie, in: Simplicissimus, 12.10.1915, 20. Jahrgang, Nr. 28.

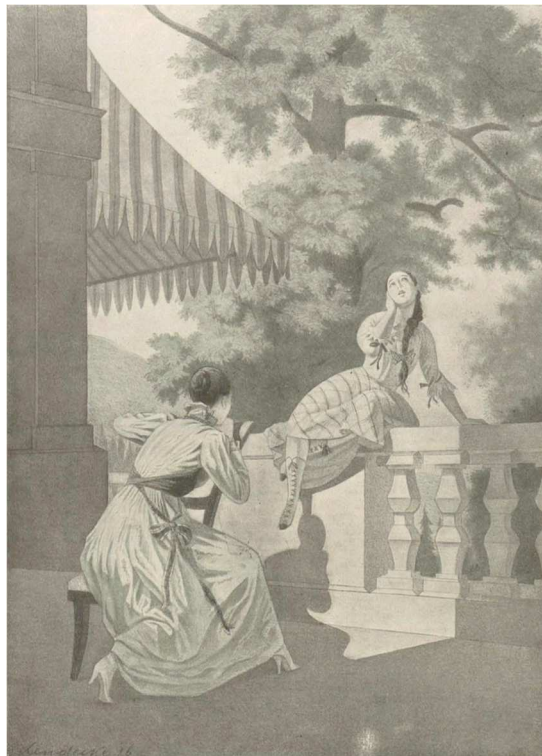


Abbildung 10, Lendicke Otto, Des Hamsters Töchterlein, 1915, Farblithographie, in: Simplicissimus, 16.05.1916, 21. Jahrgang, Nr. 7.



Abbildung 11, Lendicke Otto, Modeplauderei, 1917, Farblithographie, in *Simplicissimus*, 24.07.1917, 22. Jahrgang, Nr. 17.



Abbildung 12, Lendicke Otto, Titelblatt für das Magazin "Die Dame", 1918, Autotypie, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019]



Abbildung 13, Lendেকে Otto, Titelblatt für das Magazin " Die Dame ", 1918, Autotypie, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendেকে%20Otto [11.03.2019]



Abbildung 14, Lendেকে Otto, Plakat „Die Modebaronin“, 1918, Farbdruck, in: Österreichische Nationalbibliothek



Abbildung 15, Lendicke Otto, Boudoir, Fotografie, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, August 1920, Darmstadt



Abbildung 16 Lendicke Otto, Porzellanfigur, 1912, in :
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019]



Abbildung 17 Lendicke Otto, Wanddekoration Salon Helena Rubinstein London, Öl, 129x198, in: <http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendicke/> [11.03.2019].



Abbildung 18 Salon Helena Rubinstein in der Rue du Faubourg Saint-Honoré 52, in: Meda/Spera 208, 87.



Abbildung 19 Lendেকে Otto, Studie für eine Wanddekoration Schönheitssalon Helena Rubinstein (vermutlich), Aquarell, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendেকে%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 20 Lendেকে Otto, Studie für eine Wanddekoration Schönheitssalon Helena Rubinstein (vermutlich), Aquarell, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendেকে%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 21 Iribe Paul, Les Modes, 1908, Photogravures in: Robinson 2015, S. 171.



Abbildung 22 Lendicke Otto, Modeentwurf, 1912 ?, Aquarell , Bleistift, in: Völker 1984, S. 41.



Abbildung 23, Lendicke Otto, Liegender Akt, undatiert, Aquarell, Bleistift, in: Die Jugend, 23.08.1924, Jg. 29, Heft 27.



Abbildung 24 Rodin Auguste, auf dem Bauch liegender Frauenakt, 1900/1908, Aquarell, 32 x 25
in: <https://www.kunstkopie.de/a/rodin-auguste/auf-dem-bauch-liegender-f.html> [11.03.2019]



Abbildung 25 Lendicke Otto, Abstrakte Frauenstudie, Aquarell, 1912, 42,2x26,7 in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].

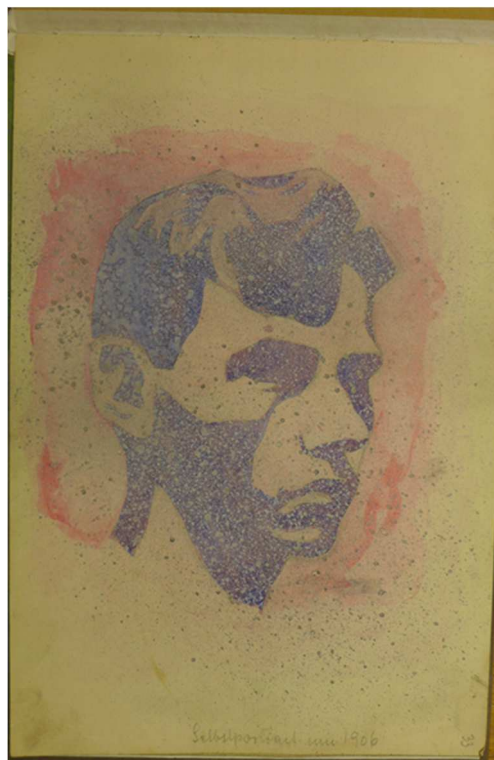


Abbildung 26 Lendicke Otto, Selbstporträt, 1906, Spritztechnik, in: Nachlass Akademie der bildenden Künste, Skizzenbuch, Wien.



Abbildung 27 Lendicke Otto, Danse Macabre, 1909, Farbdruck, in: Jugend, 1911, Jg. 16, Nr. 9, S. 198.

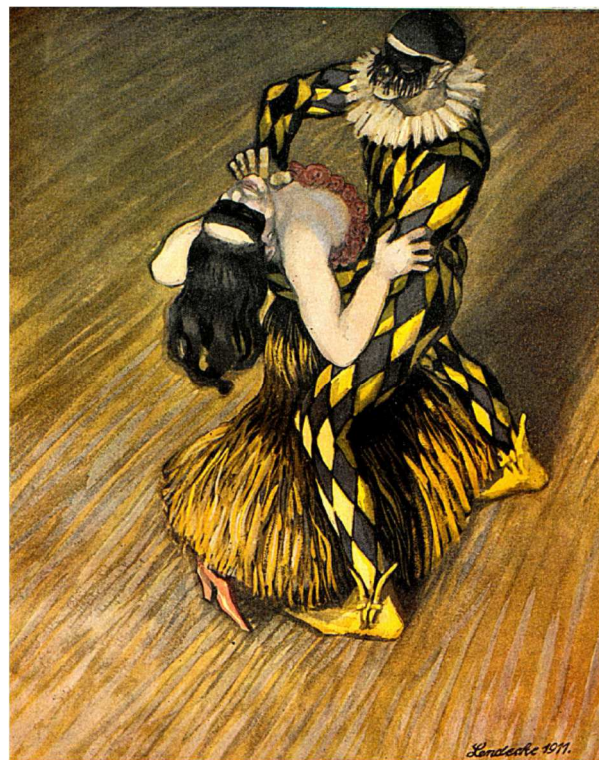


Abbildung 28 Lendicke Otto, Ihr letzter Tänzer, 1911, Farbdruck, in: Jugend 1912, Jg. 17, Heft 8, S. 207.



Abbildung 29 Lendicke Otto, Lache Bajazzo, undatiert, Farbdruck, in: Jugend, Jg. 17, Nr. 4, S. 90.



Abbildung 30 Lendicke Otto, Abenteuer, 1912, Farbdruck, in: Jugend, 1914, Jg. 19, Nr. 8, S. 226.



Abbildung 31 Lendicke Otto, undatiert, in: Ulk, 08. Mai 1914, JG. 43, Heft 19.



Abbildung 32 Lendicke Otto, undatiert, in: Ulk, 10. April 1914, JG. 43, Heft 15.



Abbildung 33 Lendicke Otto, Wespen, 1911, Tusche, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 34 Lendicke Otto, Amor und Psyche, 1913, Farbdruck, in: *Simplicissimus*
 23.02.1914, 18. Jahrgang, Nr. 48.



Abbildung 35 Lendicke Otto, Der Tag bricht an, 1917?, Farbdruck, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 1, März



Abbildung 35 Lendicke Otto, Bei der Toilette, 1917, Farbdruck, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 3, Mai.



Abbildung 36 Lendicke Otto, nach dem Frühstück, 1917, Farbdruck, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 4, Juni.



Abbildung 37 Lendicke Otto, Autopanne, 1917, Farbdruck, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 5, September.



Abbildung 38 Lendicke Otto, Herbst, keine Datierung, Farbdruck, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 5, S. 14.



Abbildung 39 Madame D'Ora, Modell Zwieback, 1917, Fotografie, in: die Damenwelt, 1917, Heft 4, Juli.



Abbildung 40 Lendecke Otto, Postkarte Nr. 851, 1912, Farbdruck, 14 x 9, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].

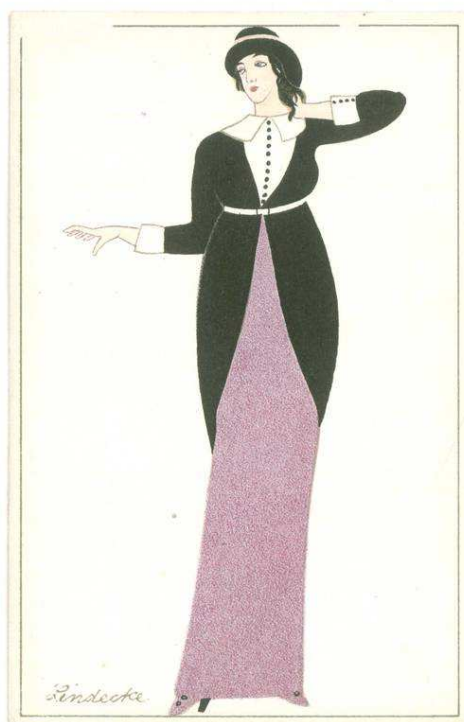


Abbildung 41 Lendecke Otto, Postkarte Nr. 848, 1912, Farbdruck, 14 x 9, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 42 Boutet de Monvel Bernard, *Une Amazone*, 1913, Farbdruck, in: Nuzzi 1981, Tafel 126.



Abbildung 43 Lendicke Otto, *Zwei Damen mit Regenschirm*, 1914/15, Linolschnitt, in: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.



Abbildung 44 Lendicke Otto, Dame im Gespräch mit zwei Herren, 1914/15, Linolschnitt, in: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.



Abbildung 45 Lendicke Otto, Dame und Herr im Profil nach links, 1914/15, Linolschnitt, in: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.

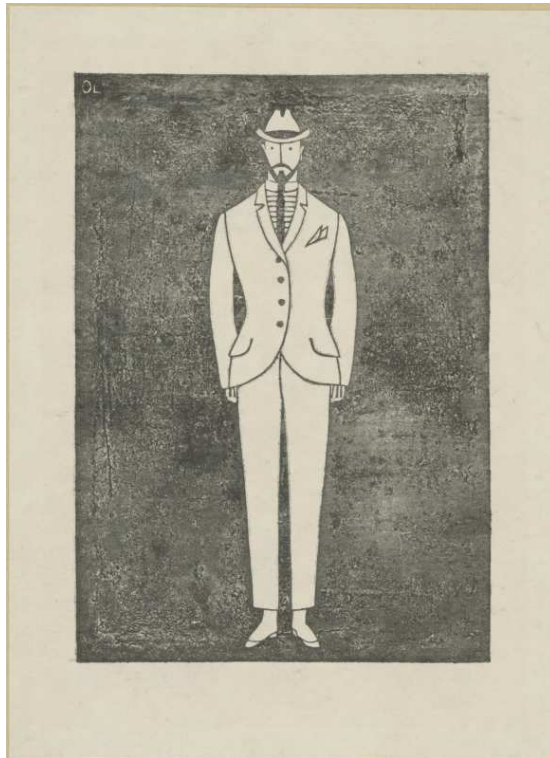


Abbildung 46 Lendecke Otto, Herr en Face, 1914/15, Linolschnitt, in: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.



Abbildung 47 Lendecke Otto, Dame im Pliséekleid mit Hut, 1914/15, Linolschnitt, in: Staatliches Museum Berlin, Kunstbibliothek.

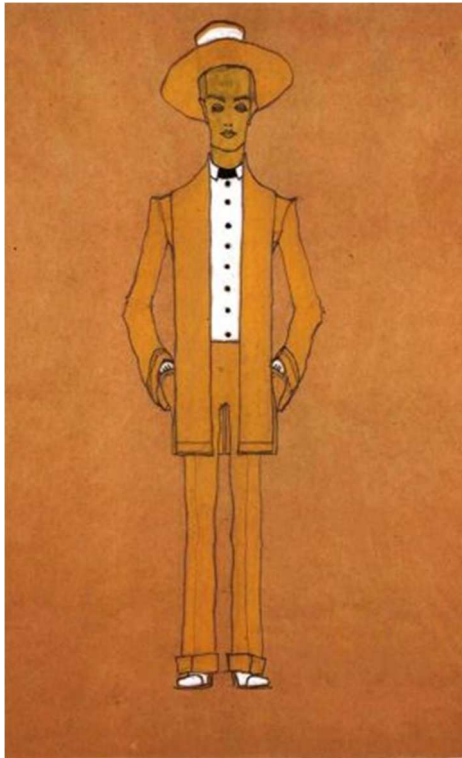


Abbildung 48 Egon Schiele, 1910/11, Zeichnung in: Leopold Museum, Wien.



Abbildung 49 Lepape Georges, 1918, Gouache auf Holz in: Feuillet d'Art, August 1919.

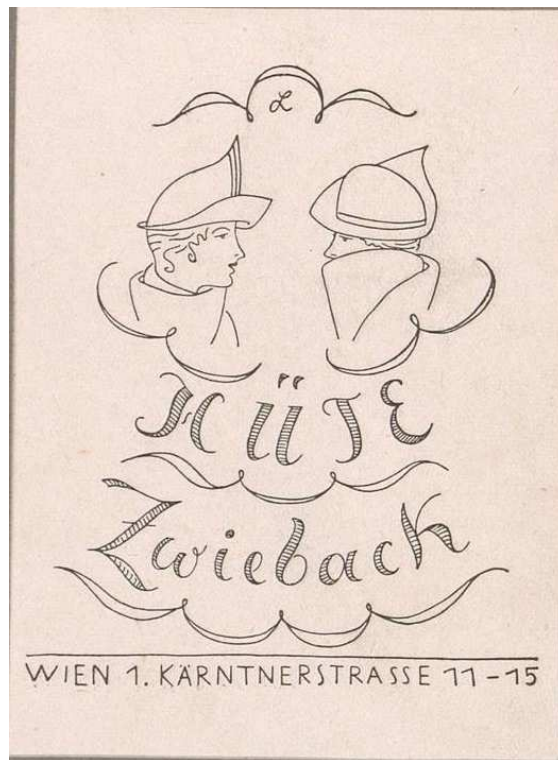


Abbildung 50 Lendicke Otto, Geschäftsetikette, 10,8 x 9,3, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].

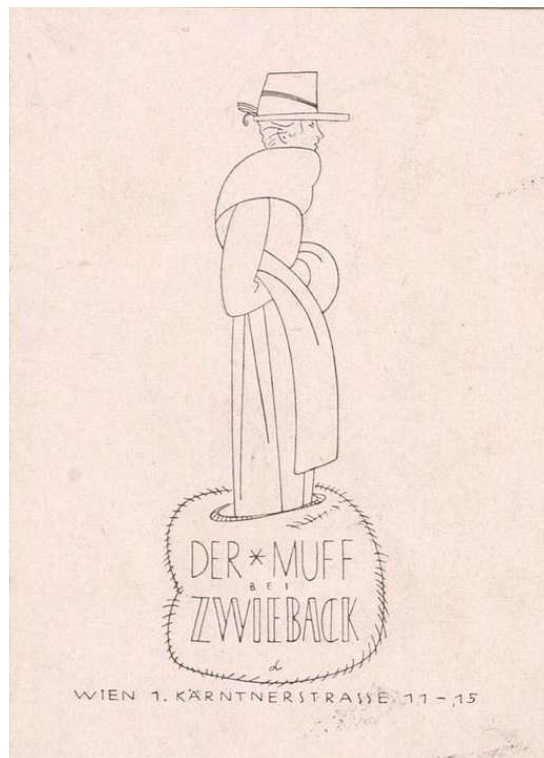


Abbildung 51 Lendicke Otto, Geschäftsetikette, 12,8 x 8,5, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 52 Lendেকে Otto, Geschäftsetikette, 12,9 x 10,2, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendেকে%20Otto [11.03.2019].

