

Daniel Devoucoux  
**Das Cindarella-Syndrom Hollywoods  
oder die neue Garderobe des Unterhaltungsfilms**

*Die Festung der Träume*

Die Begegnung der Mode und des Films ist die Begegnung der zwei bedeutendsten Ikonen des 20. Jahrhunderts. Dabei stellt sich die Frage, wer hat wen beeinflusst? Das Spiel der Stoffe waren von Anfang an mit dem Zelluloid vermischt. Wenn wir im folgenden von Hollywood sprechen, ist dies hauptsächlich im Sinn der Unterhaltungskultur, d.h. des populären Erzählfilms gemeint. Es gibt gewiß mehr als nur eine »Festung der Träume«, wie Marcello Mastroianni einmal *Cinecitta* nannte<sup>1</sup>, aber Hollywood stellt einen besonderen Fall dar. Das allgemeine Mediensystem Hollywood hat das Studio- und Starsystem ersetzt und herrscht über einen Teil der Weltphantasie. Dieses »Herrschen« ist zum einen im sozio-politischen Sinn zu verstehen, weil die Vermischung Hollywoods mit Washington längst vollzogen ist und zum anderen im wirtschaftlichen Sinn, weil die amerikanische Filmproduktion jede Woche die europäischen Kinos mit ihren Produkten beliefert. Die gängigen Filmschemata mögen zwar in den meisten verschiedenen Genres des Films veraltet sein, die Technik der Produktion und der Vermittlung haben dennoch den Umsatz vervielfältigt und den Look des Films verändert. Mit den Derivatprodukten seit der »Jedi Saga« hat sich sogar mit Büchern, CD-Roms und Kleidung ein neuer, beachtlicher Zweig der Branche entwickelt.

Die Grundfrage, ob der Hollywoodfilm und das Kino nicht die ambivalente Funktion besitze »eine falsche und isolierte Kohärenz, mal dramatisch, mal dokumentarisch vorzuführen«, als Ersatz für den Mangel an menschlicher Kommunikation, wie es Guy Debord einmal formulierte, bleibt nach wie vor aktuell.<sup>2</sup> Hollywood steht fraglos an der Spitze einer »Gesellschaft des Spektakels« im wahrsten Sinne des Wortes.

Hollywood hat die Massen-Unterhaltung bekanntlich nicht erfunden. Schon die antiken Römer wußten damit umzugehen. Das Beispiel des Films »Gladiator« zeigt allerdings, daß Roland Barthes nicht alle Verbindungen zwischen Rom und Hollywood ausgeschöpft hat.<sup>3</sup> Interessant ist, daß der Regisseur Ridley Scott die visuelle Bildkomposition dieses »Sandalenfilms« weniger nach historischen Vorlagen gestaltet hat<sup>4</sup> als nach Motiven aus der Genremalerei des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise nach dem Gemälde »Pollice Verso« von Jean-Léon Gérôme. Diese Anknüpfung des Kinos an die Salonkünste des späten 18. und 19. Jahrhunderts kann bereits als eine Konstante Hollywoods gelten. Das brennende Atlanta in »Vom Winde verweht« mittels Spezialeffekte verweist auf neo-klassizistische Bilder und auf Darstellungen von Voltaire und Wright of Derby.<sup>5</sup>

In all diesen Filmen spielen die Kostüme eine zentrale Rolle. Und bereits über die »historischen« Kostüme erfährt man mehr über die Epoche der Dreharbeiten zum Film als über die der dargestellten Figuren. Dies läßt sich am klassischen Beispiel der vielen Darstellerinnen von »Kleopatra«, wie Thera Bara, Claudette Colbert oder Liz Taylor nachvollziehen. Während andere Länder der Welt bei Kostümfilmen häufig ein Nationalmythologie aufbauen, verfügt Hollywood darüber hinaus über ei-

ne eigene Geschichte der gesamten Welt bis hin zur Antike: eine universale Kostümierung.

Mein Interesse gilt in erster Linie hier dem Stellenwert der Mode und der Kostüme in der Filmwelt Hollywoods als einem konstitutiven Element der Bildkonstruktion. Dieser Stellenwert der Kostüme wird häufig schon am Vorspann eines Film angedeutet. Die Kunst der Verkürzung, der Kondensierung und der Schärfe haben zu einer regelrechten Spezialisierung des Vorspanns geführt. Sie weisen darauf hin, daß jeder Film eigentlich eine eigene »Kleidungsprache« entwickelt.

### *Die Kostümierung der Charaktere*

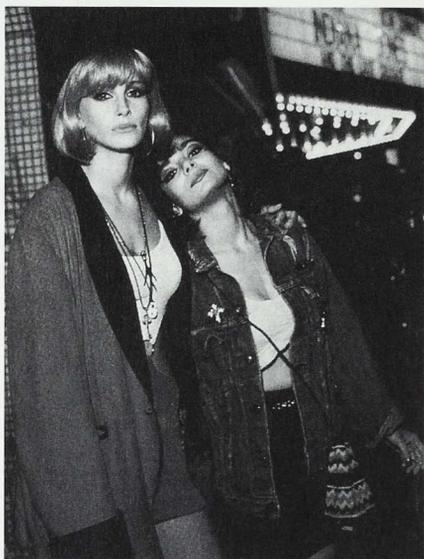
Die Kostüme sind nicht nur Bedeutungsträger, sondern sie verfügen über eine narrative Aussagekraft, sind als dramaturgische Elemente zu sehen und besitzen eine eigene Medialität. Unter Kostüm wird nicht nur die Kleidung und die Mode verstanden, sondern sämtliche Accessoires sowie die Frisuren und der Schmuck: Alles was zur Erscheinungsform einer Person gehört, kurzum: der Look. Ein Kostüm anzulegen bedeutet für einen Schauspieler ein regelrechtes Anziehen einer Rolle oder einer Person, weil damit das gesamte körperliche und sozial-imaginäre Sensorium aktiviert wird. Die Wirkung eines Kostüms auf die Schauspielkunst ist größer als man vermutet. Wie kommen Michele Pfeiffer oder Glenn Close mit dem Tragen des Panierreifrocks und den Watteau-Falten in Stephen Frears »Gefährliche Liebschaften« zurecht? Was ändert das Kleid an ihrer Art des Gehens, an ihren Bewegungen und an ihrer Spielleistung?

