

Der Nachtportier, 1974) und Serien, werden so Szenarien durchgespielt, die gerade in Beziehung zu den ernsthaften Versuchen einer Aufarbeitung nur als abwegig taxiert werden können. Er lässt keinen Zweifel daran, dass mit solchen Beiträgen in Bezug auf das Verstehen der realen Ereignisse nichts gewonnen wird. Sie verdrängen vor allem den Mord und Entfernen sich so von jedem Realitätsbezug zugunsten einer perversen Umkehrung der tatsächlichen Lebenssituation und Verantwortung für den Anderen.

Immer wieder versucht Stiglegger in einer sehr gelungen Form, größere Zusammenhänge zwischen den Filmen über dieses Thema herzustellen. Einige Male weist er dabei auf ikonografische Filmbilder und Standardsituationen hin, die innerhalb der Holocaustverfilmungen häufig verwendet worden sind. So definiert er diese Filme als ein eigenes, wenn auch *kleines* Genre. Eines der ikonografischen Bilder, auf das er mehrfach hinweist, ist das liegen gebliebene Gepäck, welches die Deportierten am Bahnhof zurücklassen mussten, weil sie es nicht mit in den Zug nehmen durften. Dieses Gepäck ist als Filmbild viel mehr als nur die Wiedergabe einer historischen Tatsache. Es ist bereits ein bedrohliches Zeichen dafür, dass diese Menschen nicht mehr zurückkehren werden. In Polanskis Film *Der Pianist* (2002), der die Vernichtungslager nicht zeigt, ist es darüber hinaus ein Zeichen dafür, was von diesen Menschen übrig geblieben ist. Ein trauriges Bild von einem leeren Bahnhof, auf dem nur noch Gepäckstücke als Erinnerung herumstehen, aber nun kein Mensch mehr zu sehen ist. Ein Geisterbahnhof, auf dem tief in der Vergangenheit die *Gepäckstücke* hinterlegt worden sind, von denen wir viele erst noch finden müssen, um sie zu öffnen und zu bergen.

ANDREAS JACKE
Berlin



Theresa Georgen und Norbert M. Schmitz (Hrsg.); **Kleider in Bewegung. Mode im Film**; Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2013; 168 S.; ISBN 978-3-86984-497-8; € 28

Kleidung schafft eine textile Grenze, eine Grenze zwischen innen und außen, zwischen privat und öffentlich, sie verhüllt und enthüllt gleichermaßen und beinhaltet somit oft auch eine erotische Komponente: Sie macht Lust auf mehr, macht Lust, das, was sich hinter der textilen Hülle verbirgt, entdecken, vielleicht sogar ertasten zu wollen. Der minimalistisch gestaltete, blütenweiße Schutzumschlag

aus leicht knitterndem Natronkraftpapier, auf dem in großen schwarzen, dynamisch angeordneten Lettern *Kleider in Bewegung. Mode im Film* zu lesen ist, macht eben jene Lust auf mehr, schmiegt sich wie ein zartes Kleid um das Buch, verhüllt den Inhalt geheimnisvoll und lässt den Leser neugierig werden.

Der ostentativ gestaltete Sammelband basiert auf dem im Mai 2011 abgehaltenen Symposium *Kleider in Bewegung. Mode im Film – mediale und kulturelle Transfers*. Die Veranstalter, die Muthesius-Professoren Theresa Georgen und Norbert M. Schmitz, fungieren nun als Herausgeber und vereinen die während des Kongresses gehörten Vorträge dokumentarisch in dieser Publikation. Ausführlich erörtern die Editoren im vorangestellten Abschnitt „Einführung und Überblick“ den an sich selbst und die hochkarätigen Autoren erhobenen Anspruch, Kleidung hier nicht als funktionales Instrumentarium der Filmdramaturgie, sondern in ihrer Eigenschaft als „kinematographischer Akteur“ (8) zu besprechen. Es soll eine neue Perspektive auf die Liaison zwischen Mode und Film eröffnet werden, wobei es eben nicht darum gehe, Mode als identitätsstiftende, antiautoritäre Instanz oder bloßes, prächtiges Beiwerk zu begreifen; vielmehr gehe es um die spannungsvolle Wechselbeziehung zwischen diesen – eigentlich autonomen – ästhetischen Praxen, um die verborgenen Geschichten, die filmimmanent anhand der Kleidung erzählt werden. Systematisch werden die zehn Essays im Folgenden in drei Themenbereiche untergliedert: „Mode, Kinematographie und Moderne“, „Mode und Autorschaft“ und „Mode als Motiv im Film“.