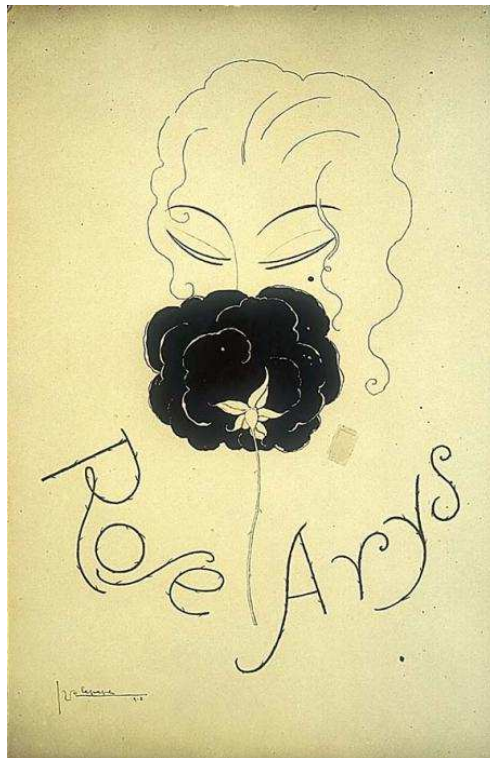


Abbildung 53 Lepape Georges, 1920, in: Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.



Abbildung 54 Lendecke Otto, Reklamefolder "Pelze", 17,6 x 14,8, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 55 Lendecke Otto, Plakat "Stoffe der Wiener Werkstätte", 1917, Aquarell, Tusche, 34 x 25,5, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 56 Lendecke Otto, Modenschau Niederösterreich, 1916, Plakat, Flachdruck, 95 x 62, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 57 Lendecke Otto, Entwurf für ein Kostüm, 1910, Zeichnung, Aquarell, 36 x 30,3, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 58 Lendicke Otto, Frauenstudie, 1910-11, Zeichnung, Aquarell, Gouache, 42,8 x 26,5, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 59 Martin Charles, für Paul Poiret, 1911, Zeichnung, in: <https://www.pinterest.at/pin/134474738850008046/>



Abbildung 60 Poiret Paul, Abendkleid, 1910-11, in:
<https://www.pinterest.de/pin/87960998953040728/>



Abbildung 61 Lendicke Otto, Entwurf für Frauenmode, 1910-1911, Zeichnung, Aquarell, 42,2 x 26,5, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 62 Lendicke Otto, Dame in blauem Kleid, Modebild für die Wiener Werkstätte, ca. 1915, Federzeichnung aquarelliert, 29,2 x 17,8, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 63 Lendicke Otto, Modephantasie, 1914 ?, Aquarell, Bleistift, in: Die Graphischen Künste 1928, Jhg. 25, Heft 4.



Abbildung 64 Lendicke Otto, Modephantasie, Aquarell, Bleistift, in: Die graphischen Künste 1928, Jhg. 25, Heft 4.



Abbildung 65 Lendicke Otto, Kollektionsbuch, ca 1920, S/W Druck, in: Hansen/Wimmer 1984, S.66.



Abbildung 66 Lendicke Otto, Modebild, 1912, Zeichnung, Aquarell, 39,8 x 14,5, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 67 Lendicke Otto, Modebild, 1913, Zeichnung, Aquarell, 38 x 24, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 68 Lendicke Otto, Modebild, 1913, Zeichnung Aquarell, 37,7 x 24, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 69 Lendicke Otto, Modebild, 1913, Zeichnung , Aquarell, 33 x 20,6, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].

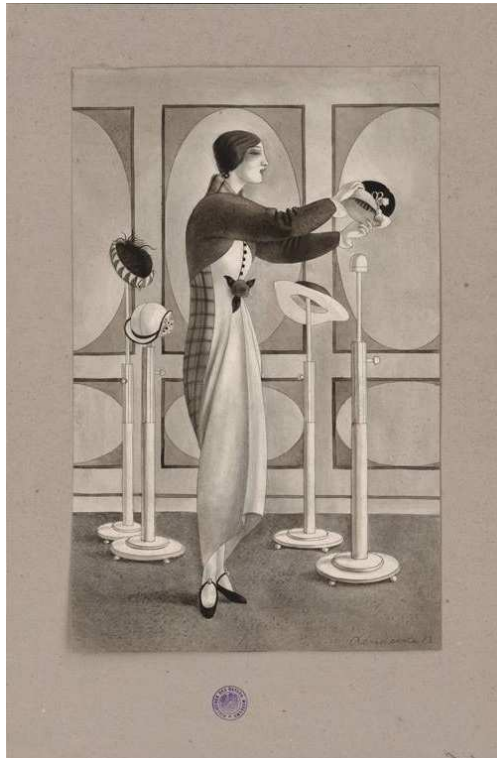


Abbildung 70 Lendicke Otto, Modebild, 1913, Zeichnung, Aquarell, 37,5x24, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 71 Lendicke Otto, Modebild, 1913, Zeichnung, Aquarell, 52 x 24,5, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 72 Lendecke Otto, Buchillustration, 1914, Farbdruck, in:
<https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/der-vampir/autor/reymont/> [11.03.2019]

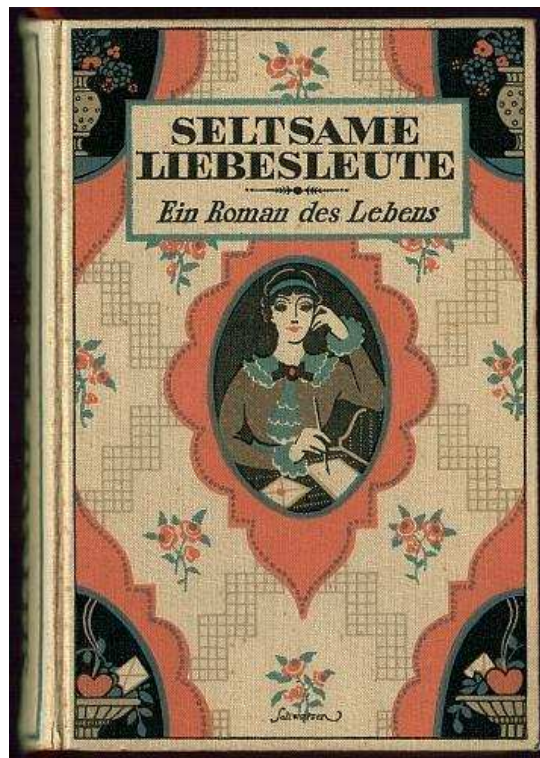


Abbildung 73 Lendecke Otto, Buchillustration, 1913, Farbdruck: in:
<https://www.zvab.com/erstaussage/Seltsame-Liebesleute-Schurig-Arthur-Mchn-Georg/21475258089/bd> [11.03.2019].



Abbildung 74 Lendecke Otto, Vereinskarte, 1904, Klischee, 15,1 x 20,2, in:
https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 75, Otto Lendecke, 1917, Foto, in: Hie Damenwelt Heft 3, S. 3.



Abbildung 76 Lendecke Otto vermutlich, um 1918, Fotografie, in: Schweiger 1982, S. 241.



Abbildung 77 Lendecke Otto, Entwurf für ein Kleid und einen Mantel, 1912?, Bleistift, Aquarell, in: Völker 1984 , S. 41.



Abbildung 78 Lendicke Otto, 1915, Farbdruck, in: Hansen 1984, S. 108 (Archiv Christian m. Nebehay).



Abbildung 79 Lendicke Otto, Kostümstudie, 1915, Bleistift Aquarelliert, in: Albertina graphische Sammlung, Inventarnr. 29438, Wien



Abbildung 80 Lendecke Otto, Laufkleid aus Wolle, 1917, in: Die Damenwelt, Heft 3, März 1917



Abbildung 81 Lendecke Otto, Der Zivildienstpflichtige, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus, 13.02.1917, 21. Jhg., Nr. 46



Abbildung 82 Lendেকে Otto, Großes Abendkleid aus lila Seide, 1917, in: Die Damenwelt, 1917, Heft 3, S. 22.



Abbildung 83 Lendেকে Otto, Entwurf für Damenmode, 1915, Zeichnung, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendেকে%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 84 Lendicke Otto, Ihre Leidenszeit, 1913, Farbdruck, in: Simplicissimus, 29.07.1919, 24. Jhg., Nr. 18



Abbildung 85 Lendicke Otto, 1916, Farbdruck, in: Hansen/ Wimmer 1984, S. 108.

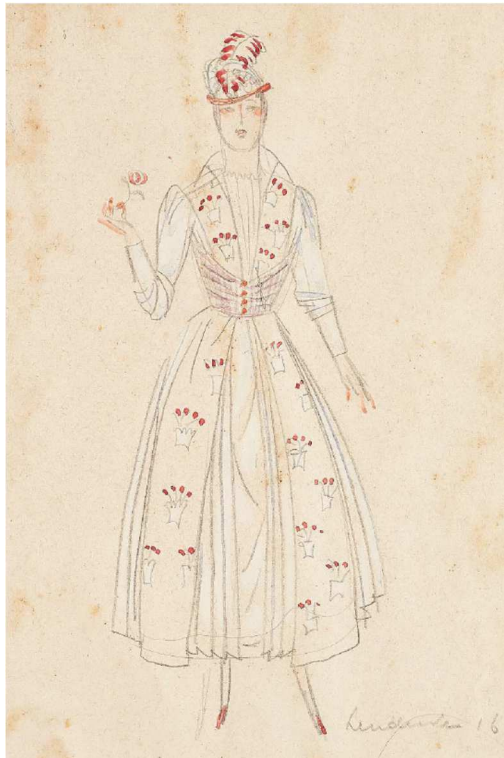


Abbildung 86 Lendecke Otto, 1916, in: Leopold Museum, Wien



Abbildung 87 Lendecke Otto, Kostüme für die Csárdásfürstin, 1916, Zeichnung, in: Fremdenblatt vom 15.11.1916.



Abbildung 88 Brandt G. (nicht gesichert), Morgenmantel, 1916/17, Fotografie, in: Völker 1984, S. 102.



Abbildung 89 Wiener Werkstätte, Theaterkostüme für Budapest, in: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1916_1917/0350/image [11.03.2019].



Abbildung 90 Lendicke Otto, Im Maien, 1915, Farbdruck, in: Simplicissimus 20.05.1919, 24. Jhg. Nr. 8.



Abbildung 91 Lendicke Otto, gewebtes Täschchen, 1915, in: Schweiger 1982, S. 231.



Abbildung 92 Peche Dagobert, Entwurf für ein Titelblatt, um 1917, Zeichnung, Aquarell, 38,4 x 27,7, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].

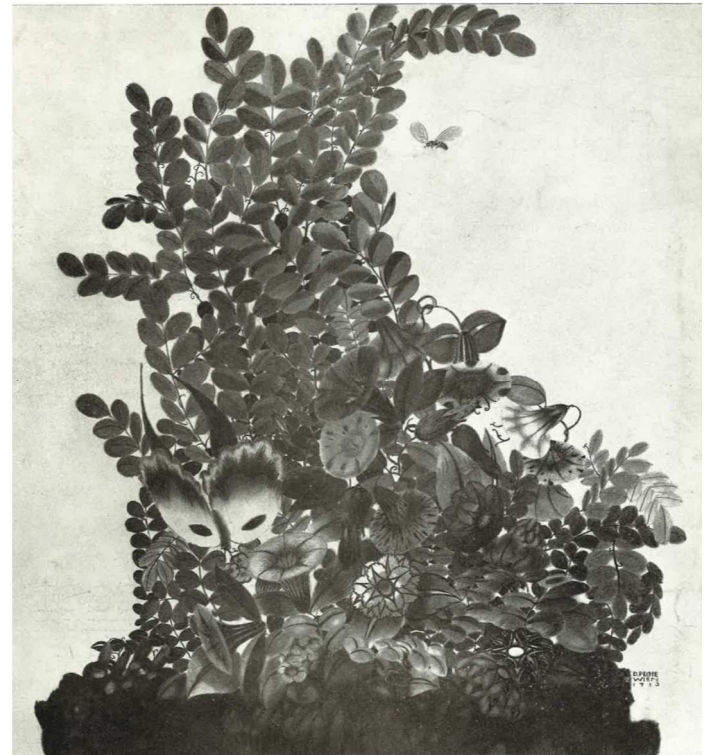


Abbildung 93 Peche Dagobert, Entwurf zu Stoff und Titelblatt, 1917, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 94 Lendecke Otto, 1916, Zeichnung, in: Buxbaum 1986, S. 141.



Abbildung 95 Peche Dagobert, Ankleideraum Modeausstellung 1915/16 im k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Fotografie, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Peche%20Dagobert%20Ankleideraum%20Modeausstellung%201915/16 [11.03.2019].



Abbildung 96 Lendicke Otto, Tuchknappheit, 1916, Farbdruck, in: Simplicissimus, 29.08.1916, 21. Jhg., Nr. 22.



Abbildung 97 Lendicke Otto, Licht und Schatten, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus, 04.12.1917, Jhg. 22. Nr. 36.



Abbildung 98 Benito Eduardo García, 1920, Pochoir, in: L'Homme Élégant 1.11.1920.



Abbildung 99 Lendicke Otto, 1910-1915, Zeichnung, Aquarell, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 100 Friedländer Liselotte, 1922, Illustration, in: Lustige Blätter 25/1924.



Abbildung 101 Lendicke Otto, Sonn auf Sonn dich hellt, 1913, Lithographie, in: Simplicissimus 10.11.1913, Jhg. 18, Nr. 33.



Abbildung 102 Marty André Edouard, 1922, Pochoir, in: Gazette du Bon Ton, 1922, Nr. 8.

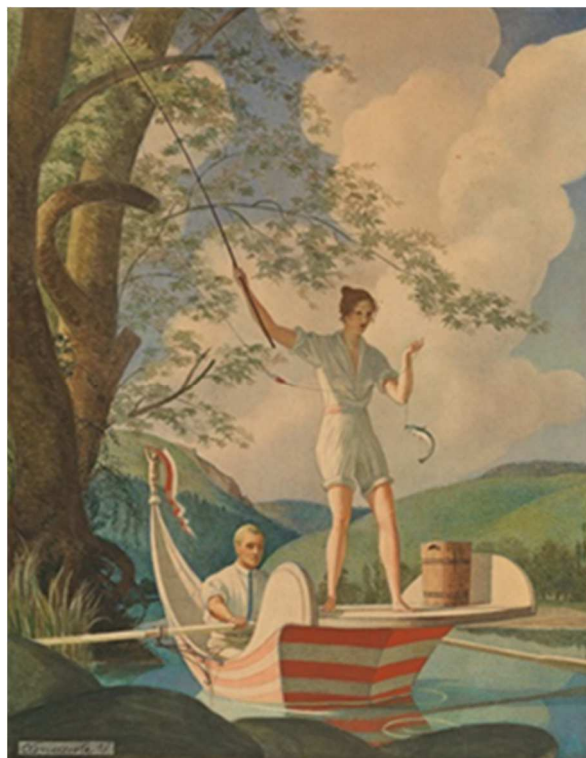


Abbildung 103 Lendecke Otto, 1918, Autotypie, Zeichnung, in: Die Dame 1918, Heft 18.



10

Abbildung 104 Essenther Walter, 1927, Farblithographie, in: Die Dame 1927, Heft 23.