Zum ersten Mal habe sie die Macht der Uniform leibhaftig erspüren können, so kommentiert beispielsweise Corinna Harfouche ihre erste Erfahrung mit der militärischen Kleidung.<sup>6</sup>

Jane Gaines hat den Zusammenhang von Kostüm und filmischem Erzählen für die Filmgeschichte vor dem zweiten Weltkrieges untersucht<sup>7</sup>. Ein Teil ihrer Argumente läßt sich ebenso auf die heutige Zeit anwenden, vor allem was die Kostümierung der Charaktere angeht. Die Aschenputtel-Geschichte »Pretty Woman« von Garry Marshall (1990) illustriert dies beispielhaft. Es handelt sich um ein klassisches Bewegungsbild. Die drastische Metamorphose der Vivian Ward (Julia Roberts) wird vermittelt durch den Wandel ihrer Haltung, ihrer Sprache und vor allem ihrer Kleidung. (Abb. 1) Die Kleidung wird hier als Bestandteil der Handlung und der Dramaturgie verstanden, des weiteren als Bestimmung des Hauptcharakters der Story. Sie charakterisiert eine widersprüchliche Persönlichkeit und eine Stimmung.

In »Pretty Women« ist das Drehbuch einfach aufgebaut und nur ein paar Charaktere geraten miteinander in Konflikt. Die Typisierung – d.h. die Art durch die Kleidung »eine Figur rasch und effizient einzuordnen«<sup>8</sup> – koexistiert mit dem Realismus. Die Kostüme werden im Sinn einer bestimmten Idee eingesetzt und stilisiert. Die Typisierung ist jedoch nicht einseitig, sondern, der heutigen Vorstellung der Mode entsprechend, sehr beweglich. Kleine Details verweisen auf moralische Konnotationen. Die Kleidung folgt der Logik der Narration.

Modedetail- und Stoffe kennzeichnen symbolisch-metaphorische Unruhe, Unsicherheit, Zärtlichkeit, Ernsthaftigkeit und schließlich – mit dem Chanel-Anzug – das Selbstbewusstsein der Heldin. Die Kleidungscontraste stehen auch für soziale



1 Julia Roberts und Laura San Giacomo in:  
»Pretty Woman«. Aus: *Première*. Paris Januar  
1994

Kontraste: High society versus Straßenstrich. Die Mode und die Kleidung unterstützen also die Dramatik, bzw. sie werden selbst zu dramaturgischen Instrumenten.

### *Ein Objekt besonderer Art*

Fast alle Objekte einer Filmsequenz werden im Sinn einer bestimmten Idee eingesetzt und stilisiert. Man spricht hier von der Schematisierung der Objekte, einen Vorgang, den André Bazin, ein Theoretiker des Kinos, »Epiphanie der Wirklichkeit« nennt. Die Kostüme sind jedoch Objekte ganz besonderer Art, insofern sie mit den Trägern verschmelzen bzw. sie visuell identifizierbar machen. Anhand dieser Eigenschaft der Kostüme werden Differenzen betont, die Kohärenz einer Figur gezeigt oder, wie schon angesprochen, ein Charakter beschrieben. Diese Kostümierung der Charaktere folgt unterschiedlichen Wegen: von der Vergrößerung von Kleidungsdetails bis hin zur Übertreibung der Formen. Die Reifrockkleider, die Vivian Leigh als Scarlett O'Hara in dem Film »Vom Winde verweht« trägt, sind voluminöser und länger und somit exzentrischer als die der anderen weiblichen Protagonistinnen, deren Kostümierung eher den historischen Vorbildern folgt. Das wird besonders in den Tanzszenen deutlich.

So spielen die Kostüme auf verschiedenen Registern: Bewegung, Farbe, Form, Symmetrie oder Asymmetrie, Kontraste oder Proportionen, arbeiten mit Linien, mit Fläche oder mit Rhythmen. Sie korrespondieren ebenfalls mit Schmuck, Schminke, Kopfbedeckung oder Accessoires.

Moses und Kleopatra ebenso wie »Pretty Woman« Vivian Ward stehen im Dienst Hollywoods. Daher kann praktisch jeder Unterhaltungsfilm gleichzeitig unter dem Aspekt eines sozio-politischen und kulturellen Dokuments behandelt werden.

Mit der Kostümierung der Charaktere und der narrativen Aussagekraft der Kleidung wird eine symbiotische Beziehung in den Vordergrund gestellt, nämlich die zwischen dem inneren Wesen einer Person und ihrer äußerlichen Erscheinung. Diese Verbindung, die wir in der Kinowelt des 21. Jahrhunderts schon beinahe als »natürlich« billigen, ist in Wirklichkeit das Resultat einer sozio-kulturellen elitären Weltvorstellung des 19. Jahrhunderts. Richard Sennett hat in seinem Buch »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens« diesen Prozeß ausführlich beschrieben:<sup>9</sup> Das Kleidungsdetail wird neu bewertet, nämlich als Schlüssel zur Persönlichkeit. Das alte aristokratische Prinzip der Exklusivität zieht sich damit neue Kleider an: die »Distinktion«. Was aber vom einstigen Adel durchaus als Illusion eingeschätzt wurde, wird nun zum Grundprinzip einer sozialen Praxis: die Erscheinungsform wird zum Spiegel der »Seele«, der Schein zum Schlüssel des Seins: also eine Kontinuität zwischen Innerem und Äußerem hergestellt. Auf dieser ambivalenten Prämisse, die eine Verbindung zwischen der Erscheinung einer Person und ihrer Persönlichkeit unterstellt, beruht im Kino die Idee von Identität.

Die KostümbildnerInnen arbeiten heute häufig noch nach dem Konzept dieser Innen-Außen-Kontinuität und bleiben damit im Schema der klassischen Narration. Hollywoodfilme benutzen dazu mehrheitlich grobe Muster. Das Schema soll klar und für alle verständlich sein. Mode und Kleidung haben als Zeichen einer Identität zu gelten, bzw. über sie wird eine Charakterisierung visuell identifizierbar. Identitäten sind also für Hollywood zuerst und vor allem Identifikationsmuster. So wird die Unterscheidung zwischen den »Guten« und den »Bösen« in der Männlichkeitswahnvorstellung des Filmepos »Highlander 1«, mittels der Kostüme aufgebaut. Die Medialität der Kostüme und der Körper steht nicht nur für die Dramatik und die Epik, sondern begründet hier ausschließlich die Rhetorik des Affekts.