Norbert M. Schmitz eröffnet die Beitragsreihe. In seinem für den Laien nicht gänzlich schlüssigen Aufsatz „Die schönen Stiefkinder“ begreift der Autor die industriell-kommerziellen Instanzen Mode und Film – die „Medien des vermeintlich ‚Flüchtigen‘ und ‚Unechten‘“ (26) – als Indikatoren modernistischer, gesamtgesellschaftlicher Emanzipierung, aber auch persönlicher Individualisierung. Er erkennt das produktive Potenzial in der Symbiose dieser Subsysteme, gesellschaftliche Diskurse zu initiieren: der „Film als Ort der symbolischen Verhandlung der sich permanent verändernden Verhaltens- und Denkmuster und der Mode, welche die Objekte zur konkreten Darstellung für das variantenreiche Spiel der kollektiven Individualisierung am Körper selbst zur Verfügung stellt.“ (35)

In ihrem Beitrag „Königin der Mode?“ geht Barbara Vinken unter Bezugnahme auf Sophia Coppolas Film *Marie Antoinette* (USA 2006) auf die wohl markanteste Zäsur in der Geschichte und Entwicklung der Mode ein: den politischen Bruch zwischen Ancien Régime und Französischer Revolution, der gleichzeitig auch die modische Separation von Männer- und Frauenkleidung markiert. Das von maßlosem Konsum und dionysischen Exzessen geprägte Leben der letzten französischen Königin, welches die Literaturwissenschaftlerin als Symptom für deren „ungestilltes Begehren nach Liebe und nach einem Kind“ (49) diagnostiziert, schwenkt nach der Erfüllung eben jener Sehnsüchte und unter dem Einfluss der Rousseauschen Schriften in bescheidene, natürliche Weiblichkeit um, sodass Marie Antoinette seidig schimmernden Brokat gegen transparent-schlichten Musselin eintauscht. Vinken zeigt fassbar auf, wie Kostüm und Requisite dank einer klugen Inszenierung der Regisseurin zu kinematografischen Akteuren werden, verliert in ihrer Argumentation aber auch genderpolitische Aspekte nicht aus den Augen: „Und so war es Marie Antoinette, die Modekönigin, die der Marie Antoinette, Königin Frankreichs, den Weg zum Schafott gebahnt hat.“ (55)



Marlene Dietrich in Ernst Lubitschs *ANGEL*, 1937 (151)

Was passiert, wenn Modeschöpfer direkten Einfluss auf die künstlerische Autonomie von Filmregisseuren ausüben? Dieser, den zweiten Teil der Publikation dominierenden Frage nimmt sich zunächst Theresa Georgen an. Sie widmet sich in „Cinémode und Cinéroman“ der revolutionären Ästhetik der französischen Nouvelle Vague der 1960er Jahre – genauer gesagt dem Film *L'Année dernière à Marienbad* (F/I 1961). Die von Coco Chanel entworfenen und damals brandaktuellen Kleider der Protagonistin werden hier zu einem visuellen Symbol ihrer Weiblichkeit, ständig zwischen Distanz und Offenheit, Verführung und Verletzlichkeit oszillierend. Die Autorin erkennt in dieser ‚Cinémode‘ aber auch eine Erweiterung der von Regisseur Alain Resnais kreierten filmimmanenten Verflechtung der Künste: „Mode ist in diesem Film ein Medium neben den anderen Künsten, Mode gestaltet die schillernde Persönlichkeit der Hauptfigur [...] mit und ist beteiligt an der Inszenierung eines undefinierbaren, labyrinthischen Filmraums, in dem Licht und Schatten die Figuren erscheinen und verschwinden lassen.“ (62) Zu Recht charakterisiert die Autorin die Kooperation zwischen Modemacherin und Filmschaffendem als wegbereitend in einer Zeit, in der das cineastische Kostümdesign einen immer größeren Stellenwert einnahm¹ und ruft weitsichtig dazu auf, „das Medium Mode als eine wesentlich an der Ästhetik des Films beteiligte Kunst zu begreifen.“ (68)

