

Galopp der Kleiderpferde

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **46 (1994)**

Heft 11

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GALOPP DER KLEIDERPFERDE

MODE IM KOSTÜMFILM: WER IM KINO HISTORISCHES ERZÄHLT, VERFÜGT IN SACHEN MIMIK, GESTIK ODER DIALOG ÜBER DÜRFTIGE MITTEL. KEIN WUNDER, RÜCKEN KOSTÜME BEI DER ZEICHNUNG VERGANGENER ZEITEPOCHEN IN DEN MITTELPUNKT.

Pierre Lachat

Nicht nur beim Film kann eine Person, die sich aus beruflichen Gründen dauernd umzuziehen hat, hinter ihren wechselnden Aufmachungen einfach einmal verschwinden. Auf englisch heisst sie dann gern *clotheshorse*, was sich mit «Kleiderpferd» recht und schlecht wiedergeben lässt. Der Ausdruck umschreibt die Vorstellung, dass wer sich so fleissig frisch gewande, nichts mehr selber überstreife (und schon gar nicht nach eigener Wahl). Wie ein geduldiges Reittier erhalte er die ganze Pracht womöglich ungefragt übergeworfen. Mannequins sind professionelle Kleiderpferde. Wie Schuhe werden sie nach der Grösse nummeriert. Rennpferden gleich – oder wie die *précieuses ridicules* in «*Cyrano de Bergerac*» (Jean Paul Rappenuau, Frankreich 1990) – erhalten sie exzentrische Namen, zum Beispiel: Capucine, angehängt. Ab und zu sind aus den lebenden Kleiderpuppen Schauspielerinnen oder Schauspieler (doch eben selten die besten) geworden.

EINES IST SO GUT WIE KEINES

Auf der Leinwand erscheint das dra-pierte Ross nicht sehr häufig, aber regelmässig. Das Motiv reicht von den bunten mittelalterlichen Ritter-epen über die phantasievoll abge-deckten Gäule aus den Musketier-Filmen (der Epoche Cyranos) bis zu den gasmaskenbewehrten Kleppern in den grimmigen Dramen vom Er-sten Weltkrieg. Schon nur dieses Beispiel zeigt, dass (selbst im Tier-reich) Kostüme zum Wechseln da sind, weshalb gilt: Eines ist so gut wie keines. Als Hollywood-Cowboy hat John Wayne in den Dreissigern allen Grund zu klagen, zwischen zwei Se-

rienwestern bleibe ihm nicht einmal die Zeit, Krempehut, Sporenstiefel und das über dem Nacken verknotete Dreieck-tuch zu wechseln.

Denn wenn es heisst, Kleider machen Leute (oder andere ausgestaffte Lebewesen), dann ist damit gemeint, dass die Wirkung nicht vom einzelnen Aufzug, sondern von der Garderobe, von der Kollektion ausgeht. Stil beginnt mit der Wahl eines zweiten *Complets* (mindestens). Wer immer gleich unverkleidet bleibt, scheint allzu identifizierbar und festge-fügt. Das vielfältige fortgesetzte Rollenspiel hingegen, die unerwartete Wahl eines Hutes oder Hemdes lösen – wenig-stens optisch, wenigstens scheinbar – aus der introvertierten Fixiertheit und der Anonymität der Masse heraus. Moden zehren von diesem Bedürfnis, die Kleidermode natürlich allen voran. *La mode, c'est ce qui se démode*. Wie die Kostüme ►



Früher Inbegriff des historischen Filmkostüms: Marlene Dietrichs russische Pelzhüte und -jacken («Scarlett Empress», Josef von Sternberg, USA 1934)

in einem fort gewechselt sein wollen, so befördert sich jede Mode ganz ohne Zutun wieder aus der Mode. Sie verzehrt sich selber, ohne sich je zu erschöpfen.