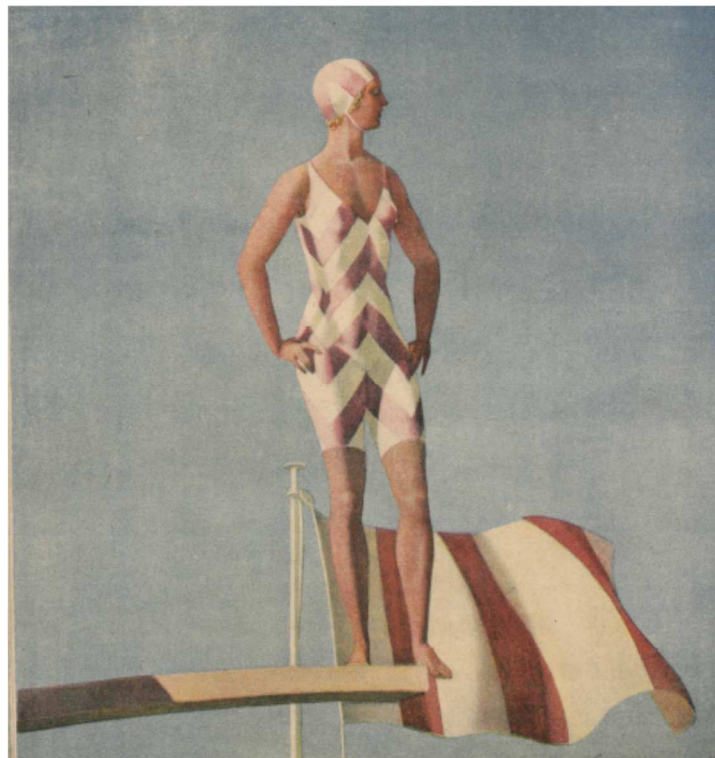


Abbildung 105 Lendicke Otto, 1917, Farblithographie, in: Wieland 1917, Heft 4.



Abbildung 106 Essenther Walter, 1930, Farblithographie, in: *Simplicissimus*, 30.06.1930, Jhg. 30, Nr. 14



Abbildung 107, Moreau Le Jeune, Jean-Michel, *Les Adieux*, 1777, handkolorierter Kupferstich, in: Robinson 2015, S. 67.

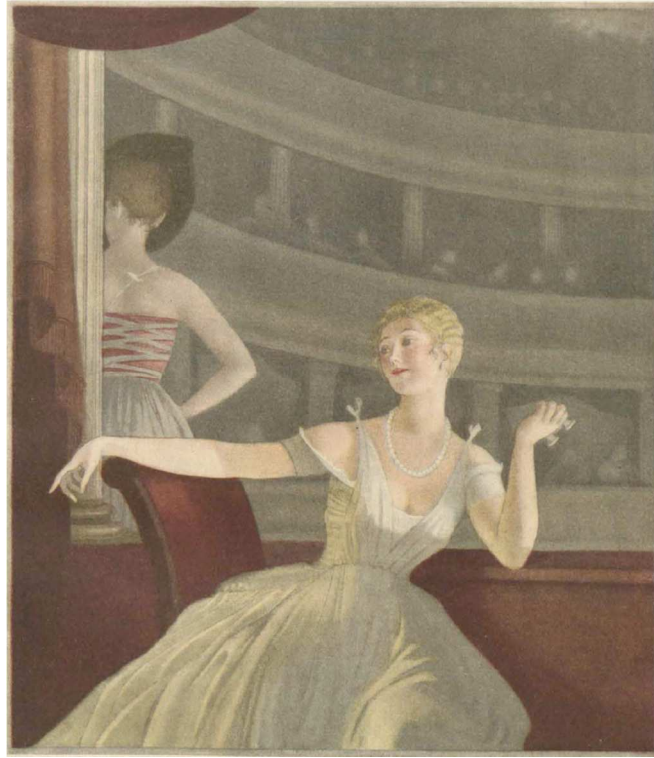


Abbildung 108 Lendecke Otto, Dekolletage, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus, 06.03.1917, 21. Jhg., Nr. 49.



Abbildung 109 Watteau Francois-Louis-Joseph, La Galerie Des Modes, 1782, Handkolorierter Kupferstich, in: Robinson 2015, S. 69.



Abbildung 110 Desrais Claude-Louis, *La Galerie Des Modes*, 1778, Handkolorierter Kupferstich, in: Robinson 2015, S.74.



Abbildung 111 Lendecke Otto, *Karneval im Süden*, 1914, Farbdruck, in: *Simplicissimus* 23.02.1914, 18. Jhg., Nr. 48.



Abbildung 112 Vernet Horace Emile-Jean, Merveilleuse, 1814, handkolorierter Kupferstich, in <http://collections.vam.ac.uk/item/O602523/incroyable-et-merveilleuse-fashion-plate-vernet-horace-emile/> [11.03.2019].



Abbildung 113 Lendicke Otto, Vorsommertag, 1913, Farbdruck, in: Simplicissimus 06.07.1917, 19. Jhg., Nr. 14.



Abbildung 114 Debucourt Philibert-Louis, Ah quel vent! Jahr, handkolorierter Kupferstich in: von Boehn 1908, S.107.



Abbildung 115 Lendicke Otto, Schwärmerei, 1915, Farbdruck, Simplicissimus 18.07.1916, 21. Jhg., Nr. 16.



Abbildung 116 von Heideloff Nikolaus Wilhelm, walking dresses, 1797, handkolorierter Kupferstich, in: von Boehn 1908, S.57.



Abbildung 117 Lendecke Otto, Schöner Winter, 1913, Farbdruck, In: Simplicissimus 09.03.1914, 18. jhg, Nr.50.



Abbildung 118 Henry Moses, 1809, handkolorierter Kupferstich , in: Robinson 2015, S.103.

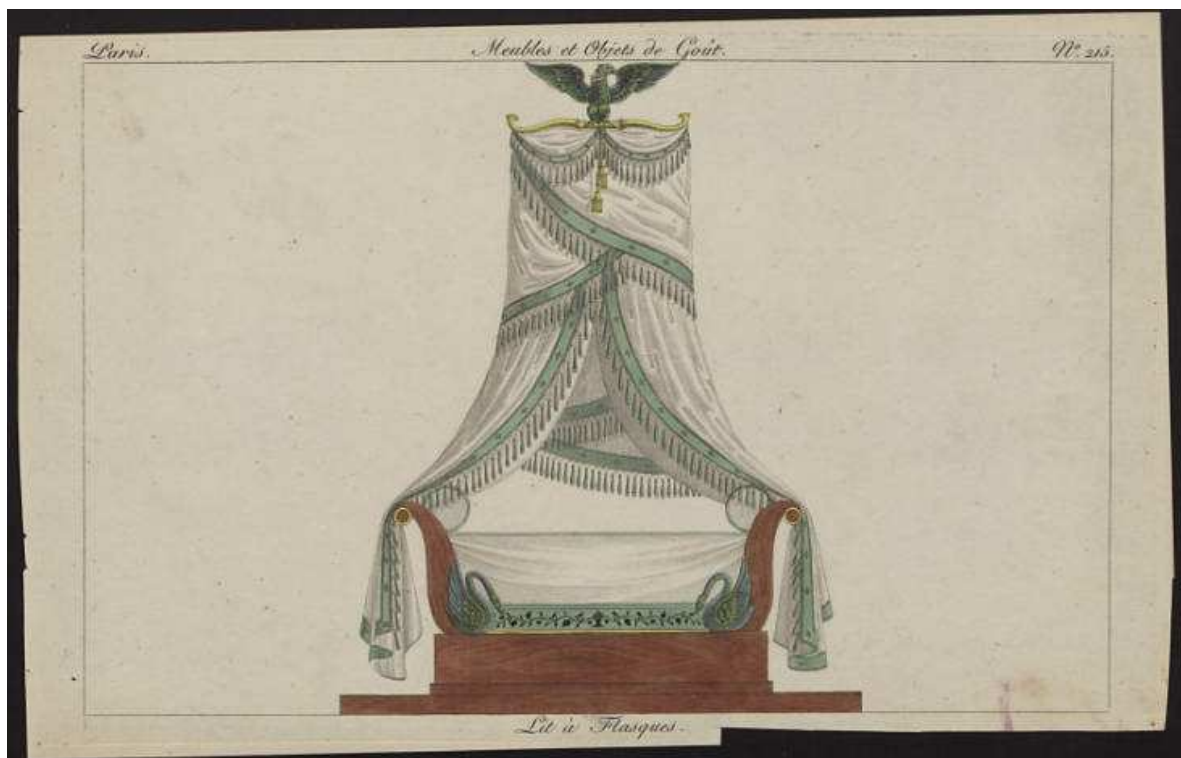


Abbildung 119 La Mesangère, Pierre de, Lit à Flasques-Nr. 215, 1801-1802, handkolorierter Kupferstich, 28 x40, in: Winterthur Digital Collection, Collection de meubles et objects de goût.



Abbildung 120 Garvani Paul, Toilette de Bal du matin, 1830, Lithographie, in: Boehn/Fischel 1909, S. 51.



Abbildung 121 Lendecke Otto, Mit der Sonne, 1916, Farbdruck, in: Simplicissimus 26.11.1916, 21. Jhg. , Nr. 26.



Abbildung 122 Gavarni Paul, Les apprêts du bal, ca. 1840, Lithographie, in; Boehn/Fischel 1909, S. 43.



Abbildung 123 Bakst Léon, Kostüm für das Ballet "La Péri", 1911, Aquarell, Bleistift, Gouache, in: Bouillon 1989, S. 86.



Abbildung 124 Lendecke Otto, Modeentwurf, 1911 bis 1913, Zeichnung, Gouache, 31,5 x 16,7, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendecke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 125 Iribe Paul, La Rose d'Iribe, 1913, Stoff, in: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/121190> [11.03.2019].



Abbildung 126 Iribé Paul, *Les Robes de Paul Poiret Racontée par Paul Iribé*, 1908, in: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Iribé Les Robes de Paul Poiret p.13.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Iribé_Les_Robes_de_Paul_Poiret_p.13.jpg) [11.03.2019].



Abbildung 127 Lepape Georges, *Les choses de Paul Poiret vue par George Lepape*, 1911, in: Lepape/Defert 1984, S. 44.



Abbildung 128 Lepape Georges, Serais-je en avance? 1912, Pochoir, in : Gazette Du Bon Ton, 1912, Nr. 2, Tafel VI.



Abbildung 129 Lepape Georges, Le Manteau de pourpre, 1914, in : Gazette Du Bon Ton, Februar 1914, Nr. 2.

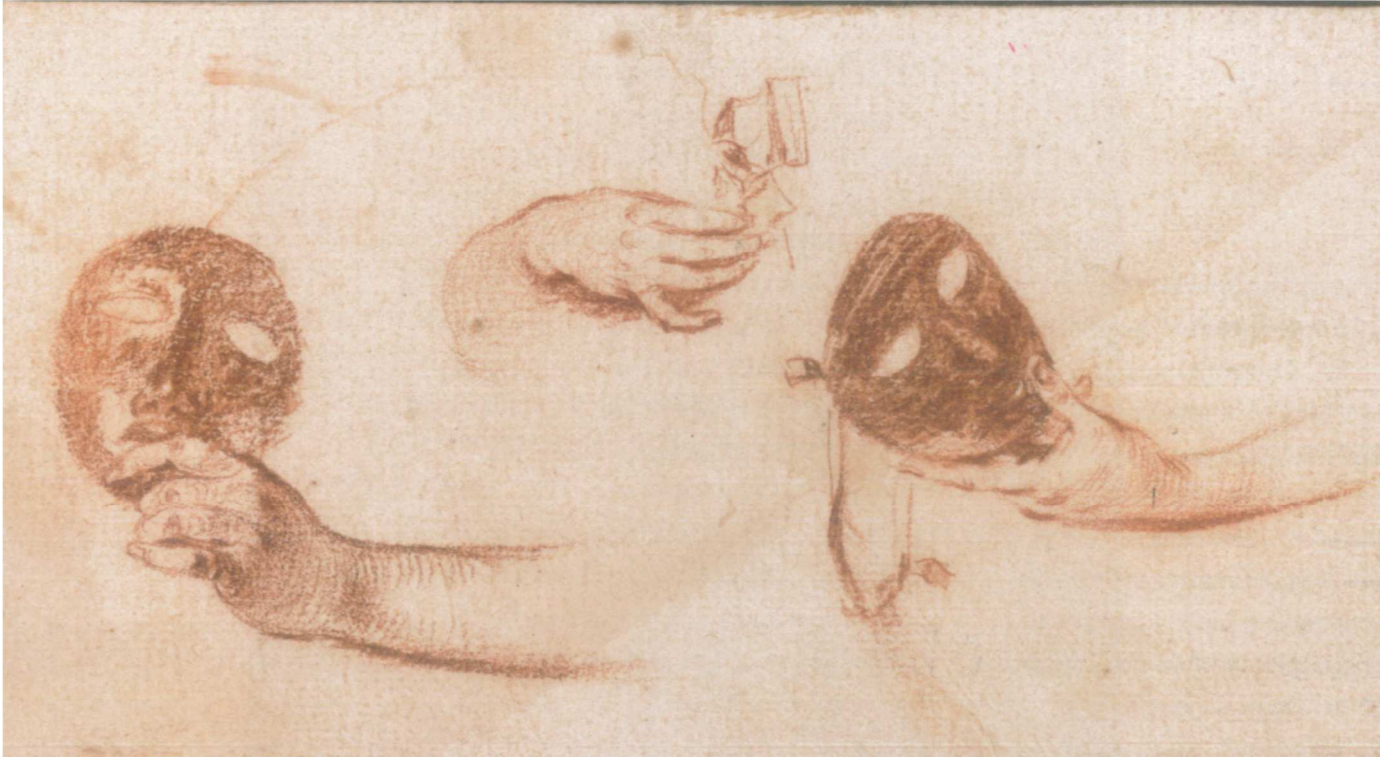


Abbildung 130 Watteau Jean, Drei Handstudien, zwei davon mit einer Maske, um 1715-1716, Rötél, braune Tinte, 89 x161, in: Plomp/Sonnabend 2016, S. 169.



Abbildung 131 Barbier Georges, Arlequin, 1914, in: Modes et Manières d'Aujourd'hui, Pl XII.



Abbildung 132, Watteau Antoine, Die Einschiffung nach Kythera, , 1717 – 1719, Öl auf Leinwand, 130,7x193, in: Plomp/Sonnabend 2016, S. 17.



Abbildung 133, Lendicke Otto, An Klara, 1915, Farblithographie, in: Simplicissimus, 18.04.1916, 21. Jhg., Nr. 3.



Abbildung 134, Lendicke Otto, Vergessene Lieder, 1917, Farblithographie, in: Simplicissimus, 10.07.1917, 22. Jhg., Nr. 15.



Abbildung 135 Lendicke Otto, Die glückliche Braut, 1917, Farblithographie, in: Simplicissimus, 30.04.1918, 23. Jhg., Nr. 5.



Abbildung 136 Lendicke Otto, Die Affäre, 1918, Farblithographie, in: Simplicissimus, 19.03.1918, 22. Jhg., Nr. 51.



Abbildung 137 Lendicke Otto, Vor der Ernte, 1916, Farblithographie, in: Simplicissimus, 01.08.1916, 21. Jhg., Nr. 18.



Abbildung 138 Lendicke Otto, Erscheinung, 1914, In: Simplicissimus 26.06.1917, 22. Jhg., Nr. 13.



Abbildung 139 Lendicke Otto, Neue Schule, 1913, in: Simplicissimus, 17.03.1913, 17 Jhg., Nr. 5.



Abbildung 140 Lendicke Otto, "Über allen Gipfeln ist Ruh", 1916, In: *Simplicissimus* 15.01.1918, 22. Jhg., Nr. 42.



Abbildung 141 Lendicke Otto, *Tote Saison*, 1914, in: *Simplicissimus*, 06.07.1914, 19. Jhg., Nr. 14.



Abbildung 142 Wegener Gerda, Vier Frauen am Strand, 1913, Aquarell, 43,2 x36,8, in: <http://www.artnet.com/artists/gerda-wegener/>, [11.03.2019].