Dass sie sich bei der Analyse des Wim Wenders-Films *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (BRD / F 1988 / 89) nicht nur auf die gezeigte Mode, sondern insbesondere auf deren intermediale Inszenierung konzentriert, merkt Petra Maria Meyer

1 Anzumerken sei an dieser Stelle, dass Coco Chanel bereits in den frühen 1930er Jahren Kostüme für Hollywood kreierte. Ihr fehlte damals jedoch noch die nötige Erfahrung im Umgang mit dem Medium Film, weshalb diese frühen Kooperationen mit dem Produzenten Samuel Goldwyn in einem ‚Fiasko‘ endeten, wie Daniel Devoucoux anmerkt. Vgl. hierzu Daniel Devoucoux, *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld 2007, S. 265.



Dovima alias Marion beim Shooting im Studio, Standbild aus: FUNNY FACE (122)

gleich zu Beginn ihres Beitrages „Der Leib und das Nichts in Yohji Yamamotos Mode“ an. Sie beschreibt, warum die erste Konfrontation mit Yamamotos Entwürfen für den Regisseur „eine Art von Identitätserfahrung“ (75) darstellte, wie er durch das Dokumentieren seiner eigenen filmischen Arbeit Authentizität inszeniert und mithilfe verschiedener intermedialer Strategien Parallelen im Schaffensvorgang von europäischem Filme- und asiatischem Modemacher aufdeckt. Erstmals wird an dieser Stelle Yamamotos Faible für tiefschwarze Stoffe mit der japanischen Kunsttheorie in Verbindung gebracht und zugleich hervorgehoben, wie sich auch Wim Wenders von den markanten Merkmalen dieser Mode – die der Ästhetik des Wabi Sabi² verschriebene Bescheidenheit des Designs und die bedingungslose Konzentration auf Proportion und Schnitt – hat beeinflussen lassen, indem er diese besonders im filmischen Nicht-Zeigen zum Ausdruck bringt.

Ein noch junges Feld erschließt Gora Jain, wenn sie den Fokus im Beitrag „Fashion meets Art – Filmische Modepräsentationen zwischen Ästhetik und Anästhetik“ auf den Fashion-Film richtet. Plausibel demonstriert sie am Kurzfilm *Ghost* (F 2003) – eine Kooperation des Schweizer Regisseurs Olaf Breuning mit dem deutschen Designer-Duo Bernhard Willhelm und Jutta Kraus – wie sich diese neue, massenmediale Art der Kollektionspräsentation von einer klassisch-exklusiven Modenschau unterscheiden kann. Zu Recht stellt die Autorin anschließend fest, dass die Suppression des Reklamehaften beim Rezipienten zu Wahrnehmungslosigkeit führt: „Die präsentatorische Provokation setzt in *Ghost* durch das Improvisierte,

² Einen Einblick in dieses japanische Ästhetik-Konzept gewähren beispielsweise Jill Butler, Kristina Holden und William Lidwell, *Universal principles of design. 125 ways to enhance usability, influence perception, increase appeal, make better design decisions, and tech through design*, Gloucester 2010, S. 256–258; Andrew Juniper, *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*, North Clarendon 2011.

Unperfekte auf Anästhetik und lässt die Mode so weit hinter die narrative Struktur des Films zurücktreten, dass die Erwartungen des Publikums, sich in üblicher Weise von einer Modenschau und Kollektionspräsentation verführen zu lassen, vollständig unterwandert werden.“ (96) Nach einem kurzen Vergleich mit dem Modofilm *Hexa* (2010/11), in dem Breuning die Entwürfe des Südkoreaners Kuho rein deskriptiv inszeniert, resümiert Jain, dass in solch interdisziplinären Kooperationen ganz „unterschiedliche Ästhetiken, Inventionen, Intentionen und Funktionen“ (99) zum Tragen kommen können, von denen die beteiligten Mode- und Filmemacher gleichermaßen vielfältig profitieren.