### *Die Stilisierung der Gefühle*

Eine universale Filmanalyse gibt es nicht. Kleidung und Mode im Film sind daher kontextuell zu betrachten, d.h. mit Faktoren außerhalb des Kinos zu klären: durch Faktoren sozio-kultureller und politischer Natur, aber auch mittels Faktoren sprachlicher oder wissenschaftlicher Art. Die Filmsemiotik der siebziger Jahre stellte beispielsweise den Versuch dar, die Grundlagen des Films neuzugestalten und hat Geschichten und Geschichte, d.h. auch die Kostüme entsprechend kontextuell thematisiert. Denn Filme wie »Vom Winde verweht« von Victor Fleming, »Der letzte Mohikaner« von Michael Mann, »Paris is burning« von Jennie Livingston oder »Girl Interrupted« von James Mangold sprechen in Bezug auf die Kostümen keineswegs die gleiche Sprache.

Die Unterhaltungsrhetorik Hollywoods funktioniert heute nach dem Motto »wirklicher als die Wirklichkeit«. Wie authentisch dürfen jedoch Kostüme im Film sein? In Bezug zur heutigen Zeit scheint dies kein Problem darzustellen, jedoch auch hier fügt man sich bei der Stilisierung der Kostüme meistens der Idee des Drehbuchs.

Bei historischen Rekonstruktionen sieht dies ganz anders aus. Schnittbücher mit präzisen Beschreibungen stehen den KostümbildnerInnen zur Verfügung. Diese Schnittbücher sind von vorneherein für die Theater- oder Kinowelt konzipiert. Was

dazu führt, daß einzelne museale Prototypen verallgemeinert oder als Grundmodell universalisiert werden.<sup>10</sup> Eine differenzierte kulturanthropologische (Be-)Kleidungs-forschung existiert bei der Ausbildung bis heute nicht und ist den meisten KostümbildnerInnen in Hollywood und anderswo unbekannt.<sup>11</sup>

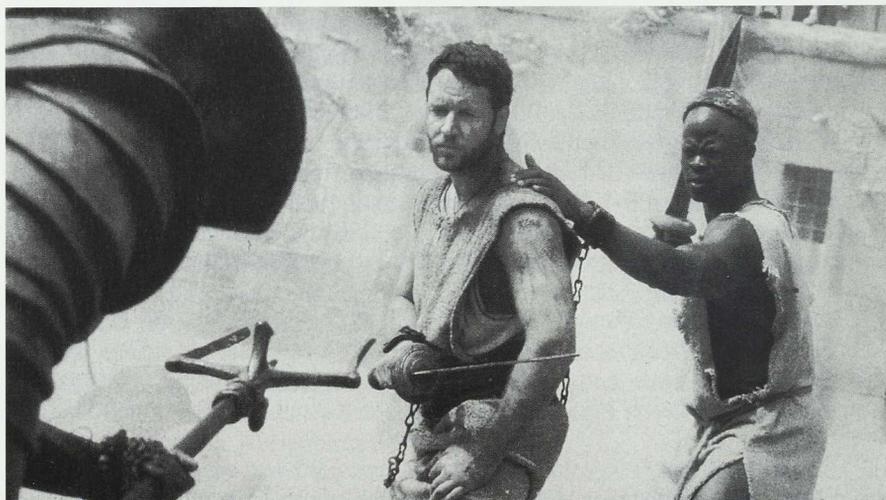
Dazu existieren kinomatographisch-szenische Zwänge wie das Gewicht der Kleidung, die materielle Empfindlichkeit, die Steifheit u.a. –, die eine originalgetreue Rekonstruktion eines Kleids von vornherein nicht gestatten.

Ohnehin kann die »Authentizität« der Kostüme, selbst als Fingerzeig, im Kino nie das entscheidende oder das letzte Wort haben. Die Aufgabe der historischen Kostüme liegt vielmehr darin, eine visuell-kulturelle Brücke zur heutigen Perzeption aufbauen. Zeichnerische Qualitäten, schnittechnische Fähigkeit, ein sechster Sinn für Formen und Farben im Film, ein organisatorisches und wirtschaftliches Multitalent, und viel Phantasie sind bei dem Entwurf der Kostüme gefragt. Gerade diese Phantasie macht die Sache für Historiker und Forscher interessant.

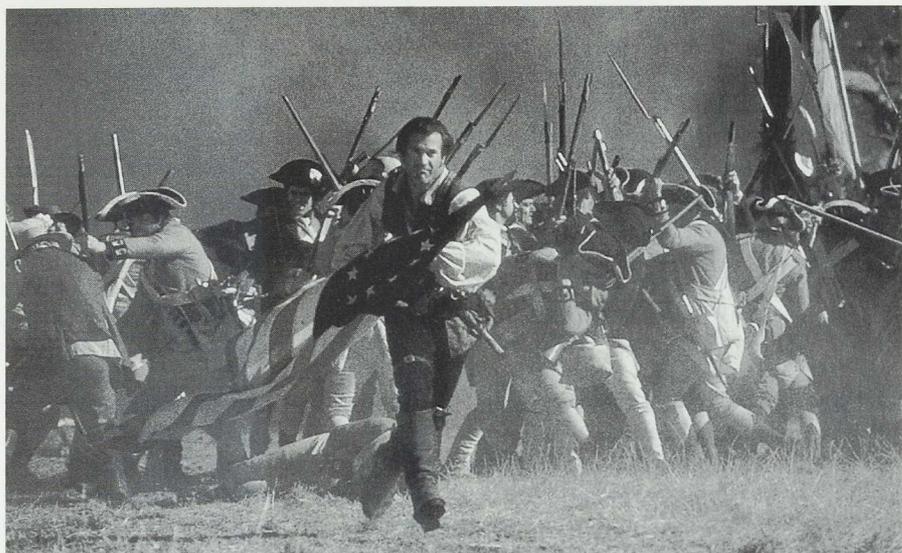
Was Hollywood jedoch anbietet, sind keine kulturellen Brücken, sondern fast ausschließlich ungeheure Rückprojektionen und dies nicht nur in Bezug auf die Kleidung – jüngstes Beispiel ist die Darstellung der bürgerlichen Familie in »Gladiator« (Abb. 2) oder in »Der Patriot« von Roland Emmerich (Abb. 3).

Eine unmittelbare Wirkung davon ist etwa, daß sich unsere Vorstellung der historischen Mode und sogar von Geschichte in dieser Gemengelage von Populärwissenschaft und Hollywood entfaltet. In diesem Sinn werden Bilder zu Tatsachen bzw. zu sozio-kultureller Realität. Sogar sensiblen Gedächtnis-Themen wie der Massenvernichtung im KZ in »Schindlers Liste« bleibt dieses Paradox nicht erspart.