Abbildung 143 Lendicke Otto, Pariser Drückeberger, 1914, in: Simplicissimus 21.09.1918, 20. Jhg., Nr. 25.



Abbildung 144 Brissaud Pierre, Enfin. La Voila! Automobile Renault, 1914, Pochoir, 25,4 x 19,1 in: Robinson 2015, S. 192.



Abbildung 145 Lendecke Otto, Zwischen Himmel und Erde, 1916, in: Simplicissimus 02.01.1917, 21. Jhg., Nr. 40.



Abbildung 146 Lendicke Otto, Der Krieg und die Bajadere, 1916, Farbdruck, in: Simplicissimus, 29.01.1918, 22. Jhg., Nr. 44.



Abbildung 147 Lendicke Otto, Die verlorene Stimme, 1918, in: Simplicissimus, 28.01.1919, 23. Jhg., Nr. 44.



Abbildung 148 Lendicke Otto, Fifth Avenue, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus, 25.09.1917, 22. Jhg., Nr. 26.

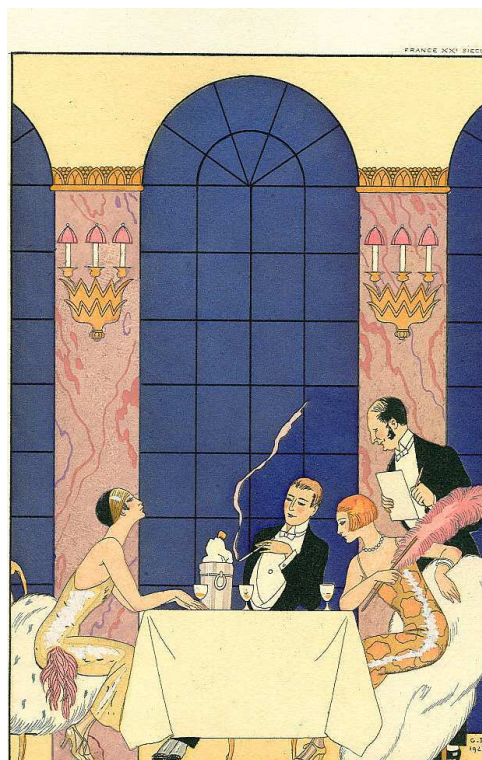


Abbildung 149 Barbier George, La Gourmandise, 1924, Almanach Falbalas et Fanfreluches, Pochoir, in: Bolz 2016, S. 64.



Abbildung 150 Lendicke Otto, Die Angst vor der Kriegsgewinnsteuer, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus, 19.02.1918, 22. Jhg., Nr. 47.

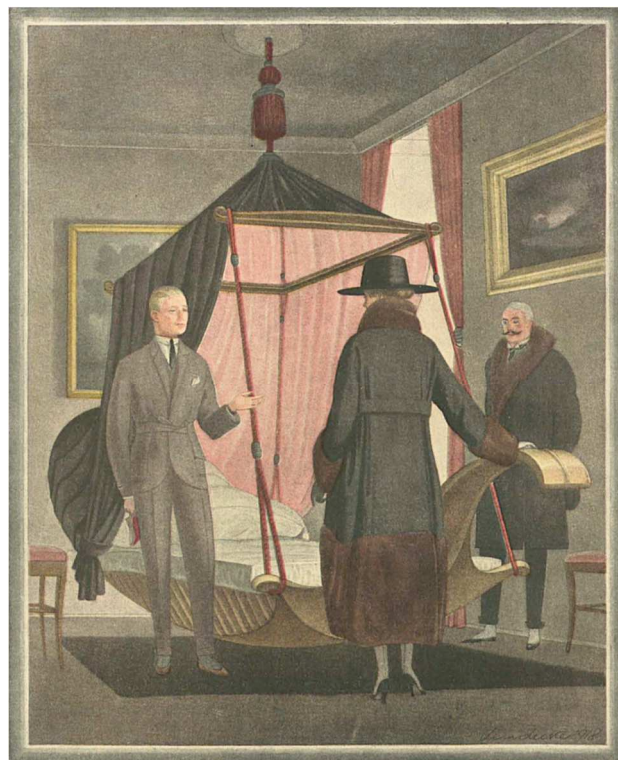


Abbildung 151 Lendicke Otto, Preis ist Nebensache, 1918, Farbdruck, in: Simplicissimus, 02.04.1918, 23. Jhg., Nr. 1.



Abbildung 152 Lendicke Otto, Die Frauen von Konstantinopel, 1916, in: Simplicissimus 28.03.1916, 20. Jhg., Nr. 52.



Abbildung 153 Lendicke Otto, Die Ausgesperrten, 1913, in: Simplicissimus 27.02.1917, 21. Jhg., Nr. 48.



Abbildung 154 Lendicke Otto, Unterm Apfelbaum, 1914, in: Simplicissimus 03.10.1916, 21. Jhg., Nr. 27.



Abbildung 155 Lendicke Otto, Seine Stube, 1916, in: Simplicissimus 06.02.1917, 21. Jhg., Nr. 45.



Abbildung 156, Lendicke Otto, Das neueste Zeppelin-Nachtkostüm für London, 1914, in :
Simplicissimus 14.11.1916, 21. Jhg., Nr. 33.

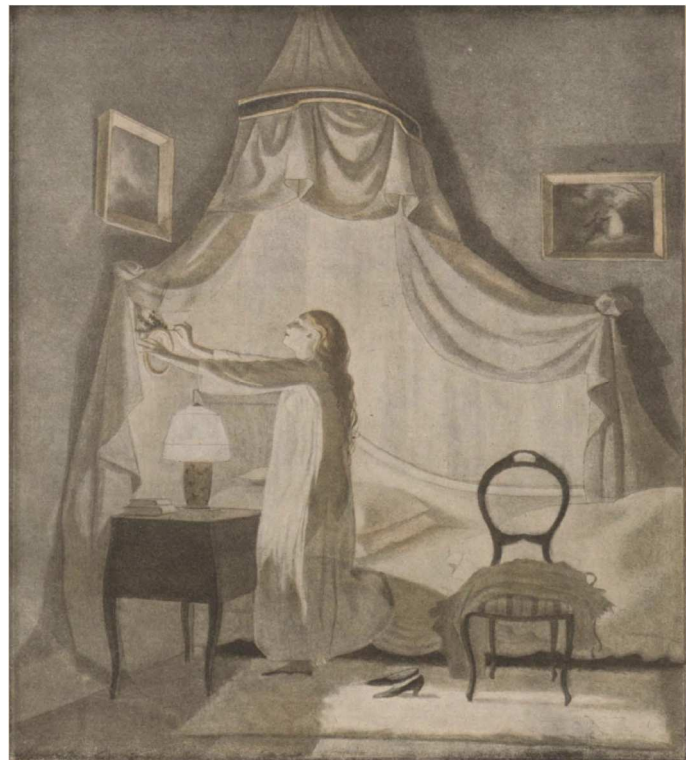


Abbildung 157 Lendicke Otto, Vielleicht, in: Simplicissimus 10.10.1916, 21. Jhg., Nr. 28.

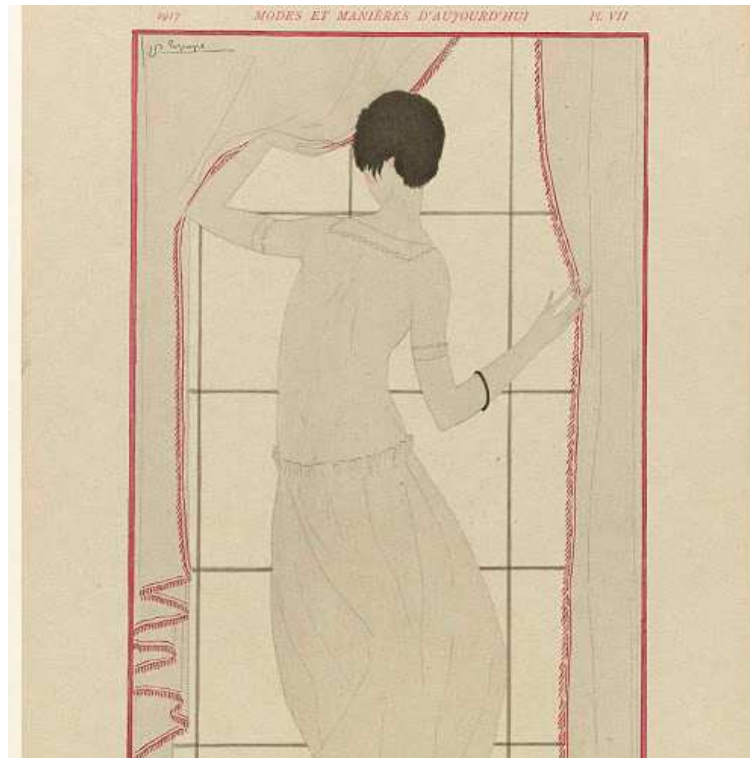


Abbildung 158 Lepape Georg, Nostalgie, Pochoir, 28 x 18,5, in: Rasche 2014, S. 179.



Abbildung 159 Granger-Donilo Geneviève, A l'Ordre du Jour: L'Accolade, 1915, In: Fantasio 1915, S. 427.



Abbildung 160 Lendicke Otto, Waffenstillstand, 1917, in: Simplicissimus 21.05.1918, 23. Jhg., Nr. 8.



Abbildung 161 Lendicke Otto, Vaterländischer Hilfsdienst, 1917, Farbdruck, in: Simplicissimus 31.07.1917, 22. Jhg., Nr. 18.



Abbildung 162 Fabius Lorenzi, Mobilisation Feminine, Celles qui jardinent, 1917, in: Fantasio 1917, S. 128.



Abbildung 163 Lendicke Otto, Schulaufgaben, 1915, in: Simplicissimus 07.11.1916, 21. Jhg., Nr. 32



Abbildung 164 Lepape Georges, La Leçon, 1916, in: Rasche 2015, S. 177



Abbildung 165 Lepape George, Le Coeur de la France, 1918, Pochoir, 31,5 x 24, in: Rasche 2014, S. 201.



Abbildung 166, Lendicke Otto, Pariserinnen, 1917, in: Simplicissimus, 13.11.1917, 22. Jhg., Nr. 33.

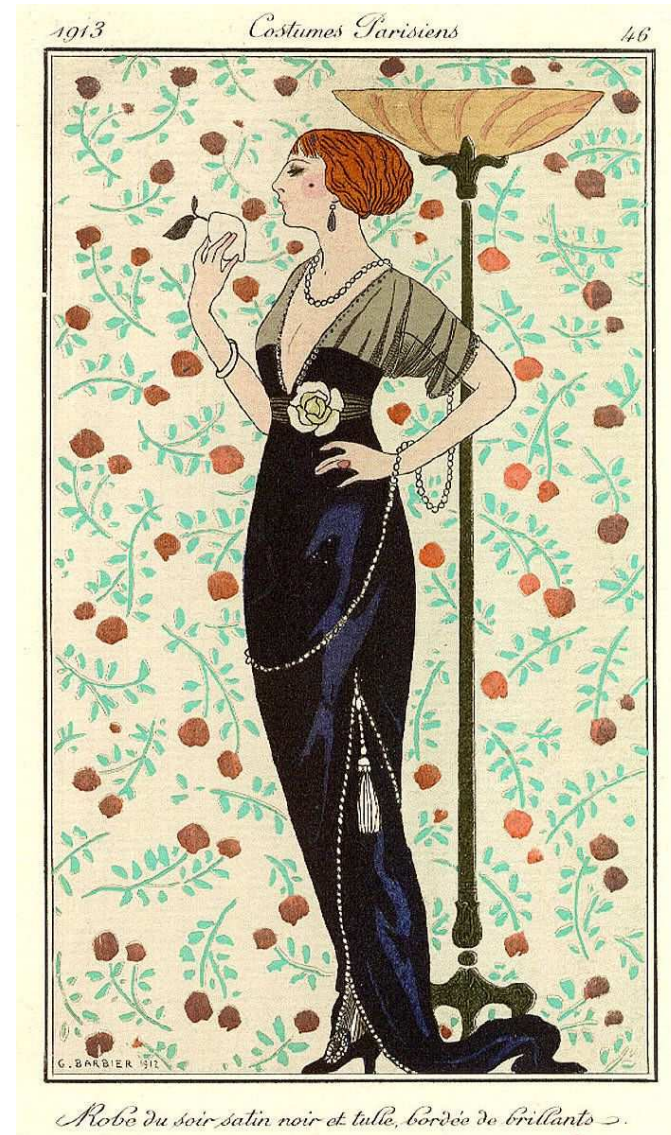


Abbildung 167 Lendicke Otto, Neue Schule 1913 und Barbier George, Costumes Parisiens, 1913, in: Nuzzi 2008, Tafel 46



Abbildung 168 Hoffmann Josef, Veloursteppich für das Kabarett Fledermaus, Musterstück, 1907, in: Pichler 2008, S. 62.



Abbildung 169 Heideloff Nikolaus Wilhelm, Walking Dresses, 1797; Lendecke Otto, Schöner Winter 1913; Boutet de Monvel Bernard, Erste Vermutungen, 1912 – 1913, in: Bleckwenn 1980, S.35.



Abbildung 170 Lendicke Otto, 1915, Farbdruck in: Wiener Mode, 01.02.1916, 29. Jhg., 9. Heft, Titelblatt und Bleistiftstudie, in: Ankwicz-Kleehoven, 1928, S. 93.



Abbildung 171 Lendecke Otto, Herbstfreuden, 1913 und Mai, 1917, Farbdruck in: Wieland, 1917 – 1918, Heft 2, S. 26.



Abbildung 172 Lendicke Otto, Vorsommertag 1913 und 1915, In: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].



Abbildung 173 Lendecke Otto, Schwärmerei, 1915, Bleistiftzeichnung, in: Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 101.



Abbildung 174 Lendecke Otto, Schwärmerei, 1915, Kohlezeichnung, in: Ankwicz-Kleehoven 1928, S. 100.



Abbildung 175 Lendicke Otto, Schwärmerei, Entwurf für Damenmode, 1910-1915, Tusche, Bleistift, 29,3 x 22,6, in: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Lendicke%20Otto [11.03.2019].