Das Kapitel über Mode und Autorschaft abschließend wagt Christine N. Brinckmann einen interessanten und lohnenswerten Vergleich zwischen „Modenschau und Experimentalfilm“. Einleitend lotet sie allgemeingültige, konzeptionelle Berührungspunkte, aber auch ideologische Divergenzen zwischen strategischer Marketingveranstaltung und avantgardistischer, sich dem Kommerz verweigernder Filmform aus. Zu differenzierteren Erkenntnissen kommt die Filmwissenschaftlerin, indem sie den sechsminütigen Kurzfilm *Puce Moment* (USA 1949) des Hollywoodianers Kenneth Anger und ihren eigenen, zweiteiligen Karola-Film, bestehend aus *Dress Rehearsal* und *Karola 2* (USA/BRD 1981), in Beziehung mit den Eigenheiten einer klassischen Laufstegpräsentation setzt. Deutlich arbeitet sie heraus, wie im nicht-figurativen und nicht-narrativen Avantgardefilm die gängige Genderordnung untergraben wird und sich den ästhetischen Hollywood- und Haute Couture-Dogmen widersetzt wird.

Katharina Sykora eröffnet mit dem Aufsatz „Hold it!“ das dritte und letzte Kapitel des Tagungsbandes, welches sich auf „die Funktion der Mode als Motiv innerhalb herkömmlicher Narrativa des klassischen Erzählkinos“ (10) konzentriert. Wenn sich die Kunsthistorikerin an dieser Stelle dem Film *Funny Face* (1957) zuwendet, geht es ihr weniger darum, *was* Audrey Hepburn in ihrer Rolle als Mannequin trägt; sie interessiert vielmehr, *wie* die Protagonistin die Kleidung trägt, *wie* sie posiert, *wie* sie sich vor Foto- und Filmkamera gleichermaßen präsentiert. Geschickt gliedert die Autorin ihre Analyse in Anlehnung an die drei zentralen Themen des Films – Mode, Fotografie und Tanz – und beschreibt das Posieren dementsprechend „als momentanes Sich-Zeigen, als Schnitt durch die Zeit, als Verdichtung von Bewegung.“ (113) Dank einer stringenten Argumentation wird klar, wie die Pose als Bedeutungsträger die narrative Struktur des gesamten Films trägt: nach und nach verliert sie an Statik, legt offen, wie das „perfekte weibliche Bild [...] über das Terrain der Mode und der Pose hinaus und in die Bewegung des filmischen Registers“ (119) übergeht und illustriert so die Modellierung Jo Stocktons von der vermeintlich unscheinbaren Buchhändlerin zur selbstbewussten Modeikone.

Auch Hans J. Wulff interessiert sich in seinem Essay „Zu schön!“ für das Sujet der glamourösen Modewelt, doch fragt er nicht nach der physischen Form, sondern nach dem Objekt der Präsentation und verlagert den Fokus auf die filmische Inszenierung von luxuriösen Haute Couture-Kreationen. An zahlreichen Filmbeispielen belegt er, wie diese exklusiven Roben einen eigentümlich reizenden Kontrast zur trivialen oder destruierten Umgebung bilden und die Trägerinnen wie in transzendenten

Sphären schwebend erscheinen lassen. Dass diese Bizarrerie dramaturgisch unerklärt bleibt, ist nach Wulff gerechtfertigt, „weil es zur Erscheinungsweise der Stars gehört, aus ihren Environments herauszufallen.“ (127) Derart extravagant gekleidet durchbricht die reale Figur der Schauspielerin also die Disziplinengrenzen: Als Star wird sie zwangsläufig zum Mannequin, ihr Körper dementsprechend zum ‚Modekörper‘. Nachdrücklich insistiert Wulff, dass der so fungierende Star, der stets eng mit seinem Körper verwoben bleibt, keinesfalls mit einem professionellen Model, das „als Lebkörperkulptur, die nur wenig Eigenwert besitzt, sondern ihre primäre Bestimmung darin findet, zum Träger des Modeobjekts zu werden“ (131), gleichzusetzen ist.