Auch in diesem Film von Spielberg spielen Kostüme eine wesentliche Rolle. Der Holocaust und die Gedenkrituale werden jedoch selbst in diesem Fall dem Wortschatz des Entertainments angepaßt. Ob gestreifte Häftlingsanzüge, gebrauchte Kleider, feine Modeanzüge, Naziuniformen oder der rote Mantel des Mädchens, alle



2 Russel Crowe und Djimon Hounsou in: »Gladiator«. Aus: Hollywood. Juli-August 2000.



3 Mel Gibson in: »Der Patriot«, Aus: Hollywood. Juli-August 2000

Kostüme in »Schindlers Liste« sind affektiv beladen und in diesem Sinne inszeniert. Entsprechend heftig wurde der Streit über die Frage der Kostümierungen während der Dreharbeiten geführt. Für die »Jagdszene« auf die Überlebenden des Krakauer Ghettos will Spielberg die Nazis im langen silbergrauen Mantel sehen, in der Art einer Armee des Darth Vader aus dem »Krieg der Sterne«. Die vorgesehenen Mäntel wirken jedoch fad grün wie »Regenmäntel aus Billigwarenhäuser«. Spielberg ist genervt. Sie sollen glänzen wie Harnische. Schließlich findet Steve Tate die Lösung mit den dicken langen Mänteln, die von deutschen Offizieren tatsächlich häufig getragen wurden.<sup>12</sup>

Trotz dieser Kluft, die sich zwischen Fiktion und Wahrheitsanspruch auftut, wird die zeitgenössische Sensibilität zwar auf die Probe gestellt, aber nicht unbedingt wirklich verletzt.

Die Kostüme sind also in den heutigen Unterhaltungsfilmern als Bestandteil der Rhetorik und des Affektpotentials zu verstehen. Sie stehen für eine Form der Stilisierung der Gefühle schlechthin.

### *Selbstgespräche und Bilderkonstruktion*

Malerei, Comics, Glasmalerei, Zeitungen, Kupferstiche, Romane, Theaterstücke, Literatur, Miniaturen usw. dienen als quasi unerschöpfliche Quelle für Hollywood. Im Kern dieses visuell-textuellen Zitatentheaters steht die Mode. Sie bereits gilt als ein Raum-Zeit Bezugspunkt. Vor allem zitiert Hollywood sich selbst gern. So stellt praktisch jeder Film ein gut geschnürtes Paket an Kinoreferenzen- und zitierten dar, darin eingeschlossen auch Kostümzitate, kurz: er gibt eine Art filmischer Reflexivi-

tät wieder. Daher läßt sich auch jeder künstlerisch bemerkenswerte Film Hollywoods als Bilanz verstehen, weil er immer wieder auf das geschichtlich angesammelte Repertoire künstlerischer Mittel zurückgreift, um es innovativ in den neuen Film einzuspeisen.

Dabei entwickeln sich Affinitäten zu anderen Künste, was z.B. die Bildkomposition und die Gestaltungsprinzipien angeht. Kleidungsstücke werden häufig haargenau nach Gemälden entworfen und präsentiert.<sup>13</sup> Die zitierten Gemälde werden als »Fingerzeig für die jeweiligen Sichtweisen der zitierten Epochen« eingesetzt<sup>14</sup>. Genau dies erzeugt das Gefühl, die Motive und die Kostüme irgendwie einmal gesehen zu haben.<sup>15</sup> Der Dejà-Vu-Effekt beruht darauf, daß die »bewegten Gemälde« in der Regel bereits stilisierte Darstellungen von neuem stilisieren und keineswegs neu befragen oder sie verfremden.

Die Art, wie eine Handlung filmisch erzählt wird, verweist auf die literarische Narration. Die Mode und die Kleidung können auch hier als Teil der Erzähltechnik gelten. Hitchcock z.B. behandelte gern das Thema Mode als Schlüssel zu einer Szene oder sogar als Plotpoint einer Story wie etwa die Szene im Haute Couture-Laden in »Vertigo« beim Ausschauen eines New-Look-Kleides oder die Szene in der Garderobe. Die Kleidung und die Mode »erzählen« dann Körpergeschichten.

Der Problematik von Körper und Kleidung soll zuerst die Frage nach der Konstruktion der Bilder selbst vorgeschaltet werden.

Vereinfacht formuliert, unterscheidet Gilles Deleuze zwischen drei Arten von Bildern in der Bildergeschichte des Kinos: das Bewegungsbild, das Zeitbild – auch Kristallbild genannt – und das Halluzinationsbild.<sup>16</sup>

Das »Bewegungsbild« kennzeichnet das klassische Kino. Es umfaßt drei Kategorien von Bildern: das Wahrnehmungsbild, das Aktions/Handlungsbild und das Affektbild.

Das Zeitbild oder Kristallbild mit seinen virtuellen und aktuellen Seiten, entspricht als Idealtyp dem (post-)modernen Kino. Das Erinnerungsbild, das Traum- und Weltbild stellen seine Kategorien.<sup>17</sup>

Luc Bessons »Fünftes Element« (1997) – eine amerikanische Produktion – liefert ein hervorragendes Beispiel für das Kristallbild. Hier stellen die Kostüme nicht mehr eine reine Umsetzung der Erzählung in Form, Farben und Stoffen. Sie entwickeln stattdessen eine eigene Dynamik und Autonomie. Denn sie folgen nicht mehr dem dramatischen Schema, sondern entsprechen optisch-akustischen Situationen. Jean-Paul Gaultier, der die Kostüme dieses Films entworfen hat, läßt mit barocken Kreationen die Phantasie in alle Richtungen laufen: eine Mischung aus Futuristischem und Kitsch, Klassik und Comics, mit satirischen Anspruch und Ernsthaftigkeit zugleich. Die »kristalline Beschreibung« durch Kleidung umfaßt sowohl virtuelle, aktuelle als auch vergangene Entwürfe. Sie ist geradezu ein Musterbeispiel des dekonstruktivistischen Kinos. Gleichzeitig trägt dieser Film zur, wie es Deleuze einmal nannte »professionellen Bildung des Auges« bei, weil er ungeniert seine Bewunderung für die technischen Möglichkeiten zum Ausdruck bringt.<sup>18</sup> Dem Halluzinationsbild schließlich entspricht ein Zustand, in dem die Realität von den elektronischen Reproduktion eingeholt und überholt wird. Immer mehr RegisseurInnen gehen auf diese Art von Bildern über. Die Raumzeit-Bilder des Films werden digitalisiert, d.h. bestimmte Musik-Effekte, Stimme, Geräusche oder Musik, bestimmte Farben oder Kontraste, Dekors werden am Computer bearbeitet oder aufgebaut.

»Gladiator« von Ridley Scott z.B. folgt eindeutig der Konstruktion des Halluzinationsbildes.