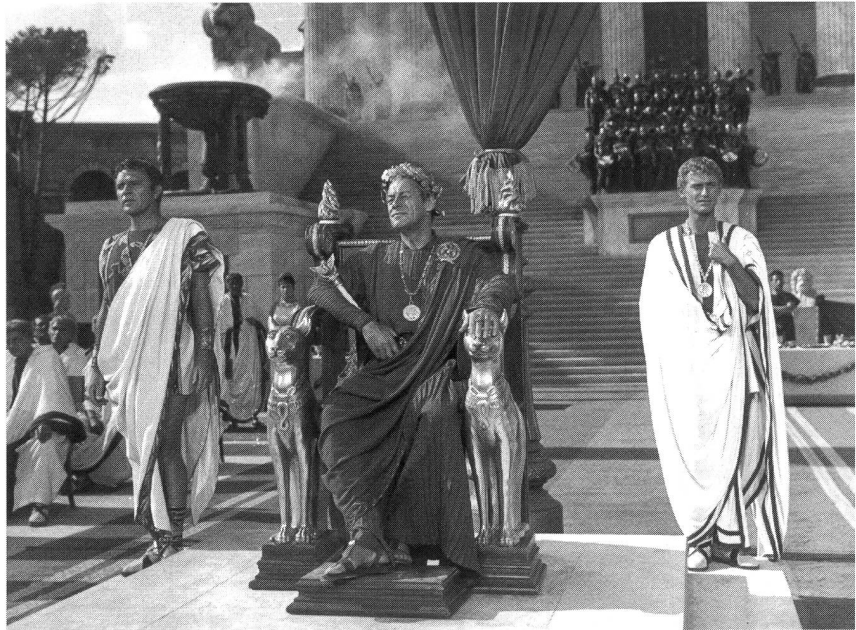
VERGEGENWÄRTIGTER ZEITKOLORIT

Wer Figuren aus der Geschichte nachspielt, verfügt über kärgliche Mittel, um Mimik und Gestik ausdrücklich als solche von gestern zu kennzeichnen. Das klassische Hollywood gab sich in dieser Hinsicht keine Mühe, und die neueren Schulen halten es ähnlich. Marlene Dietrich gehabt sich in den Extravaganzen Josef von Sternbergs auch als Zarin nicht viel anders als sonst, nämlich träge-lasziv wie eine sanft verruchte Salondame. Ebenso spielt Gerard Depardieu den Danton gleich wie den Cyrano oder den Columbus.

Innert spätestens 20 Jahren verändert sich jemandes physisches Aussehen, Gehabe und das Fluidum seiner Präsenz restlos und ist kaum noch sinnvoll rekonstruierbar. Doch zum Glück demodiert sich ja dann eben die Mode noch weit schneller als eine(r) altert. So gesehen, leuchtet es ein (viel anderes bleibt nicht übrig), dass weder die Sprache oder Gebärdensprache noch die Maske oder die Architektur, sondern dass eben das Kostüm zum wichtigsten Hilfsmittel aufrückt, um ein Zeitkolorit zu vergegenwärtigen. In «*The Devil is a Woman*» (USA 1935) oder «*The Scarlet Empress*» (1934) steckt Josef von Sternberg, wenn schon wenig in die Dialoge und so gut wie nichts in den schauspielerischen Ausdruck, wenigstens alles in die Garderobe. Andrzej Wajda («*Danton*», Frankreich/Polen 1982) oder Jean Paul Rappennau («*Cyrano de Bergerac*», Frankreich 1990) verfahren noch heute auf vergleichbare Weise.

Von Studiolicht überflutet werden die ausladend aufgefächerten Flamenco-Roben und die russischen Pelzhüte und -jacken der Marlene fast mehr noch, als es die oft zitierten kakanischen Uniformen in den Stummfilmen Erich von Stroheims waren, zum frühen Inbegriff des historischen Filmkostüms. Erzielt wird eine Verstärkung des abstrakten, grafischen Charakters der Bilder. Der Eindruck, das Geschneiderte komme gerade aus dem Atelier und kehre nach Drehschluss dahin zurück, ist beabsichtigt.