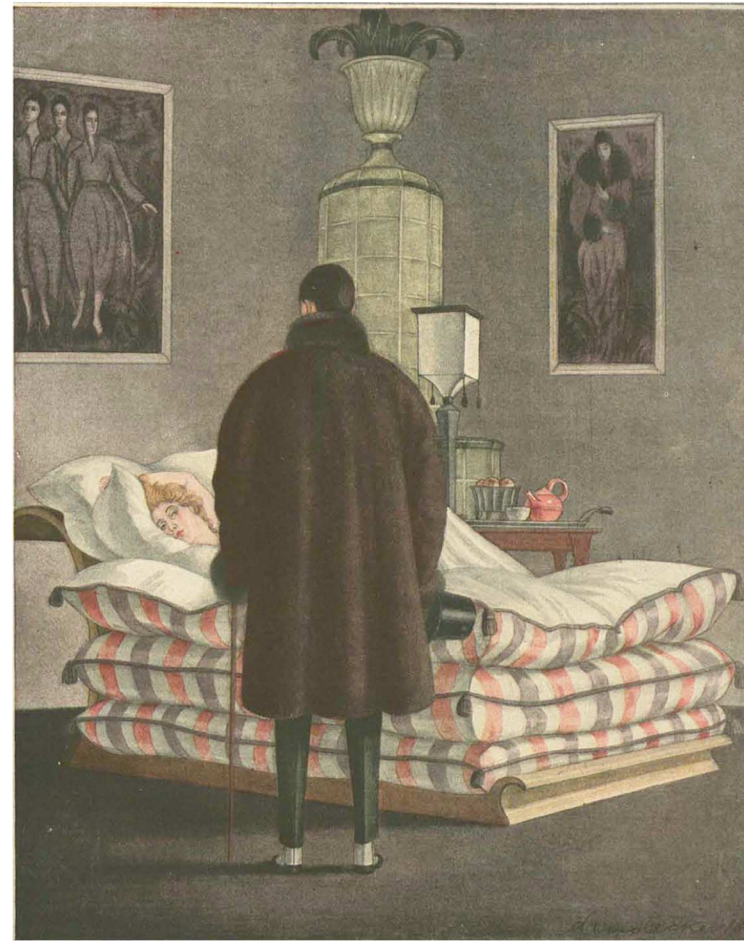


Abbildung 176 Lendicke Otto, Die Affäre 1917 <http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendicke/> [11.03.2019].
Simplicissimus Illustration

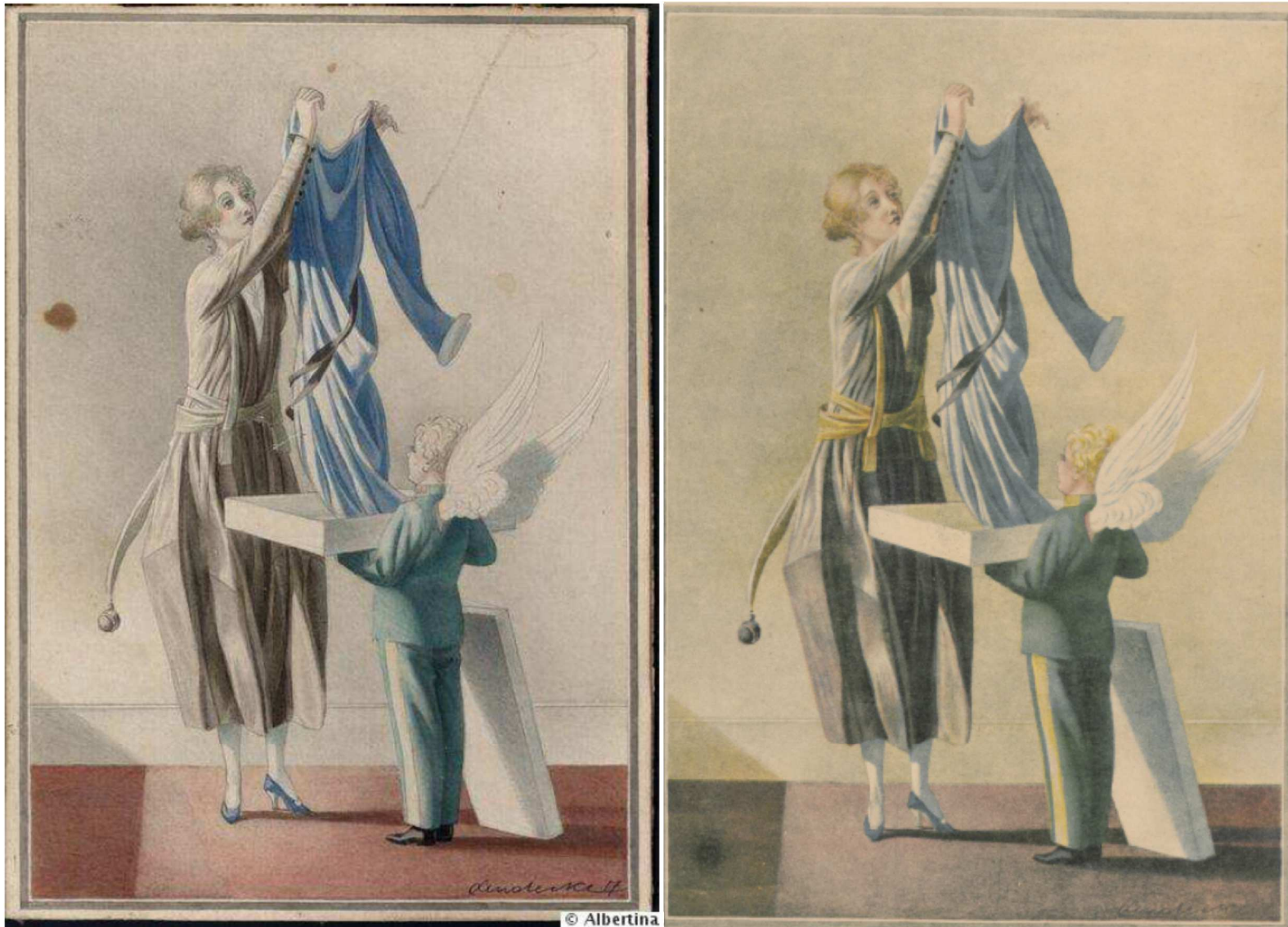


Abbildung 177 Lendicke Otto, Das neue Kleid, 1917, Aquarell, Bleistift, 34 x 24,1, in: Graphische Sammlung Albertina und Wieland Dezember 1917



Abbildung 178 Debucourt Louis-Philibert, *La rose mal défendue*, 1791, Kupferstich, in: Boehn/Fischel 1909, S. 46; Lendicke Otto, *Die ersten Hochzeitsreisenden*, 1917, in: *Simplicissimus*, 25.08.1920, 25. Jhg., Nr. 22; Lendicke Otto, *Schöner Winter*, 1913, in: *Simplicissimus*, 09.03.1914, 18. Jhg., Nr. 50.

Gesamtkatalog

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Violinspieler M/M/T: Bleistift, aquarelliert Abbildung: Aquarell	1903.05.16		Akademie der Bildenden Künste
	Titel: Portrait einer Dame Abbildung: Aquarell	1905.05.24 .		Akademie der Bildenden Künste
	Titel: Akt Abbildung: Aquarell	1908		Akademie der Bildenden Künste

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Kostümstudien, Dame mit aufgestütztem Bein M/M/T: Bleistift, aquarelliert Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,8x20,8	1915		Albertina Graphische Sammlung
	Titel: Dame, Rückenansicht M/M/T: Aquarell, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 34x20,7	1915		Albertina Graphische Sammlung
	Titel: Entwurf zu Smaragd M/M/T: Bleistift, Aquarell Abmessung: 40,7 x 26,1 cm	1915	1915	Albertina Graphische Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	1915 Titel: Kostümstudien: Dame mit rotem Ball M/M/T: Aquarell, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 34 x 20,9	1915		Albertina Graphische Sammlung
	Titel: Entwurf Zu Titelblatt „Die Damenwelt“ M/M/T: Aquarell Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,0x22,2	1916	1917	Albertina Graphische Sammlung
	Titel: Entwurf zur Schwärmerei M/M/T: Kreide, gewischt Abbildung: Zeichnung Abmessung: 31,4 x 30	1916	1916	Albertina Graphische Sammlung

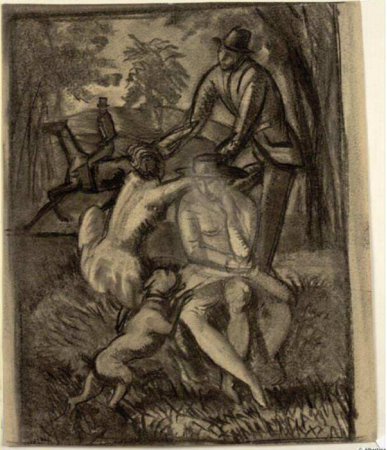
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf zur Neuen Hoffnung M/M/T: Kreide, gewischt, laviert Abbildung: Zeichnung Abmessung: 39,8 x 30	1917	1917	Albertina graphische Sammlung
	Titel: Das neue Kleid M/M/T: Aquarell, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 34x24,1	1917		Albertina graphische Sammlung
	Titel: Autopanne M/M/T: Kreide gewischt und laviert Abbildung: Zeichnung Abmessung: 35,5x29,8			Albertina graphische Sammlung

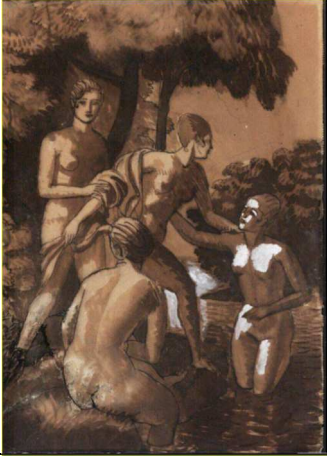
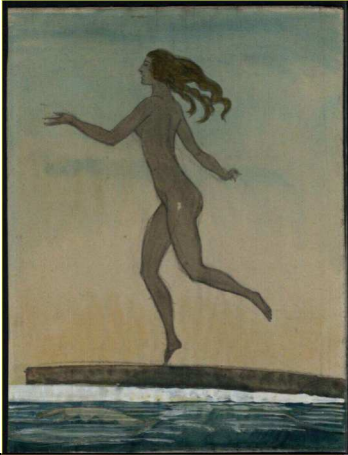
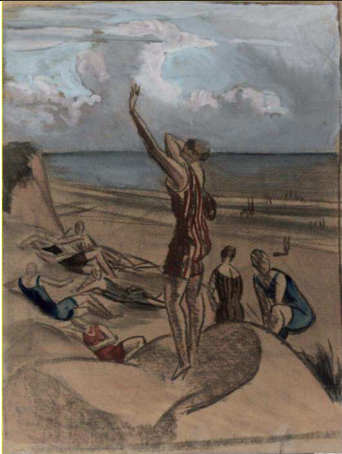
Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Vier Badende Zeichnung Feder und Pinsel in Braun, Deckweißhöhung, Bleistift 33,7x23,9			Albertina graphische Sammlung
		Titel: Tanzende am Strand Zeichnung Bleistift, Aquarell, Deckweiß	2019		Albertina graphische Sammlung
		Titel: Am Strand Zeichnung Schwarze Kreide, Aquarell, Deckweiß laviert			Albertina graphische Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Modefigurine M/M/T: Aquarell Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,6x18,3		1917	Albertina graphische Sammlung
	Titel: Erwartung	1917	1924	Album an die Schönheit 1924 Albert Langen Verlag
	Titel: Autopanne	1917	1924	Album an die Schönheit 1924 Albert Langen Verlag

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Fliegeroffizier			Archiv der Österr. Galerie Belvedere Nachlass Ankwitz Kleehoven Vortrag Dr. Ankwicz- Kleehoven, Sommerausstell ung Wiener Sezession
	Titel: Mystifikation		1918?	Archiv der Österr. Galerie Belvedere Nachlass Dr. Ankwicz- Kleehoven, Die Bühne 28.03.1929 Born Wolfgang
	Titel: Herbst		1917 Oktober	Archiv der Österr. Galerie Belvedere Nachlass Dr. Ankwicz Kleehoven Die Bühne, 28.03.1929 Born Wolfgang

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: die Schläferin		1918 (?)	Archiv der Österr. Galerie Belvedere Nachlass Dr. Ankwiz Kleehoven Die Bühne 28.03.1929 Born Wolfgang
	Titel: Porträt eines Mädchens	1901-1918		Artnet http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/
	Ohne Titel Für den Schönheitssalon Helena Rubinstein, London Graftonstreet 24 M/M/T: Öl, Abmessung: 126x198	1913		Artnet http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/
	Titel: Masquerade M/M/T: Öl auf Leinwand Abmessung: 34x27	1917		Artnet http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Wiener Mode-Schau Abbildung: Farblithographie Abmessung: 98x64	1917	1917	Artnet http://www.artnet.de/künstler/otto-friedrich-lendecke/
	Titel: Modellmappe aus der Modeausstellung 1916	1916	1916	Buxbaum Gerda Mode aus Wien 1815-1938 S. 106
	Titel: Schlafzimmer im Palais Stourza, Friedmann und Weber Baden-Baden Bett nach einem Entwurf von Lendecke		1920	Deutsche Kunst und Dekoration, August 1920, Band XXIII, S. 245 ff.

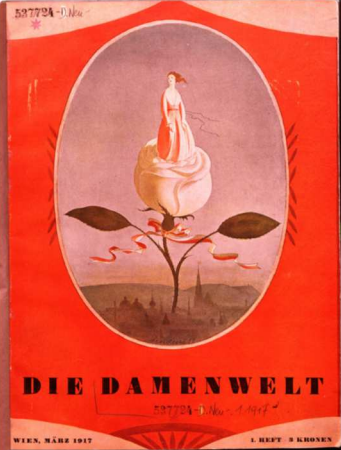
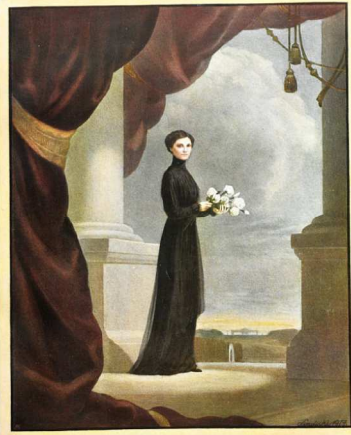
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Die Damenwelt	1916	1917 Heft 1, März	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Zita, Lendecke 1917	1917	1917 Heft 1, März	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Die Damenwelt	1917	1917 Heft 3, Mai	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel:: Der Tag bricht an Titel: Erwacht	1917 ?	1917 Heft 1, März	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Entwürfe für ein Tanzkleid für Frau Grete Wiesenthal, von Otto Lendেকে. Ausgeführt von der Wiener Werkstätte		1917 Heft 1, März	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Entwürfe für ein Tanzkleid für Frau Grrete Wiesenthal, von Otto Lendেকে. Ausgeführt von der Wiener Werkstätte		1917 Heft 1, März	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Grete Wiesenthal, Ausführung des Tanzkleides		1917 Heft 2, April	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Otto Lendেকে, Abendkleid aus weißem Brokat auf rosa Musselin mit Spitzen, Ausführung Grünbaum		1917 Heft 3 Mai	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere
	Titel: Die Damenwelt M/M/T: Abbildung: Autotypie Abmessung: 37,6x26		1917 Heft 5, Sept.	Die Damenwelt Zeitschrift Archiv der Österr. Galerie Belvedere Museum für Angewandte Kunst

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Modephantasie M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung	1901 bis 1918		Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Entwurf für eine Wandmalerei Zeichnung Feder	1914 bis 1918		Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Kompositionsskizze zum Aquarell „Schwärmerei“ M/M/T: Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung:	1915	1916	Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Studie zur Zeichnung, „Neue Hoffnung“ M/M/T: Aquarell Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung:	1915	1917	Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Mutter und Kind M/M/T: Bleistift Abbildung: Zeichnung	1915	1916	Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Studie zum Modebild „April“ M/M/T: Feder Abbildung: Zeichnung	1915		Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Künste Mode- Entwurf M/M/T: Bleistift Abbildung: Zeichnung		1914-1918	Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Modephantasie M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung		1910-12 ?	Die Graphischen Künste. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1928, Jhg. LI Heft 4
	Titel: Danse macabre, Otto Lendecque (Paris)	1909	1911, JG 16, Nr. 9, S.198	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: Menelaus der Gute	1910	1913, JG 18, Nr. 13, S.363 (17.03.191 3)	Die Jugend Zeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Die Ur-Mutter Paris 1910	1910	1920, JG. 25, Heft 21, S.525 (19.05.1920)	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: Der Komet	1910	1920, JG. 25, Heft 24, S.598 (09.06.1920)	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: Ihr letzter Tänzer	1911	1912, JG. 17, Heft 8, S. 207	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: Abenteuer, (Paris)	1912	1914 JG 19, Heft.8, S. 226 (17.02.1914) 1927, Heft. 5	Die Jugend Zeitschrift

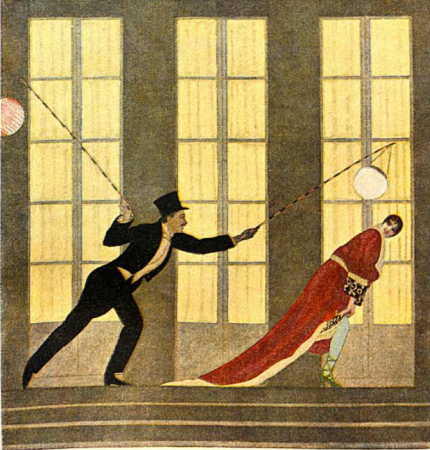
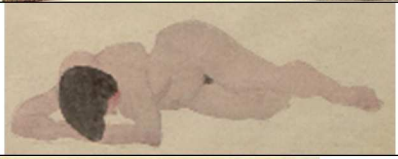
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: „...Lache, Bajazzo (Paris)		1912 JG 17, Heft. 4, S. 90 (16.01.201 2)	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: In der Dämmerung, (Berlin)		1917 JG 22, Heft. 6, S. 107 (31.01.191 7)	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: Liegender Akt		1924 23.08.1924 Jg. 29, Heft 27	Die Jugend Zeitschrift
	Titel: La grande Saison autrichienne Abmessung: 19,5 x 28		1914	Fantasio https://hprints.com/en/search/Fantasio