Hollywoods Kino verwendet zwar immer häufiger eine Mischung aus Bewegung- und Halluzinationsbildern, zeigt sich dabei trotz der Unzahl an technischen Innovationen weitaus konservativer als das europäische Kino: Technik von Morgen für Geschichten von Gestern. Die Kristallbilder werden vor allem im europäischen Kino entwickelt wie bei Besson, Greenaway, Carax oder Almodovar. Hollywood dagegen hat Probleme, mit einer größeren Autonomie der KostümbildnerInnen- oder designerInnen umzugehen.

### *Mapping the Body and the Erotic*

Die Kostüme tragen dazu bei, die Körper nicht nur zu inszenieren, sondern auch zu konstruieren. Durch die Mode wird der Körper zum ästhetischem Objekt. Ihr verdankt er die Kraft symbolischer Ausdrucksformen. Die Kleidung pointiert insbesondere die Manifestation des Begehrens oder verstärkt die Heldenposen.

Der Körper wird im Hollywoodfilm zu einem seismographischen Instrument einer potentiellen »authentischen« Erfahrung gemacht. Um dies visuell optimal zu vermitteln, wird ein minutiöser Look minutiös erfunden: die Handlung oder die Stimmung wird also durch eine textil-körperliche Symbiose formuliert.

Der theatralische Körper des Stummfilms, der eher verklemmte Körper der Nachkriegszeit, der lässige Körper der achtziger Jahren oder der heutige hybride Körper zeigen, daß Hollywood eine eigenen Geschichte der Körperinszenierung geschrieben hat.

Die Behandlung des Körpers im Film ist vielseitig, angefangen vom Kriegsfilm bis hin zu den Musicals. Unter dieser Perspektive betrachtet finden sich manche Überraschungen in älteren Filmen: In Stanley Donens und Gene Kelly's »Singing in the Rain« (1952) wird der Mini-Rock 15 Jahre vor seinem eigentlichen modischen Auftreten antizipiert; dies geschieht zwar hier im Kontext des Tanzes, läßt aber die Vermutung zu, daß das Kino durchaus eine mögliche – unbeabsichtigte? – Test- oder Experimentierfläche für modische Ideen darbietet. Hier werden Kleidungsstücke, die auf den Zeitstil der zwanziger Jahre abgestimmt sein sollten, für den Geschmack der fünfziger Jahre inszeniert (die Körpersprache der Fünfziger wird in den Formen der Zwanziger zelebriert) und lassen eine neuartige Körper- und Kleidungssynthese entstehen.

Dies mag ein Grund dafür sein, daß das Kino seit den fünfziger Jahren ein bevorzugter Treffpunkt der Jugendkulturen geworden ist. Der Film wurde regelrecht von ihnen anektiert, vor allem in Sachen Mode. Sie wird zur Brücke zwischen der filmischen Fiktion und der Realität.<sup>19</sup>

Unabhängig vom Rolleninhalt bleibt das Bild der Frauen im Hollywoodfilm ein sexualisiertes Bild bzw. mit einer allgegenwärtigen Sexualisierung des Frauenkörpers. Und die Konfrontation der Geschlechter verläuft zumeist über die Erotik, häufig über eine radikal exponierte Sexualität bis hin zur Brutalität, was Hollywood besonders kennzeichnet, so bei »9 1/2 Weeks« oder »Basic Instinct«. Vielleicht ein Hinweis darauf, daß das Kino zur Zeit Sigmund Freuds geboren wurde? Freud war im Film-Design des frühen 20. Jahrhunderts stets anwesend. Die Sexualität bleibt selbst bei der Darstellung der sozialen Beziehungen das dominante Element.<sup>20</sup>

Die Erotik wird filmisch immer wieder neu definiert und das zumeist mittels der Mode. Selbst das gesamte Gebilde der Kultur operiert mit erotischen und textilen Bildern. Alten Mythen werden auf diese Weise durch den Wechsel von Kostümen in Kombination mit neuen Techniken stets aufs Neue bedient und verbreitet, wobei die amerikanischen Filme keineswegs ein Monopol auf Misogynie besitzen. Bis hin zu den Musicals bestätigen die Kostüme – getragen, angezogen oder ausgezogen – die allgemeinen gültigen Ordnungsmuster und Geschlechtervorstellungen, damit auch die zahlreichen Ängste und Obsessionen der Männer: Ein Kompensationsbild, ein Märchenbild.

Ob die Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit eine Zukunft haben werden, »wenn wir erst einmal aus dem Sumpf heraus sind«, wie E. Ann Kaplan schreibt, ist fraglich. Das »Ideal-Ich« bei den sekundären Identifikationen ist mehrheitlich noch immer männlichen Schemata nachempfunden.

### *Mode und Geschlechterbedeutung*

Um diesen Zusammenhang von Geschlecht und Bild deuten zu können, haben die FilmtheoretikerInnen in den siebziger und achtziger Jahre neue Herangehensweisen eingeführt, in dem sie drei unbewußte Einstellungen in den Vordergrund rückten: eine voyeuristische, eine fetischistische und eine identifikatorische. Vielleicht erklärt die Lacansche Spiegeltheorie warum die Identifikation im Kino so leicht funktioniert: Wir sind hier zu Hause, so Elisabeth Bronfen. Wir werden regelrecht in die Welt der Fiktion projiziert. Gerade auf dieser Ebene vollzieht sich für Bronfen die Primäridentifikation: nicht mit den Personen, dem Autor/der Autorin, noch weniger mit der Kamera, sondern mit der fiktiven Welt überhaupt.<sup>21</sup> Sie ist der Zugang zur Welt des Films bzw. zum Blickregime des Films. Erst dann treten die sekundären Identifikationsmuster mit den Figuren auf.<sup>22</sup>

Die voyeuristische Einstellung ist nur insofern vorhanden, als ein Film Momente zeigt, die sich außerhalb des öffentlichen Auges abspielen. Dadurch erzeugt er die Illusion, einen Blick in die Intimsphäre Anderer werfen zu können, wie durch ein Schlüsselloch, ohne selbst gesehen zu werden. Die Kameraführung wirkt also wie ein voyeuristisches Mittel.<sup>23</sup> Der Inhalt des Blick wurde als »männlich« identifiziert. Allerdings stellt sich die Frage, ob der Blick so eindeutig männlicher Prägung ist. Für E. Ann Kaplan ist der Blick »bereits in der Mutter-Kind-Bindung relevant«. »Können wir uns eine dominierende weibliche Position vorstellen, die sich qualitativ von der männlichen unterscheidet? Oder gibt es für beide Geschlechter nur jeweils die Rolle, die wir als maskulin oder feminin kennen?«<sup>24</sup>

Mit dem neuerdings vorgebrachten Begriff des »negociated reading« wird die Vorstellung artikuliert, daß filmische Darstellungen weder für alle Zeiten gleichbleibend konnotiert sind, noch daß es einen für immer fixierten Betrachterstandort geben kann.<sup>25</sup> Durch die Festlegung auf den Fetischismuseffekt wird ein weiterer zentraler Freudscher Grundbegriff verwendet, der eine differenzierte kulturanthropologische Betrachtung, die stärker mit dem Konzept des kulturellen Kontextes arbeitet, völlig verdrängt.