Bei Sternberg ist der Star nicht einfach eingekleidet, sondern er scheint wie zur Strafe und zwecks Panzerung im Getragenen eingeschlossen. Um ein Haar hätte der überhebliche Wiener die selbstbewusste Dietrich zum Kleiderpferd degradiert. Sie musste sich wehren und schliesslich ihre eigenen Wege gehen. Das filmhistorisch erste Beispiel einer Bezie-



Zeichen einer Zeitepoche: vermittelt nicht primär via Dialog und Gesten, sondern via Kleider («Cleopatra», Joseph L. Mankiewicz, USA 1962)

hung nach dem mythischen Beispiel von Pygmalion und Galathea führt zu keinem schlüssigen Ergebnis. Gemeinsames Gelingen wie gemeinsames Scheitern haben bei dieser Episode etwas mit der ominösen Kleiderfrage zu tun, auch wenn sie vielleicht nur von nebensächlicher Bedeutung war.

ZEITMASS UND ZEITMASCHINE

Der *clotheshorse*-Methode stellt sich das von den Realisten bevorzugte Verfahren des sogenannten *Lived-in-Look* entgegen. Die Kostüme werden regelrecht «eingelebt», wie man Schuhe einträgt. Ohne weiteres darf das Gewebe die Duftaren des Trägers, der Trägerin absorbieren. Im Idealfall tritt das Gegenteil des «Kleiderpferd-Effekts» ein. Die Kostüme verwachsen sozusagen mit den Darstellerinnen oder Darstellern, die (im umgekehrten Fall) unter und hinter den Textilien eingehen.

Mit mehr Nachdruck als in den Filmen, die in ihrem Heute spielen, signalisiert das realistische Kostüm in den Filmen, die ein Gestern vorspiegeln, Kollektivität. Die revoltierenden nordfranzösischen Mineure bilden in «*Germinal*» (Claude Berri, Frankreich 1993) nicht zuletzt dank ihrer grobfasrigen naturfarbenen Kleider eine schwarze Masse, in der der einzelne untergeht. Dass sie vom (bürgerlich-individualistischen) Kostümreigen wenig halten, versteht sich von selbst.

Die rasche Veränderung, der sie unterliegt, erhebt die Mode zu einem feinen Zeitmass. In dichter Folge hat sich unser Jahrhundert mehr als einen Umschwung je Dekade geleistet. Die Neunziger mit ihrer neuen Bescheidenheit empfinden die Exzesse des *Dress-for-Success* der Achtziger schon als ungewollt komisch, und Filme aus jenen Boom-Jahren wirken bereits historisch.



Kennzeichnend für den Kostümfilm: Erfindungsgeist vor Authentizität («Satyricon», Federico Fellini, Italien 1969)

Das 19. Jahrhundert kommt immerhin noch auf etwa eine Veränderung alle zwei Jahrzehnte. Vom 18. Jahrhundert rückwärts wird der Rhythmus (nicht nur im Film) gemächlicher. Bis zur Renaissance hin ist kaum mehr als ein Stil je Jahrhundert zu vergeben. Dann geht's in die Siebenmeilentiefel. Vestimentäres Mittelalter gibt's laut Kino anscheinend nur ein einziges. Und das gesamte Altertum unterteilt sich nur noch nach Völkern. Egal wie alt, die alten Römer haben einfach (ein bisschen) anders auszusehen als Griechen oder Ägypter. Passenderweise ist es im übrigen ein Film, der den ganzen steten Wechsel schlagend veranschaulicht. «*The Time Machine*» (George Pal, USA 1959) tut bei laufender Zeitmaschine einen Blick in die Auslage eines Modegeschäfts. Auf einer Anprobepuppe passieren gerafft die Stile aller Perioden Revue. So galoppiert das Kleiderpferd. Aus all dem wird ersichtlich, dass diejenigen Kinostücke am heikelsten zu kostümieren sind, die neuere Epochen porträtieren. Das Gestern, das sie zeigen, steckt noch in der Erinnerung der Lebenden und ist leichter zu überprüfen. Die ganze lange Reihe sogenannt nostalgischer Filme, die uns seit gut zwanzig Jahren beharrlich begleitet, nährt sich nicht zuletzt von der Lust an der Mode vergangener Tage, sprich von der Unlust an der heutigen.