Den Faden thematisch weiterspinnend richtet Annette Geiger den Scheinwerfer nun auf einen ganz besonders abgründigen Star-Charakter: die Hollywooddiva der 1930er und 1940er Jahre. Verantwortlich für deren mondän-glamourösen, aber dennoch klassizistisch-disziplinierten Look war insbesondere das bodenlange Kleid, dessen fließende, säulenartige Form die feminine Linie betonte und sie gleichzeitig als „Göttinnen des Films“ (139) – als vollendete Symbiose von weltlicher Schönheit und übersinnlicher Erscheinung – charakterisierte. In ihrem Beitrag „Säule mit Schlitz – Die Diva und ihr Kleid“ betrachtet es die Modehistorikerin „frei nach Aby Warburg als eine Pathosformel der Mode, d. h. als rhetorischen Topos einer durch Kleidung inszenierten Rolle“ (139) und weist anhand zahlreicher Filmbeispiele stringent nach, dass es ausnahmslos die Garderobe der weiblichen Hauptfigur ist, die deren emanzipatorische Metamorphose sichtbar, sie zur Diva und somit auch zum Idol der Kinobesucherinnen werden lässt. Abschließend vergleicht Geiger nicht nur die modische Antikenrezeption Hollywoods und Paris’ während der 1920er und 1930er Jahre mit der zeitgenössischer Kunstströmungen, sondern verweist auch auf die Relevanz der Figur der Diva in aktuellen Genderdiskursen.

Stella Bruzzi kehrt dem fiktionalen Charakter des Kinos mehr oder weniger den Rücken, denn sie geht in ihrem englischsprachigen, die Beitragsreihe beschließenden Essay „Oh Jackie!“ der Frage nach, wie insbesondere die Medien der Massenkommunikation als Träger des gemeinsamen Erinnerens funktionieren. Exemplarisch schildert die Autorin, wie Jackie Kennedy Anfang der 1960er Jahre zur Modeikone und ihr ‚pink suit‘, welchen sie als First Lady an jenem tragischen 22. November 1963 in Dallas trug, live und in Farbe zum „single symbol of this event“ (157) stilisiert wurde. Bruzzi geht im Folgenden auch auf die bis heute andauernde Rezeption dieses wirkungsmächtigen Erinnerungssymbols ein, bespricht Andy Warhols Serie *16 Jackies* (1964) und kritisiert die Kopie des rosa Kostüms in der amerikanischen TV-Mini-Serie *The Kennedys* (2011), schließlich ließe sich weder Stil noch Aura einer Jackie O. nachahmen.

Schon für sich genommen stellen Mode und Film zwei ästhetisch äußerst wirksame Systeme dar; wie in *Kleider in Bewegung. Mode im Film* aber deutlich aufgezeigt wird, potenzieren sie ihre Ausdruckskraft jedoch in vielerlei Hinsicht, sobald sie symbiotisch miteinander verknüpft werden. Die Schwerpunktsetzung der einzelnen qualitätvollen, sowohl für den Experten als auch für den interessierten Laien lohnenden Beiträge scheinen von den Herausgebern wohl überlegt, sodass es keine thematischen

Überschneidungen oder gar überflüssige Doppelungen gibt. Die unkonventionelle und mutige, aber in allen Punkten durchdachte und stimmige Gestaltung des Sammelbandes durch das Berliner Designbüro fliegende teilchen kehrt die inhaltlichen Werte der Publikation unaufdringlich an die Oberfläche: „Von außen nur schwarz/weiß bedruckt, verstecken die Seiten in ihren Innenräumen einen Regenbogen von Farben, jedes Kapitel hat einen eigenen Farbverlauf, der an changierende Kleider erinnert. Würde das Buch aufgeschlitzt werden, so würde ein zweites Buch enthüllt werden, das nur aus Farben besteht.“³ Dass die zahlreichen Abbildungen und freeze-frames dem Leser lediglich in Schwarz-Weiß präsentiert werden, hat wohl bildrechtliche Gründe, schmälert den durchweg positiven Gesamteindruck des Sammelbandes jedoch kaum.

ANNE WIEGAND
Universität Regensburg

³ An dieser Stelle möchte ich mich bei Annette Stahmer von fliegende teilchen bedanken, die mir diese Informationen dankenswerterweise per E-Mail zukommen ließ.