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Kostüme für die Csárdásfürstin	1916	1916 15.11.1916	Fremdenblatt Zeitschrift In: Völker Angela 1984, S. 96.
	Titel: Modeentwurf	1915		Hansen/ Wimmer 1984 S.108
	Titel: Kleid	1915		Hansen/ Wimmer 1984 S.108
	Titel: gewebtes Täschchen	1915		Hansen/ Wimmer 1984, S.165

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Modeentwurf	1915, um		Hansen/ Wimmer 1984 S.108
	Titel: Modeentwurf	1916		Hansen/ Wimmer 1984 S.108
	Titel: Lendecke 2574		1920	Hansen/ Wimmer 1984 Kollektionsbuch, S.66

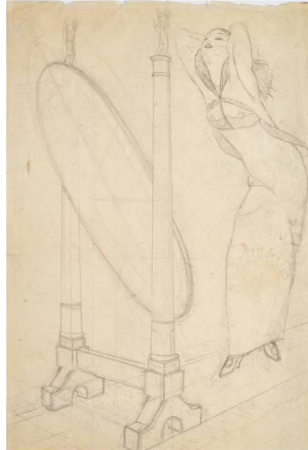
Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Mode	1916	1916	Leopold Museum
		Titel: Entwurf Fahnen heraus			Leopold Museum
		Titel: Vereinskarte Bildtext: Prosit in 1000 Tagen zum Schwur der Treue M/M/T: Klischee Papier Abmessung: 15,1x20,2	1904		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Bleistift, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 28,5x21,4	1910 bis 1915	1910-1915	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
		Titel: Entwurf für ein Kostüm M/M/T Aquarell Papier, Abbildung: Bleistift Abmessung: 36x30,3	1910		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
		Titel: Entwurf für Frauenmode M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,2:26,5	1910 bis 1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 37,7x28,2	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
		Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 26,2x13	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
		Titel: Entwurf für eine Illustration einer Frau Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33.3 x 26 cm	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 35,9x26,8	1910 bis 1915 1913 vermutl.		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
		Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Papier, Tusche, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 48,5x31	1910 bis 1915 1913 vermutl.		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
		Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Papier, Tusche, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 8,5x31	1910 bis 1915 1913 vermutl.		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

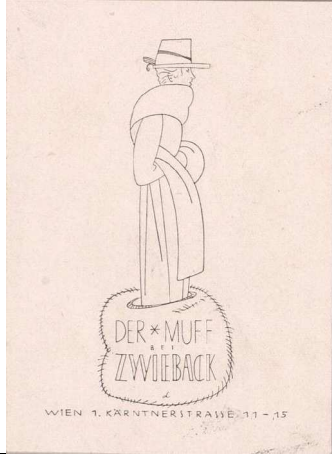
Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Geschäftsetikette Abbildung: Zeichnung Abmessung: 12,8x8,5	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
		Titel: Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,5x26,4	1910 bis 1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
		Titel: Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,5x26,5	1910 bis 1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Porträt einer Frau M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,5x26,5	1910 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,5x26,5	1910 bis 1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,5x26,4	1910 bis 1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Studie einer Aktstudie M/M/T: „Aquarell Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,3:26,3	1910 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27x42,4	1910 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Porträt einer Frau M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,5x26,4	1910 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Studie für eine Wanddekoration (verm. Schönheitssalon Rubinstein, London, Graftonstreet 24) M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift	1910 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 21,8x64,2			
	Titel: Studie für eine Wanddekoration (vermt. Schönheitssalon Rubinstein, London, Graftonstreet 24) M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Anmessung: 21,8x64,2	1910 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie Bildunterschrift: Gartenfest. Erschreckt. M/M/T: Ausgeführt gelb rot, Aquarell Papier, Bleistift Abmessung: 43,5x26,8	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M7T: Papier,Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 43,5x26,6	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 25,5x26,8	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: g Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 30,3x26,9	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung Zeichnung Abmessung: 54,5x34,5	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie, M/M/T: Aquarell Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 44x27	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

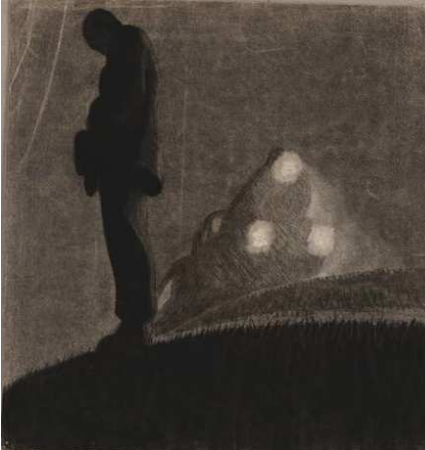
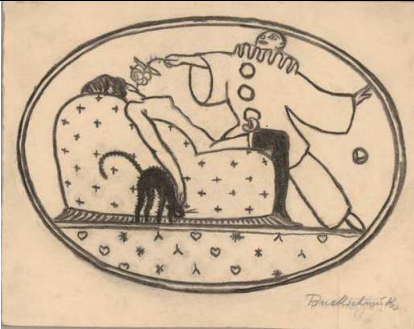
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 44x26,7	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: „Aquarell Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 45,6x44	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,1x26,8	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Buchschmuck M/M/T: Papier, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27x33,5	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Bleistift, Abbildung: Zeichnung Abmessung: 31,4x24	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 40x24,5	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 33x35,8	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für einen Bucheinband M/M/T: laviert Aquarell, Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 31,5x31	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 25,5x19	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Studie eines Mannes M/M/T: Aquarell, Gouache, Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 13,3x27	1910 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf für eine Illustration M/M/T: Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 28,8x27	1910 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Der Kuss M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift, Gold Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 22,5x27,2	1910 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Studie (zu Denkmal) M/M/T: Aquarell Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,7x21	1910 bis 1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 26,5:23,5	1910 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Leichenzug M/M/T: Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 16,6x26,5	1910		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

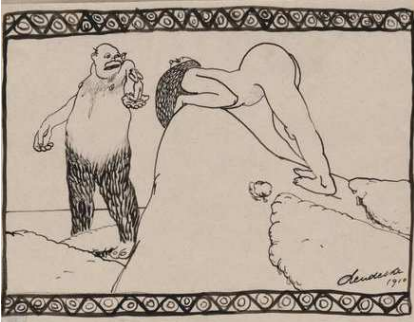
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Ajandek (Geschenk) M/M/T: Papier, Tusche, Bleistift Abbildung; Zeichnung Abmessung: 26x34	1910		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 40,8x25,7	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Papier, Tusche, Bleistift, Buntstift, laviert Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27 x 33,8	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Papier, Bleistift, Aquarell Abbildung: Aquarell Abmessung: 34 x 24	1910 bis 1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Frauenstudie M/M/T: Tusche, Bleistift, Pastellkreide Abbildung: Aquarell, Gouache Abmessung: 42,8 x 26,5	1910 bis 1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Stilleben Abbildung: Aquarell Abmessung: 32,4 x 24,5	1910		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Interpretation einer Athenastatue M/M/T: Papier, Tusche, Buntstift Abbildung: Zeichnung Abmessung 35 x 16,4	1910 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

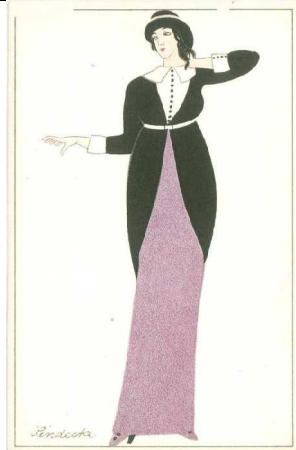
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Prozession	1910 bis 1913 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 852, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 Bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 848., Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 Bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Postkarte Nr. 849, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 850, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 853, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung

Bild		Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
		Titel: Postkarte Nr. 854, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
		Titel: Postkarte Nr. 855, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
		Titel: Postkarte Nr. 856, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung

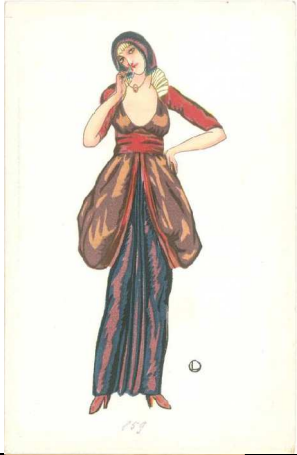
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Postkarte Nr. 858, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 859, Mode Abbildung: Lithographie Abmessung: 14x9	1911 bis 1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-sammlung
	Titel: Entwurf für Mode M/m/T: Papier, Tusche Bleistift, Deckweiß Abbildung: Zeichnung, Gouache Abmessung: 31,5x16,7	1911 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für Mode M/M/T: Aquarell Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27x21	1911 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Entwurf für Mode M/M/T: Aquarell Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27x21	1911 bis 1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Männerakt M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,8:26,5	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Porträt einer Frau M/M/T: Papier, Kohle Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,5x26	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Porträt einer Frau M/M/T: Papier, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,5x25,5	1911 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Porträt von Lendeckes Vater M/M/T: Aquarell Papier Abmessung: 30x23,5	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Interieur M/M/T: Aquarell Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 38,6x44,4	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Unter Jünglingen Bilduntertitel: Blond muss sie sein, schmale Hüften und lange Finger muß Sie haben. Ich habe die alten Dicken am liebsten, das sind die gemeinsten. M/M/T: Aquarell Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,3:26,2	1911 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf einer Vignette: Wespen M/M/T: Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,3x23	1911 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 44,4:49	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

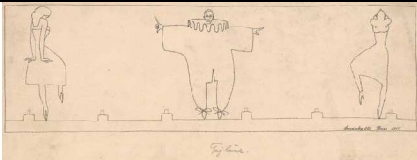
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Stilleben M/M/T: Gouache, Aquarell Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 38,5x44,5	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Entwurf für Skulpturen und Malereien Mittel- und Unteritaliens M/M/T: Papier, Kohle Abbildung: Zeichnung Abmessung: 26,5x33,8	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel Entwurf einer Illustration ? M/M/T: Papier,Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 13,4x33,3	1911 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Frauenakt Abbildung: Aquarell Abmessung: 33,3 x 26,2	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

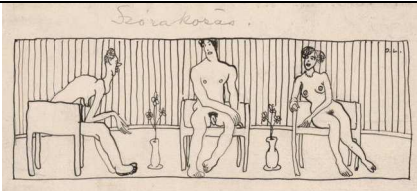
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie Abbildung: Aquarell Abmessung: 31,1 x 43	1911		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Unterhaltung M/M/: Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 11,3x 22,5	1911 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Der schwangere König M/M/T: Aquarell Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 37:33	1911 Juni		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf einer Illustration M/M/T: Aquarell Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42:x30	1911 Juni 7Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Postkarte Nr. 851	1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Postkarte Nr. 857	1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 39,8x14,5	1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Werbung für die Mode der Wiener Werkstätte M/M/T: Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 31,4x23,7	1912 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Männerstudie M/M/T: Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 42,5x56,2	1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Abstrakte Frauenstudie M/M/T: Aquarell Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 42,2x26,7	1912 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Abbildung: Zeichnung Abmessung: 27x33,8	1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Abbildung: Zeichnung Abmessung: 25x34	1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Entwurf für eine Illustration M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 38,6x49,5	1912 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Frau mit Katze M/M/T: Papier, Aquarell Abbildung: Aquarell Abmessung: 37 x 23,4	1912		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Figur mit wehendem Kleid Abmessung: 9,7 x 5,6	1912	1912	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell, Papier, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 37,5x24	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 38x24	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 37,7x24	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33x20,6	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Entwurf für eine Illustration M/M/T: Aquarell, Gouache Papier, Deckweiß Abbildung: Zeichnung Abmessung: 38,6x44,4	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Elementarereignis M/M/T: Aquarell Papier, Tusche, Deckweiß Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 33,3x26,5	1913 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Als sich der Frühling einst in ein Nonnenkloster verirrte M/M/T: Gouache, Aquarell Papier, Tusche Abbildung: Zeichnung Abmessung: 31x24,2	1913 Paris		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für Mode Abbildung: Aquarell Abmessung: 52 x 24,5	1913		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Modenschau (Kurtztitel) Abbildung: Flachdruck Abmessung: 95x61	1914	1914	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Junges Mädchen mit Rosenstock und Schmetterling 2. Fassung zum Vorsommer M/M/T: Aquarell Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 43,0x29,5	1915		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Illustrationsstudie M/M/T: laviert Papier, Tusche, Pastellkreide Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,5x27	1915	1916	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
	Titel: Entwurf für Damenmode M/M/T: laviert Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 29,3x22,6	1915	1916	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung
	Titel: „Dame in blauem Kleid“ Modebild für die Wiener Werkstätte M/M/T: Federzeichnung aquarelliert Abbildung: Zeichnung Abbildung: 29,2x17,8	1915 unsicher		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Modenschau (Kurtztitel) Abbildung: Flachdruck Abmessung: 95x62	1916	1916	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Abmessung: 16,8:10,6	1917 (Vgl. Illustration Simplicissimus)		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Mode Abmessung: 13,5x9,2	1917 vermutlich	1917	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Reklamefolder Abmessung: 17,6x14,8	1917 um		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Entwurf für das Plakat: Stoffe der Wiener Werkstätte M/M/T: Aquarell Papier, Tusche, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 34x25,5	1917	1917	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	MAK 29.08.1919 Titel: Werbeanzeige für Handschuhe Zwieback, neue Freie Presse M/M/T: Klischee Papier Abbildung: Zeichnung Abmessung: 9,2 x 11,3	1918		Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf einer Illustration eines Tempels M/M/T: Aquarell Papier, Tusche Abmessung: 24,5x22			Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Die Dame M/M/T Abbildung: Autotypie, Zeichnung, Papier Abmessung: 35,5x27,9		1918 Heft 18	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung
	Titel: Die Dame M/M/T Abbildung: Autotypie Zeichnung, Papier Abmessung: 36x28,2		1918 Heft 21	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter-Sammlung

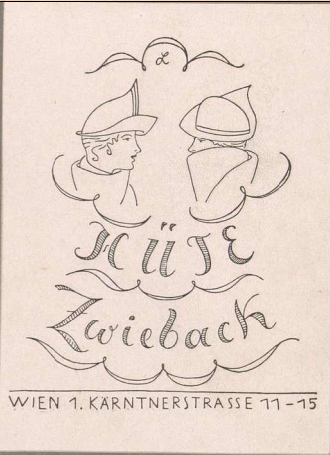
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Abmessung: 16,6:12,3		1918	Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Geschäftsetikette Abmessung: 10,8 x 9,3			Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung
	Titel: Modezeichnung Abbildung: Fotografie Abmessung: 17,9 x 12,9			Museum für Angewandte Kunst Kunstblätter- Sammlung