Das Konzept des Fetischismuseffektes ist auch deswegen kritisch zu bewerten, weil er schlichtweg durch die Vergrößerung von Einzeldetails produziert wird – dar-

unter befinden sich vor allem viele Kleidungsdetails. Er wird in erster Linie technisch erzeugt, z.B. durch die Art, wie die Kameraführung die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf bestimmte Details konzentriert. Ein schönes Beispiel hierfür liefert wieder »Pretty Woman«: Die provokativen schwarzen Lackstiefel Vivians fungieren in der Fahrstuhlszene (mit Richard Gere und einem bürgerlichen Ehepaar) sowohl als erotischer Fetisch als auch, da sie sich bei näherem Hinsehen als alt und geflickt erweisen, als Ausweis der Armut ihrer Trägerin.

In der Geschichte des Films sind Männerbilder und Frauenbilder wandelbar und entsprechend ist die Kleidung im Film auch ein sich stets verändernder Bedeutungsträger. Die Modekompositionen sind heute ambivalenter und spielerischer als in den fünfziger oder achtziger Jahre und haben in ihrer Medialität an Spielraum gewonnen. Hinzu kommt, daß die Mode und die Kleidung im Hollywoodfilm multifunktional wirken: Für den Regisseur, der seinen SchauspielerInnen im wahrsten Sinnen des Wortes einen Spiel-Raum vorgibt, in dem sie »natürlich« agieren sollen, muß die Kleidung die perfekte Brücke sein zwischen Bühnenbild, Dramaturgie, Handlung und Stimmung.

Dennoch bleibt das Imaginäre der Mode und des Körpers dem überdimensional repräsentierten phallozentrischen Diskurs Hollywoods unterlegen. Aber warum müssen die weiblichen Darsteller, ihre Weiblichkeit zur Schau zu stellen, warum müssen sie ihre Maskerade betonen? Bislang haben sich wenig alternative Perspektiven durchsetzen können. Allerdings ist mit der Frage nach der Weiblichkeit als Maskerade bereits eine Distanz impliziert. Die Kostüme sind Bestandteil der Maskerade und daher Manifestation dieses Abstands. Schließlich wird der Körper selbst als Verkleidung verwendet.

Die Vorstellung der Maskerade sprengt zwar nicht die Repräsentation, könnte sie jedoch entmystifizieren. Jedoch produziert gerade das Kino die Fortsetzung von alten Bilder mit immer neuen Mitteln. Das Leitmotiv bleibt das der überschüssigen Weiblichkeit, der »femme fatale«, meist als Inbegriff des Bösen oder des Unkontrollierbaren. Unruhe in diese schön programmierte Ordnung bringen Filme über Cross-Dressing (Die Virginia Wolfe-Verfilmung »Orlando«, »Paris is burning« oder »Priscilla, Königin der Wüste«), in deren Mittelpunkt die Kleidung steht: Hier wird sie tatsächlich als Maskerade decouviert.

Die Mode steht bei der Zirkulation der Geschlechterbedeutungen im Mittelpunkt. Christopher Breward hat darauf hingewiesen, wie sehr der Taylorismus in Bezug zur Mode für die Beziehungen zwischen ideologischen Bildern und wirtschaftlich-industrieller Produktion verantwortlich zeichnet.<sup>26</sup> Dies gilt für die Konstruktion von Frauen- und Männerbilder im Unterhaltungsfilm Hollywoods.

Ich würde aber ein Schritt weiter gehen, und behaupten, daß die Mode überhaupt als Hauptträger derartiger kultureller Bilder zu gelten hat. Sie *vermittelt* nicht nur die Bilder, sondern sie *bestimmt den Anlaß* für solche Bilder und damit die vorherrschende Genderkonstruktion.

### *Mode als Subversion*

Die Mode kann jedoch im Kino sowohl als Bestandteil des Normensystems fungieren als auch Mittel zur Subversion eben dieser Normen werden.

Gerade während der McCarthy-Ära haben einige amerikanische Regisseure wie Douglas Sirk, Otto Preminger oder Vincente Minelli mit den Kostümen jongliert, um die Zensur zu umgehen oder sie gegen sich selbst zu wenden. Dafür entwickelten sie eine metaphorische Bildersprache und spielten auf subtile Weise mit Kleidungselementen. Durch Kostüme, einer feinen Bildsyntax und einer psychologischen Dramatik sorgten DrehbuchautorInnen wie Carl Foreman, der das Drehbuch zu »High Noon« schrieb, jenem Western, den Fred Zinnemann 1952 inszenierte und der als klassischer Anti-McCarthy-Streifen in die Filmgeschichte einging; Lillian Hellman oder sogar Dashiell Hammett (alle standen auf der »Schwarze Liste«) dafür, daß selbst die unerwünschte soziale Komponente durch die Hintertür zurückkam und zu einer ausgefeilten Mode- und Kleidungs rhetorik im Film führte. Im Zuge dieser Hexenjagd wurden selbst die Metaphern – auch die Kleidungs metaphor – verdächtig.

### *Die Mode in/und Hollywood*

Was wäre Scarlett O'Hara ohne ihren Reifrock aus Samt oder Audrey Hepburn ohne Givenchy? »Givenchys Kreationen gaben mir immer das Gefühl von Sicherheit und Selbstvertrauen, die Arbeit fiel mir leichter in der Gewißheit, daß mein Äußeres perfekt stimmte«, lautet die berühmte Liebeserklärung Audrey Hepburns an ihren bevorzugten Courturier.