MYTHOS VOR ECHTHEIT

In ein Kleid aus «*Au revoir, les enfants*» (Louis Malle, Frankreich 1987) oder «*The Godfather*» (Francis Ford Coppola, USA 1971) zu schlüpfen, muss ein Gefühl von rauhfächigem Textilwechsel hinterlassen, wie ich ihn bei einem funktionellen Stück Konfektion unserer Tage niemals erleben kann. Die Seltenheit, die Unerreichbarkeit des historischen Kostüms

macht es erst kostbar und sehenswert wie mechanische Uhren oder Schreibmaschinen. Ismail Merchant kauft Einzelstücke (die dann *tel quel* getragen oder nachgeschneidert werden) vorweg, noch bevor ein konkretes Filmprojekt ansteht. In einer nächsten Produktion von ähnlicher Art wie «*A Room With a View*» (Grossbritannien 1986) oder «*The Remains of the Day*» (USA 1993), rechnet sich der Produzent von James Ivory aus, werde er diese gesuchten Modelle brauchen können («sonst verkaufe ich wieder»).

Je weiter man vom Heute abkommt, um so wilder schneiden und schneiden die Designer zu. Einschlägige Produktionen von «*Satyricon*» (Federico Fellini, Italien 1969) bis «*Il Casanova*

di Fellini» (Italien 1976) und von «*Cleopatra*» (Joseph L. Mankiewicz, USA 1992) bis «*Barry Lyndon*» (Stanley Kubrick, Grossbritannien 1973) belegen es. Stanley Kubrick nimmt sich bei seinem Spektakel aus dem englischen 18. Jahrhundert bezeichnenderweise soviel Freiheit in der Kostümierung heraus wie in seinem science-fiction-ähnlichen «*A Clockwork Orange*» (Grossbritannien 1970). Was in die Zukunft weist, verhält sich, die Kostüme betreffend, nicht grundsätzlich anders als das, was alte Zeiten beschwört.

Überhaupt setzt sich letztlich das vollhistorische Kostüm vom nicht- oder halbhistorischen nur graduell ab. Praktisch immer rangiert Erfindungsgeist vor Authentizität und Mythos vor Dokumentation. Realismus führt in letzter Konsequenz zum Nichtkostüm: zur Küchenschürze oder zum Kellnerfrack. Das gilt selbst bei dem, der vermutlich der bedeutendste Arrangeur historischer Kostüme in der Filmgeschichte war. Luchino Visconti mass wohl der Echtheit etliches Gewicht bei, opferte sie aber gegebenenfalls doch der Bildwirkung. Von Sergio Leone ist Ähnliches zu sagen, wie immer genau er die Kostüme des Wilden Westens erforschte, um sie den offensichtlich unechten des klassischen Western entgegenzusetzen. (Aber war das seine historische Leistung?)

Authentizität kann (bei unserem Thema) gar kein selbständiger Wert sein. Das Kino empfindet in bezug auf die Geschichte ganz allgemein keine Berufung. Warum sollte es gerade bei den Kostümen anders reagieren? ■

Pierre Lachat, Filmjournalist, arbeitet für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, ist Mitarbeiter der Redaktion Cinéclip des Schweizer Fernsehen DRS und Lehrbeauftragter für Filmgeschichte am Institut für Journalistik der Universität Freiburg/Schweiz.