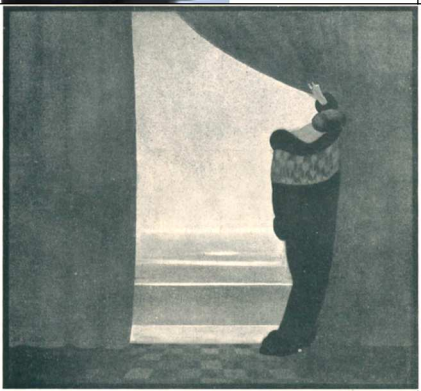
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Die Modebaronin, Aufführung der Operette von Richard von Goldberger im Konzerthaus Abbildung: Lithographie	1918	1918	Nationalbibliothek Gesellschaft für graphische Industrie
	Titel: An Baumstamm angelehnte Frau mit Blick auf Klosteranlage Abbildung: Gouache Abmessung: 19x27	1916	1916	Privatbesitz
	Titel: Tanzkostüm um 1918, Lendecke ? Abbildung: Photographie		1918	Schweiger Werner, Wiener Werkstätte Kunst und Handwerk 1903-1932, S.241
	Titel: Sonn' auf Sonn' dich hellt...		1913 10. 11. 1913, 18. Jhg.,Nr.33	Simplicissimus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Neue Schule Bildunterschrift: „Püh- Mutterfreuden, Umstandskleider! Da adoptiere ich lieber das Kind meiner Zofe, das sieht wenigstens meinem Mann ähnlich.“	1913	1913 17.03.1913 , 17. Jhg., Nr. 51	Simplicissimus Satirezeitschrift
	Titel: Amor und Psyche Bildunterschrift: „Am liebsten möchte ich zu Hause bleiben, mich vor den Spiegel setzen und träumen!“ – „Und ich werde nicht zu Hause bleiben und lasse die Männer morgen von mir träumen.“	1913	1914 23.02.1914 , 18. Jhg., Nr. 48	Simplicissimus Satirezeitschrift
	Titel: Schöner Winter! Titel: der Muff	1913	1914 9.03.1914, 18. Jhg., Nr. 50	Simplicissimus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Vorsommertag	1913	1914 6.07.1914, 19. Jhg., Nr. 14	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Ausgesperrten Bildunterschrift: „Da reden Sie, jede Frau solle nach ihrer Veranlagung wirken.... Und dabei haben wir jetzt den dritten Fasching ohne Männer hinter uns.“	1913	1917 27.02.1917 , 21. Jhg., Nr. 48	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Ihre Leidenszeit Bildunterschrift: Endlich sind die Grenzen wieder auf! Es war ein schweres Durchhalten – fünf Jahre ohne Pariser Kostüme.“	1913	1919	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Herbstfreuden	1913	1919 7.10.1919, 24. Jhg., Nr. 28	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Karneval im Süden	1914	1914 23.02.1914 , 18. Jhg., Nr. 48	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Tote Saison Bildunterschrift: „Gott, ist das langweilig- gar niemand hat man hier zu kokettieren! Du hast wenigstens mich – aber wen hab’ denn ich?!“	1914	1914 6.07.1914, 19. Jhg., Nr. 14	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Training Bildunterschrift: „Mein Gott, welch ausgebildete Beinmuskulatur du hast! Deine Freunde wohnen wohl alle vier Treppen hoch?!”	1914	1914 27.06.1914 , 19. Jhg., Nr. 17	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Schreckensnacht in der einer Sommerfrische Bildunterschrift: „Hilfe! Hilfe! Ein Taußendfüßler!“	1914	1914 10.08.1914 , 19. Jhg., Nr. 19	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Leda	1914	1914 15.06.1914 , 19. Jhg., Nr. 11	Simplicissmus Satirezeitschrift

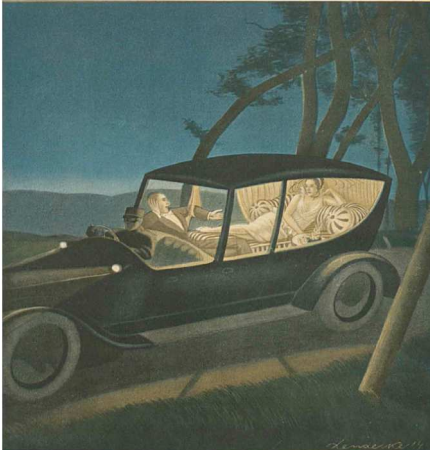
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Pariser Drückeberger Bildunterschrift: „Tut man nicht genug fürs Vaterland, wenn man jede Woche einmal seine Frau zu ihrem Freund in den Schützengraben fährt?“	1914	1915 21.09.1918 20. Jhg. Nr. 25	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Das große Umlernen Bildunterschrift: „Wenn du dich so langweilst, würde ich eben am Beruf meines Mannes regeren Anteil nehmen“ - „Kunststück! Als ich ihn heiratete, war er Pianofortefabrikant. Voriges Jahr machte er in Schmieröl und jetzt in Sauerkraut en gros.“ Titel: das neue Kleid	1914	1916 24.10.1916 , 21. Jhg., Nr. 30	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Das neueste Zeppelin-Nachtkostüm in London Bildunterschrift: „Wenn nur um Gottes willen keine Maus im Keller ist!“	1914	1916 14.11.1916 , 21. Jhg., Nr. 33	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Unterm Apfelbaum Bildunterschrift: „Wenn sie damals die Obstpreise von heute gehabt hätten, hätt' sich's die Eva zweimal überlegt!“	1914	1916 3.10.1916, 21. Jhg., Nr. 27	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Der edle Spender Bildunterschrift: „Er scheint ein Kriegsgewinnler zu sein... seine Perlen glänzen wie Tränen!“	1914	1917 3.04.1917, 22. Jhg., Nr. 1	Simplicissmus Satirezeitschrift
	1. Titel: Erscheinung 2. Titel: Sommertraum (Album an die Schönheit)	1914	1917 26.06.1917 , 22. Jhg., Nr. 13	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Die ersten Hochzeitsreisenden Bildunterschrift: „Italien ist jetzt das einzige Land, wo wir Deutschen beliebt sind. Deutschland inbegriffen.“	1914	1920 25.08.1920 , 25. Jhg., Nr. 22	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die junge Frau M/M/T: Abbildung: Abmessung:	1915	1915 17.08.1915 , 20. Jhg., Nr. 20	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Am Abend	1915	1915 12.10.1915 , 20. Jhg., Nr. 28	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Einzige Sorge Bildunterschrift: „Wenn mein Mann bei der ‚dicken Berta‘ nur nicht allen Sinn für das Graziöse verliert!“ Titel: Vor dem Spiegel	1915	1916 1.02.1916, 20. Jhg., Nr. 44	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: An den gefangenen Freund Bildunterschrift: „- - - Und nun zum Schluss tausend Küsse. Hoffentlich unterschlagen die Franzosen nicht die Hälfte davon!“	1915	1916 18.01.1916 , 20. Jhg., Nr. 42	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: An Klara Titel: Das Liebesboot	1915	1916 18.04.1916 , 21. Jhg., Nr. 3	Simplicissmus Satirezeitschrift Album an die Schönheit

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Schulaufgaben Bildunterschrift: „Also nun mal ernsthaft, Fritz! Was ist ein unbestimmter Artikel?“ – „Salatöl, Mama.“	1915	1916 7.11.1916, 21. Jhg., Nr. 32	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Kostümsorgen Bildunterschrift: „ Ob ich so zu viel an haben, wenn der Bezugsschein- Kontrolleur kommt?“ Titel: Selbstkritik	1915	1917 17.04.1917 , 22. Jhg., Nr. 3	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Neue Hoffnung	1915	1917 22.05.1917 , 22. Jhg., Nr. 8	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Im Maien	1915	1919 20.05.1919 , 24. Jhg., Nr. 8	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Schwere Opfer, Bildunterschrift: „Ich mache mir keine Hoffnung mehr. Wir werden auch auf einen dritten Karneval verzichten müssen!“ Titel: Morgenbesuch	1916	1916 21.11.1916 , 21. Jhg., Nr. 34	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Vor der Ernte	1916	1916 1.08.1916, 21. Jhg., Nr. 18	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Ein schwerer Schlag Bildunterschrift: „Tränen?! Ja, um Gottes willen, was ist denn los?“ – „O dieser entsetzlicher Krieg! Jetzt haben die auch meinen Schneider eingezogen!“	1916	1916 11.04.1916 , 21. Jhg., Nr. 2	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Seid umschlungen, Millionen! Bildunterschrift: „So, die Westfront hätten wir. Jetzt kommt die Ostfront an die Reihe!“	1916	1916 25.07.1916 , 21. Jhg., Nr. 17	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Tuchknappheit Bildunterschrift: „Wie gefällt dir mein neues Badekostüm?“ – „Hm, sehr patriotisch.“ Titel: Sommerlust	1916	1916 29.08.1916 , 21. Jhg., Nr. 22	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Mit der Sonne Bildunterschrift: „Sooft die Sonne im Westen untergeht, trag' ich ihr Grüße auf an ihn.“ – „Dann kommt er hoffentlich nie in den Osten, sonst mußt du ja so entsetzlich früh aufstehen.“	1916	1916 26.11.1916 , 21. Jhg., Nr. 26	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Des Hamsters Töchterlein Bildunterschrift: „Wir haben seit ersten April eine Neun- Zimmer-Wohnung. In der alten hatten wir zu wenig Platz für unsere Vorräte.“	1916	1916 16.05.1916 , 21. Jhg., Nr. 7	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Frauen von Konstantinopel Titel: Die Frauen von Konstantinopel	1916	1916 28.03.1916 , 20. Jhg., Nr. 52	Simplicissmus Satirezeitschrift Album an die Schönheit

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Kriegerbräute Bildunterschrift: „Nur Mut, gnädiges Fräulein, mein Fritze ist’n gerechter Vorgesetzter. Er wird Ihren Herrn Bräutigam schon nicht zu scharf anfassen!“ Titel: Das Frühstück	1916	1917 16.01.1917 , 21. Jhg., Nr. 42	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Seine Stube	1916	1917 6.02.1917, 21. Jhg., Nr. 45	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Im Maien Bildunterschrift: „Wie wohl die Sonne tut!“ – „Und ohne jeden Bezugsschein!“	1916	1917 15.05.1917 , 22. Jhg., Nr. 7	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Der Zivildienstpflichtige Bildunterschrift: „Auf Wiedersehen, Rolf – und laß dich weiter für den Kavaliersdienst reklamieren!“	1916	1917 13.02.1917 , 21. Jhg., Nr. 46	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Zwischen Himmel und Erde Bildunterschrift: „Eine weiße Taube könnte er sein, und ein Habicht muss er bleiben!“	1916	1917 2.01.1917, 21. Jhg., Nr. 40	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Über allen Gipfeln ist Ruh Bildunterschrift: „Und nirgends ein Mensch, der vom Essen redet!“ Titel: auf Ski	1916	1918 15.01.1918 , 22. Jhg., Nr. 42	Simplicissmus Satirezeitschrift

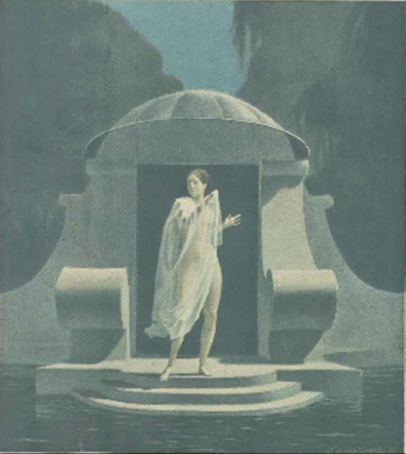
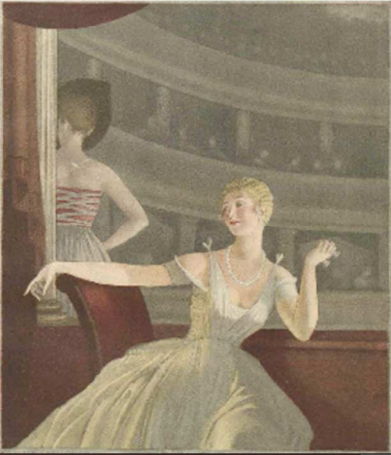
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Lichtgestalt	1916	7.7.1920, 25. Jhg., Nr. 15	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Dekolletage Bildunterschrift: „Ein reizloses Stück! Dem Autor fehlt's am Stoff! Man muß eben eine Frau sein, um dem Stoffmangel Reizmangel abzugewinnen!“ Titel: Fasching	1917	1917 6.03.1917, 21. Jhg., Nr. 49	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Fifth avenue Bildunterschrift: „Glauben Sie, dass ich so zum Empfang bei Mister Wilson erscheinen kann?“ –„Hm... es gibt Leute, die behaupten, dass er vor nackten Tatsachen leicht den Kopf verliert.“	1917	1917 25.09.1917 , 22. Jhg., Nr.26	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Pariserinnen Bildunterschrift: „Nein, dieser schreckliche Krieg! Sie schießen uns unsere Männer!“ – „Ja- wenn sie nur unsere erschießen möchten... sie erschießen aber alle!“	1917	1917 13.11.1917 , 22. Jhg., Nr. 33	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Licht und Schatten Bildunterschrift: „Im Luftschiff muß es noch schöner sein, man sieht doch viel mehr.“ – „Das schon, aber uns sieht man weniger.“ Titel: Autofahrt	1917	1917 4.12.1917, 22. Jhg., Nr. 36	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Vaterländischer Hilfsdienst Bildunterschrift: „Schrecklich, dieser Krieg! Das Arbeiten gehört jetzt schon direkt zum guten Ton!“	1917	1917 31.07.1917 , 22. Jhg., Nr. 18	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Mignon Bildunterschrift: In Straßburg bekommen die Jungverheirateten doppelte Fleischmarken.“ – „Dahin, dahin möcht' ich mir dir, o mein Geliebter, ziehn!“ Titel: Liebesleute	1917	1917 4.09.1917, 22. Jhg., Nr. 23	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Seufzer im Feld Bildunterschrift: „Wozu macht man sich eigentlich so schön! Die mich sehen, sehe ich nicht, und den ich sehe, der sieht mich nicht.“	1917	1917 24.07.1917 , 22. Jhg., Nr. 17	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Resignation Bildunterschrift: „Mit der Schaukelpolitik findet scheinbar nur die Entente immer wieder Liebhaber!“	1917	1917 28.08.1917 , 22. Jhg., Nr. 22	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Konversation „Herr Leutnant, weshalb tragen Sie eigentlich Sporen, wenn Sie nicht zu Pferd sitzen?“ – „Aber bitte, Gnädigste, weshalb tragen Sie Federn, wenn Sie keine Eier legen?“	1917	1917 6.11.1917, 22. Jhg., Nr. 32	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Vergessene Lieder Titel: Glückliche Fahrt	1917	1917 10.07.1917 , 22. Jhg., Nr. 15	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Angst vor der Kriegsgewinnsteu- er Bildunterschrift: „Sowas kostet tausend Mark- aber was soll man eigentlich damit machen?“ – „Damit machen? Wozu denn? Mein Mann trinkt ja auch keinen Wein und hat dreitausend Flaschen im Keller!“ Titel: beim Antiquar	1917	1918 19.02.1918 , 22. Jhg., Nr. 47	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Die glückliche Braut Bildunterschrift: „Das Gute hat er: ich muß immer einschlafen, wenn ich an ihn denke!“ Titel:Nach der Siesta	1917	1918 30.04.1918 , 23. Jhg., Nr. 5	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Waffenstillstand der Nacht Titel: Die Nacht	1917	1918 21.05.1918 , 23. Jhg., Nr. 8	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Nach der Vermögensabgabe Bildunterschrift: „Sagen Sie, Fräulein, was ist denn jetzt der letzte Schickin Proletarierkostüme n?“	1917	1919 15.04.1919 , 24. Jhg., Nr. 3	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Fahnen heraus! Bildunterschrift: „Heut zieh' ich das helle Seidene an – Die Käufer haben auch geflaggt.“ Titel: Bei der Toilette	1917	1918 23.04.1912 3. Jhg., Nr. 4	Simplicissimus Satirezeitschrift
	Titel: Preis Nebensache Bildunterschrift: „Kaufen wir! Mein Mann hat Daimler-Aktien – der wird das Kund schon schaukeln!“ Titel: Das Bett	1918	1918 2.04.1918, 23. Jhg., Nr. 1	Simplicissimus Satirezeitschrift
	Titel: Der Drückeberger Bildunterschrift: „Für Ihren Kopf wüßt ich jetzt auch einen besseren Platz, wo Sie ihn hinhalten könnten!“	1918	1918 30. 7. 1918, Jhg. 23, Nr. 18	Simplicissimus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: der Gent Bildunterschrift: „Wie kann man nur so ein nationales Stück aufführen? Wenn wir jetzt nicht international sind, kriegen wir keinen Frieden.“ Titel: Im Foyer“	1918	1918 5.11.1918, 23. Jhg., Nr. 32	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Affären Bildunterschrift: „Aber, lieber Freund, ich habe ja nichts zum anziehen! Oder glaubst du, ich gehe zum Taillaur- Prozeß im selben Kostüm wie zum Bolo- Prozeß?“	1918	1918 19.03.1918 , 22. Jhg., Nr. 51	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Weit vom Schuss Bildunterschrift: Das vornehme Paris ist noch nicht vom Osterausflug zurückgekehrt. Titel: Im Park	1918	1918 25.06.1918 , 23. Jhg., Nr. 13	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Am Starnberger See Bildunterschrift: „Wenn mich der Fremdenkontrolleur in dem Kostüm sieht, gibt er sicher noch eine Woche zu.“ Titel: Am See	1918	1918 16.07.1918 23. Jhg., Nr. 16	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Grund zum Frieden Bildunterschrift: „Mein Gott, ist das langweilig ohne Männer! Hat denn die Entente kein Einsehen?“	1918	1918 20.08.1918 23. Jhg., Nr. 21	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Kröte	1918	1918 3.09.1918, 23. Jhg., Nr. 23	Simplicissmus Satirezeitschrift