Die Beziehung zwischen Mode, Konfektionsindustrie und Publikum ist äußerst komplexer Natur. Maureen Turim hat dies am Beispiel des New Look und den entsprechenden Filmversionen beschrieben und daran aufgezeigt, wie die »Sweetheart-Linie« von der amerikanischen Kleidungsindustrie übernommen wurde<sup>27</sup>. Mit ihr lassen sich die ideologischen Veränderungen der McCarthy-Epoche klar erkennen. Die selbstbewußte und entschiedene Frau des Vorkrieges und der Kriegszeit behält zwar ihre »emanzipierten« Züge bei, kehrt jedoch zurück ins Haus, um sich hier zu engagieren: Dieses Idealbild verkörpert Doris Day. Jede soziale Kritik verschwindet auf der Leinwand. Das neue, alte Bild der Frau, das durch das Kino verbreitet wird, findet in der »Sweetheart-Linie« eine entsprechende Entfaltung.<sup>28</sup>

Die wirkliche Aufgabe der Sweetheart Linie, meint Laureen Turim, ist es vor allem, »die jungen Frauen anmutig zu machen, den Übergang zur Fraulichkeit und Ehe (...) zu schaffen«,<sup>29</sup> so daß das Sweetheart Kleid zum allgemein Synonym für Brautkleid wurde. Dies wird in dem Film »Der Vater der Braut« (1950) ironisch illustriert.<sup>30</sup>

### *Unterhaltung und Politik*

Darüber hinaus baut die Mode auch eine neue Verbindung zwischen Hollywood und Washington auf. Der Starkult greift vom Star zur First Lady Amerikas über. So werden Liz Taylor und Jackie Kennedy von den Medien gleichsetzt: Sie sind die zwei Königinnen Amerikas.<sup>31</sup>

Es handelt sich dabei um eine ausgesuchte Monopolbeziehung, die sich zwischen dem Star und dem Modedesigner entwickelt. Der jeweilige Designer prägt das

Bild der Stars, bis heute – man denke an Prinzessin Diana mit ihrer privilegierten Beziehung zu Versace.

Unter den Druck eines neuen Medienzeitalters lernt die Politik von der Schauspielkunst, bei der sie sich z.B. die Inszenierungsstrategien der SchauspielerInnen entleiht. Hier hat Jackie Kennedy eine neue Zeit der Macht- und Selbstinszenierung eingeführt. Ihre Erscheinungstopoi mit dem Schleier auf dem Kopf, mit den großen schwarzen Brillen und der eng anliegenden Kleidung ist praktisch als ihr Markenzeichen in die Geschichte eingegangen. Dieser Look ersetzte die Person bzw. wurde zum Bild ihres Mythos.

Was mit ihr begonnen hatte, wurde mit Nancy Reagan – und natürlich Ronald Reagan – auf andere Art und Weise fortgesetzt und inszeniert. Die Präsidentschaft des Schauspielers Reagan stellt die konkrete Krönung der Beziehung zwischen Hollywood und Washington dar und beinhaltet einen unübersehbaren sozio-politischen Aspekt, da Reagan schon früh ein enger Vertrauter der HUAC (Komitee gegen Anti-Amerikanische Umtriebe) in Hollywood war. Nicht bloß der Politiker als Schauspieler, sondern das Schauspiel der Politik übernimmt Hollywoods Spezial-Effekte und Inszenierungsmethoden.

Inzwischen hat die Frage der Mode als Strategie der Politik auf die Selbstdarstellung und Erscheinungsbild der Männer in Führungspositionen übergriffen. Mechthild Jansen kennzeichnet dieses Phänomen als »verweiblichte« Politik und sieht es erfolgreich durch Bill Clinton oder Tony Blair vermarktet.<sup>32</sup>

Das heutige Theater des Konsums verschont niemanden mehr: So wurde im Oktober 1999 ein »Meilenstein« dieser privilegierten Beziehung zwischen Hollywood und Washington auf effektvolle Weise verhandelt: nämlich mit dem Verkauf von Marilyn Monroes »Kleid für den Präsidenten« durch Christie's am New Yorker Madison Square Garden.<sup>33</sup> Die Verbindung ist nicht nur symbolischer Natur, sondern trägt durchaus real sozio-politischen Charakter: Sie ist ein Bestandteil der Geschichte der USA und Element der Kennedy-Mythologie, ein Beispiel dafür, wie Hollywood am Nationalmythos mitwirkt.

### *Die Spektakularisierung der Mode*

Die Beziehung zwischen Haute Couture und Hollywood hat sich seit den achtziger Jahren grundsätzlich geändert. Das Interesse der DesignerInnen für die Kostüme geht über die Welt Hollywoods hinaus. Die Entwürfe gehören zur einer »Costuming Promotion« des Designers: so Armani in »American Gigolo« oder Cerruti im Remake von »Sabrina«. Die Designer – ebenso wie die KostümbilderInnen – arbeiten zwar zusammen mit dem Regisseur, mit dem Drehbuchautor, dem Kameramann und den SchauspielerInnen, jedoch tragen die Entwürfe der ModedesignerInnen für Filme jeweils eine eigene, für sie spezifische Charakteristik, nämlich die Handschrift des Designers. Das heißt letztlich, der Modelook im Film hat den Filmlook grundsätzlich verändert.

Bei den Modedesigner/innen stammen die Intuitionen für die Entwürfe von außerhalb des Mainstream-Kinos, so Stella Bruzzi.<sup>34</sup> Die Autorin legt dar, daß die Modeentwürfe der Designer, ambivalent oder hybrid und voller spielerischer und paradoxaler Elemente, nicht unbedingt der Sexualisierung des Körpers oder dem

Begehren dienen, sondern im Gegenteil sich dem widersetzen. Gelegentlich verwechseln die Kostüme sogar die Kategorien des Kinos. Denn die Gleichsetzung von Kostüm und Charakter funktioniert nicht mehr in der bisher üblichen Weise. Sie nehmen Abstand von der Narration, vom Charakter, manchmal sogar vom Körper selbst oder produzieren abweichende Diskurse.

Für das Kristallbild ist dies unproblematisch. Die Entwürfe der Designer Gaultier und Versace kommen diesem Konzept entgegen. Hier wird nicht mehr mit Identitätsmustern gehandelt, sondern mit Affinitätsmuster. Die Spektakularisierung der Kostüme begleitet die Spektakularisierung der Körper.

## Anmerkungen

- 1 Marcello Mastroianni: Ja, ich erinnere mich. Wien 1998, S. 20.
- 2 Guy Debord, *Ecrits cinématographiques*. Paris 1978, S. 39-40.
- 3 Roland Barthes: »Die Römer im Film«, in: Ders.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964.
- 4 Der Kontext der Filmhandlung spiegelt die des Films »Die Untergang des römischen Reiches« von Anthony Mann (1964) wider, ist also selbst ein Kinozitat.
- 5 Vgl. »Der Brand des Schlosses Sankt-Engel in Rom« (1776).
- 6 Besprechung mit Gérard Depardieu und Corinna Harfouche in einem Fernsehinterview auf Arte, Themenabend Depardieu.
- 7 Jane Gaines: »Costume and Narrative«, in: J. Gaines und Charlotte Herzog (Hrsg.), *Fabrications. Costume and the Female Body*, New York and London 1990, S. 180-211.
- 8 Ebenda, S. 188. »The rules of costume and typage – that the dress should place a character quickly and efficiently, identifying her in one symbolic weep – ...«
- 9 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 1986, vgl. vor allem Kapitel S. 8.
- 10 Vgl. Jean Hunnisett: *Period Costume for Stage and Screen. Patterns for Women's Dress 1500-1800*, London 1988, Studio City/CA 1991. Es ist das Verdienst Hunnisetts, die Schnitte für ihre Grundmodelle nach Museumsmuster oder erhaltenen Kleidungsstücke bearbeitet zu haben.
- 11 Die Ausbildung bleibt im allgemeinen lückenhaft, weil sie noch zu sehr auf einen traditionellen kunst- und kostümgeschichtlichen Background fixiert ist, auch in Deutschland. »Gute Allgemeinbildung, umfassendes Wissen auf das Gebiet der Kunst- und Kulturgeschichte, der Kostüm-, Stil- und Milieukunde«, so die Forderungen des deutschen Verbandes.
- 12 John H. Richardson: »Le choix de Steven« (Über die Dreharbeit von Schindler Liste), in: *Première* (Paris), März 1994, S. 74. Die authentischen Hauptschauplätze als Bezugspunkt zu nehmen, gehört zur Erinnerungspolitik in Spielbergs Filmen. Ähnlich handelt er später beim Epos »Der Soldat James Ryan« (1998).
- 13 Dies hat Gültigkeit seit fast Anfang der Kinogeschichte. Die Anlehnungen an Altdorfer, Rembrandt und Holbein durchdringen den »Faust« (1925) von Friedrich Wilhelm Murnau. Bei »Nosferatu« (1922) sind es die Romantiker. Sein »Tartuffe« ist von der Rokokomalerei eingefärbt und sein »Tabu« von Gauguin.
- 14 Natalie Zemon Davis: »Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...«. Der Film und die Herausforderung der Authentizität«, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte*. Berlin 1991, S. 42.

- 15 Stanley Kubrick sagt es selbst für seinen Film »Barry Lyndon«. Zitiert nach Jean-Loup Bourget: *L'histoire au cinéma*, Gallimard, Paris 1992, S. 65.
- 16 Gilles Deleuzes: *Kino*. 2 Bde. Bd 1: *Das Bewegungs-Bild*. Bd. 2: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1997, S. 42-47.
- 17 Eine der wenigen amerikanischen Beispiele dafür ist Quentin Tarantinos Film »Pulp Fiction«, der die realistische Erzählperspektive verläßt und mit verschiedenen Lösungen arbeitet.
- 18 Er unterscheidet auch zwischen drei Zeitaltern des Films bzw. zwischen drei Funktionen des Bildes: 1. eine (brüchig gewordene) Enzyklopädie der Welt, 2. Eine Pädagogik der Perzeption, 3. Eine professionelle Bildung des Auges. Vgl. Gilles Deleuzes, *Unterhandlungen*. Frankfurt a. M. 1993, S. 107.
- 19 Vgl. Horst Schäfer und Dieter Baacke: *Leben wie im Kino. Jugendkulturen und Film*. Frankfurt a. M. 1994.
- 20 Der später hinzu kommende Einfluß von George Bataille hat in der Kunst- insbesondere der cinematographischen Szene, die Darstellung der Erotik geändert.
- 21 Elisabeth Bronfen: *Heimweh. Illusions-spiele in Hollywood*, Berlin 1999.
- 22 Die Identifikation mit den Figuren des Films ist oft unscharf. Ebenso die Art, wie Identität – anhand von Gefühlen oder durch von Aktion – mit den Hauptpersonen aufgebaut wird.
- 23 Die Vorstellung des Voyeurismus im Kino basiert zwar auf dem klassischen Freud-schen Schema des pathologischen Voyeurismus (Vgl. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt a. M. 1973, S. 32-36). Der Begriff wurde allerdings in den 1980er Jahre zum weit verwendeten Modebegriff und hat seither seine »pathologische« Kraft eingebüßt.
- 24 E. Ann Kaplan: »Ist der Blick männlich?«, in: *Frauen und Film*. Heft 36, S. 52.
- 25 »Die Zurschaustellung des nackten weiblichen Körper«, schreibt E. Bronfen, »kann gerade einen oppositionellen Blick hervorrufen, indem sie die Hegemonie eines heterosexuellen Blickes radikal unterminiert«. In: *Die Zeit 23/2000*: »Der Kampf um die Bilder«. Es geht allerdings dabei um Bilder (Kritik des Buches *Judy Chicago und Edward Lucie-Smith: Der andere Blick*, München 2000). Jedoch die Argumente lassen sich auf das Filmmedium ausweiten, selbst wenn die Intentionen Hollywoods hier ziemlich eindeutig sind.
- 26 Chris Beward: Vortrag »The Erotics of Male Clothing« im Rahmen der Tagung »Fashion and Eroticism« am Courtauld Institut of Art, London, 19. Juli 1999.
- 27 Maureen Turim: »Designing Women. The Emergence of the New Sweetheart Line«, in: Jane Gaines and Charlotte Herzog (ed.): *Fabrications. Costume and the Female Body*. New York and London 1990, S. 217.
- 28 Maureen Turim: »Frauen-Entwürfe«, in: *Frauen und Film*. Heft 38: *Maskerade*, S. 35.
- 29 Vgl. M. Turim (wie Anm. 27), S. 220.
- 30 Von der Jeansträgerin zum glänzend weiten New Lookstil: Diese Verwandlung Elizabeth Taylors ist an der Kleidung deutlich abzulesen.
- 31 Vgl. Wayne Koestenbaum: *Jackie Under My Skin. Interpreting an Icon*, New York 1995.
- 32 Mechtild Jansen: *Das Diana-Phänomen oder der dritte Weg*, München 2000, S. 158.
- 33 Eines der berühmtesten Kleidungsstücke der Welt: Ein handgenähtes Kleid aus hautfarbigem »Soufflé de soie«, verziert mit 6000 Perlen, das Marilyn Monroe nur einmal getragen hat: Um am 19. Mai 1962, dem Geburtstag John F. Kennedy, ihr glamouröses »Happy Birthday Mr. President« zu singen.
- 34 Stella Bruzzi: *Undressing Cinema*. London und London 1997, S. 10.