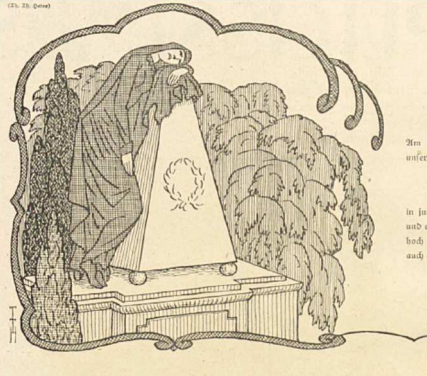
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Lendecke Otto	1918	1918 5.11.1918, 23. Jhg., Nr. 32	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die verlorene Stimme Bildunterschrift: „Haben gnädige Frau auch gewählt?! – „Nein, meine Schneiderin ist mit dem Kostüm nicht fertig geworden.“	1918	1919 28.01.1919 , 23. Jhg., Nr. 44	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Völkersehnsucht Bildunterschrift: Nur ein Friede, der keinen Haß zurückläßt, kann zum Segen werden. Titel: Friede	1918 ?	1918 26.11.1918 23. Jhg., Nr. 35	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Vielleicht		1916 10.10.1916 21. Jhg. 28Nr.	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Der Krieg und die Bajadere Bildunterschrift: „Heut’ müßt ihr mich doppelt gut maniküren - - - mir hat geträumt, ich wär’ in die Munitionsfabrik gegangen.“		1918 29.01.1918 22. Jhg., Nr. 44	Simplicissmus Satirezeitschrift
	Titel: Die Freundin des Kriegsgewinners Bildunterschrift: Ich glaub’ sicher an baldigen Frieden...Emil hört gar nicht mehr auf, über den Ernst der Zeit zu jammern!“		1917 8.05.1917, 22. Jhg., Nr. 6	Simplicissmus Satirezeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Damenkostüm Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,2 x 14,8 cm	1914		Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabibliothek
	Titel: Frau in Hauskleidung ev. Entwurf für Postkartenmotiv der Wiener Werkstätte M/M/T: Tusche, Wasserfarbe Abbildung: Bleistift	1914 ca.	1914	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabibliothek
	Titel: Kompositions- skizzen Abbildung: Zeichnung Abmessung: 33,2 x 19,7	1914, um		Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabibliothek

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Eine Dame mit zwei Herren im Gespräch, einer davon als Rückenfigur Abbildung: Linolschnitt, grau und rot koloriert, schwarzer Hintergrund Abmessung: 24,9 x 19,5		1914 1915 6. Mappe, Blatt 10 Modemappe	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
	Titel: Zwei Damen mit Regenschirmen, beide in Kostümen, Stiefeln und Hut Abbildung: Linolschnitt, grau und rot koloriert, schwarzer Hintergrund Abmessung: 26,2 x 19		1914 1915 6. Mappe, Blatt 8 Modemappe	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
	Titel: Dame in Pliséekleid und breitkrepfigem Hut, ein Band schwingend, Abbildung: Linolschnitt, gelb, rot, grau und wenig rosa koloriert Abmessung: 28,4 x 19,7		1914 1915 9. Mappe, Blatt 12 Modemappe	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

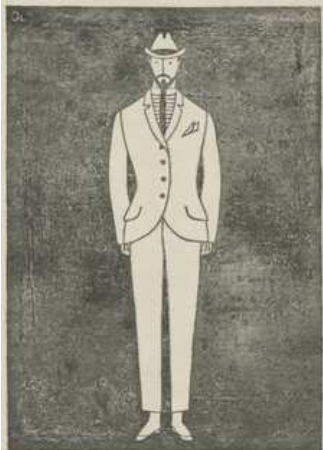
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Dame und Herr im Profil nach links schreitend Abbildung: Linolschnitt , rosa, grau koloriert Abmessung: 25,4 x 19,3		1914 1915 9. Mappe, Blatt 2 Modemappe	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabtheilung
	Titel: Herr en face Abbildung: Linolschnitt Abmessung: 25,6 x 18,6		1914 1915 9. Mappe, Blatt 10 Modemappe	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabtheilung
	Titel		1914 43. Jhg, Nr. 15, 10. April 1914	Ullstein Satirezeitschrift

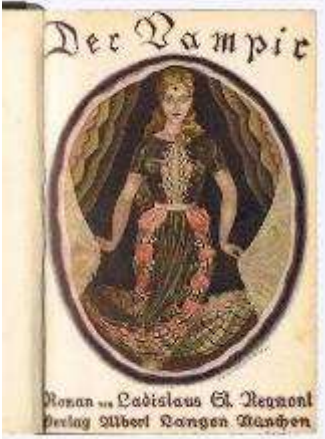
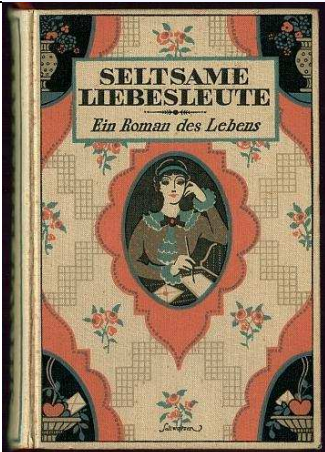
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel		1914 43. Jhg. Nr. 19, 08. Mai 1914	Ulk Satirezeitschrift
	Langen, München Titel: der Vampir		1914	Verlag Albert Langen
	Titel: Seltsame Liebesleute		1913	Verlag Georg Müller

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Der Smaragd M/M/T: Bleistift, Graphit Abbildung: Zeichnung, Abmessung: 30,5x30,5	1915, um		Victoria & Albert Museum
	Titel: Illustrationsstudie Kostümsorgen, M/M/T: Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung	1915	1917	Victoria& Albert Museum
	Titel: Kostümsorgen Rückseite: Hängebrücke und Böschung, dat. 1915 M/M/T: Bleistift, Graphit Abbildung: Zeichnung Abmessung:40,6x26	1917	1917	Victoria& Albert Museum

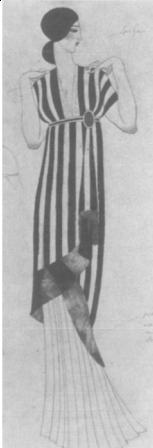
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Entwurf für ein Kleid M/M/T: Bleistift und Aquarell	1912 ?		Völker Angela Wiener Mode und Modefotografie. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932, S.41
	Titel: Entwurf für einen Mantel, M/M/T: Bleistift, Aquarell, Papier	1912 ?	1912	Völker Angela Wiener Mode und Modefotografie. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932, S.41
	Titel: Entwurf für ein Kleid M/M/T: Bleistift, Aquarell, Papier	1912?	1912	Völker Angela Wiener Mode und Modefotografie. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932, S.41

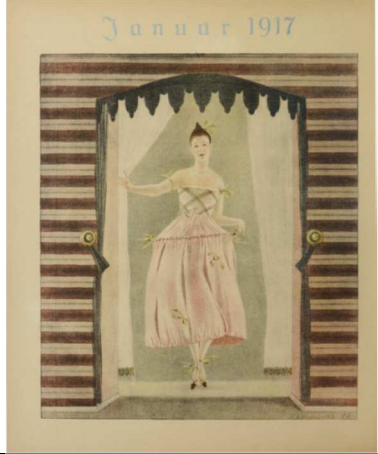
Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Januar	1916	1917 Heft 9, Jänner	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: April	1917	1917 Heft 1, April	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Mai	1917	1917 Heft 2, Mai	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Juli	1917	1917 Heft 4, Juli	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: August	1917	1917 Heft 5, August	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: September	1917	1917 Heft 6, September	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Juni	1917	1917 Heft 3, Juni	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Herbst und Winter	1917	1917 Heft 7, Oktober	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: November	1917	1917 Heft 8, November	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erscheinung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
 JANUAR „So komm doch schon!“	Titel: Januar Untertitel: „ So komm doch schon!“	1917	1918 Heft 10, Jänner	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
 DEZEMBER	Titel: Dezember M/M/T: Aquarell, Bleistift Abbildung: Zeichnung Abmessung: 34 x 24,1	1917	1917 Heft 9, Dezember	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung Albertina, Graphische Sammlung
 HAUSKLEID	Titel: März Untertitel: Hauskleid	1917	1917 Heft 12, März	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Oktober	1917	1918 Heft 7, Oktober	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: April	1918	1918 Heft 1, April	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
W I E L A N D 	Titel: Wieland	1918	1918 Heft 2, Mai	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Am Strand	1918	1918 Heft 4, Juli	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: September	1918	1918 Heft 6, September	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Februar Untertitel: „Ich werde beobachtet“	1918	1918 Heft 11, Februar	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: März Untertitel: „Ich bin heute so rot!“ Kalenderblatt, letzte Seite	1918	1918 Heft 12, März	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Zur Jagd		1918 Heft 8, November	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Februar		1917 Heft 11, Februar	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung 11

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: im Kan		1918 Heft 5, August	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel: Juni		1918 Heft 3, Juni	Wieland Zeitschrift für Kunst und Dichtung
	Titel : Wiener Mode	1915	1915 1.12.1915 Heft 5 29. Jhg.	Wiener Mode Zeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Kinderheft	1915	1916 01.02.1916 Heft 9 29. Jhg	Wiener Mode Zeitschrift
	Titel: Modell der Wiener Werkstätte	1916	1916 15.10.1916 Heft 2 30. Jhg.	Wiener Mode Zeitschrift
	Titel: Abendkleidung aus der Wiener Werkstätte gezeichnet von Otto Lendেকে		1916 1.12.1916 Heft 5 30. Jhg	Wiener Mode Zeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Abendkleidung aus der Wiener Werkstätte gezeichnet von Otto Lendicke		1916 1.12.1916 Heft 5 30. Jhg	Wiener Mode Zeitschrift
	Titel: Sportkleidung aus der Wiener Werkstätte gezeichnet von Otto Lendicke		1916 1.12.1916 Heft 5 30. Jhg	Wiener Mode Zeitschrift
Wiener Gesellschaftskleidung aus Samt und Taffet. 	Titel: Wiener Gesellschaftskleidu ng aus Samt und Taffet		1916 15.01.1916 Heft 8 30. Jhg	Wiener Mode Zeitschrift

Bild	Titel/Beschreibung Material/Medium/ Technik Abbildung Abmessung	Datierung	Erschei- nung Jahr/Monat /Nr.	Fundort
	Titel: Künstlerische Mode-Gedanken von Lendecke		1916 1.02.1916 Heft 9 29. Jhg.	Wiener Mode Zeitschrift
	Titel: Künstlerische Mode-Gedanken von Lendecke		1916 1.02.1916 Heft 9 29. Jhg.	Wiener Mode Zeitschrift

Abstracts

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Œuvre des Bildhauers, Malers, Grafikers, Designers und Modekünstlers Otto Lendecke in der Zeit von 1910 bis zu seinem Tod 1918. Zwar ist das zur Verfügung stehende Bildmaterial des Künstlers relativ begrenzt, musste aber aufgrund fehlender wissenschaftlicher Grundlagen zu Person und Schaffen Lendeckes noch weiter auf die Illustrationsarbeiten in der Satirezeitschrift des „Simplicissimus“ mit insgesamt 73 Bildern eingeschränkt werden. Anhand von drei Hypothesen wird versucht, das Bildwerk retrospektiv zu analysieren und zu entschlüsseln. Während die erste Hypothese den Einfluss der französischen Modegrafik des achtzehnten bzw. frühen neunzehnten Jahrhunderts auf die Arbeiten reklamiert, geht die zweite Hypothese von einer überwiegenden Wirkung der Art Déco-Bildsprache auf die Bildwelten des Simplicissimus aus. Um eine Verprobung der beiden Hypothesen mittels fundierter motivischer und stilistischer Bildanalyse überhaupt durchführen zu können, war es zunächst erforderlich, die wichtigsten Codes der Modegrafik des achtzehnten bzw. neunzehnten Jahrhunderts ebenso wie die Paradigmen der Art Déco-Modebilder zu erarbeiten. Darüber hinaus war vereinzelt auch der Blick auf vergleichbare Arbeiten Lendeckes außerhalb der Simplicissimus Illustrationen für eine schlüssige Analyse geboten, sodass die Aufstellung eines Gesamtœuvres unverzichtbar war. Die dritte Hypothese bezog sich auf eine Feststellung des Biographen, Ankiewicz- Kleehoven, derzufolge sich Lendecke in seinem Simplicissimus Œuvre dem Kriegsthema verweigerte. Es wurde nachgewiesen, dass sich Lendeckes Simplicissimus Werk einer definitiven und endgültigen stilistischen und motivischen Einordnung entzieht und sich in subtiler und hintergründiger Weise mit dem Thema Krieg auseinandersetzt. Abschließend konnte die Erkenntnis gewonnen werden, dass dort wo sich technisches Können, wie feinfühliges Gestik und Mimik und anatomische Genauigkeit mit den neuen künstlerischen Herausforderungen wie Abstraktion, Perspektivenwandel und freiem Farbenspiel verbindet, jene Meisterwerke Lendeckes entstanden sind, deren Ambiguität und Rätselhaftigkeit auch heute noch zu begeistern vermögen.

This dissertation explores the oeuvre of the sculptor, painter, graphic artist, designer and fashion designer Otto Lendecke from 1910 until his death in 1918. Available images by the artist are relatively few but the lack of research material on him and his work forced the selection to be further restricted to his 73 illustrations in the satirical publication „Simplicissimus“. Three hypotheses are posed to attempt a retrospective analysis and decoding of his pictorial output. While the first hypothesis claims the works were influenced by eighteenth and nineteenth century French fashion illustrations, the second presumes the predominant effect was of the Art Deco style on Simplicissimus imagery. In order to be able to test both these hypotheses at all, by means of

thorough analysis of his motifs and style, it was necessary first to examine the most important codes of fashion illustrations of the eighteenth and nineteenth centuries as well as the paradigms of Art Deco ones. Furthermore, a coherent analysis called for an occasional glance at similar works by Lendecke other than the *Simplicissimus* illustrations, so it became essential to list his complete works. The third hypothesis refers to a statement by the biographer, Anwicz-Kleehoven, according to which Lendecke repudiates the subject of war in his *Simplicissimus* oeuvre. It could be demonstrated that Lendecke's work in *Simplicissimus* eludes definitive and final categorisation of its style and motifs and does address the subject of war but in a subtle way in the background. A final insight was gained that, at the point where his technical ability (delicate body language and expression, anatomical accuracy) met new artistic challenges (abstraction, changes in perspective and unrestricted use of colour) Lendecke created puzzling masterpieces of ambiguity that even today still have the power to excite.