Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 11

Artikel: Kleider machen Männer - Kleider machen Frauen
Autor: Brändli, Sabina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932154

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KLEIDER MACHEN MÄN MACHEN FRAUEN

KLEIDER LESEN: GEDANKEN ZU STRUKTUREN VON MENTALITÄT UND IDEOLOGIE, WELCHE DAS MOTIV DER MODE IM FILM SICHTBAR MACHT.

Sabina Brändli

Mode und Film sind Massenphänomene: komplex und vielfältig. Mode erfasst heutzutage alle, prägt in einem nicht in letzter Konsequenz fassbaren Mechanismus die Gestaltung der menschlichen Erscheinung, von der Scheitel bis zur Sohle. Abgesehen von textilen Hüllen und Accessoires bestimmt sie Haar- und Barttracht, Kosmetik und die gesamte Gestalt: Einmal sind Sexbomben mit maximalen Ober- und Hüftweiten gefragt, einmal androgyne Mädchenfiguren. Einmal muss der Mann so gross sein, dass jede Frau zu ihm aufschaut, einmal darf er klein und zierlich sein. Auch unscheinbare Behelfsmittel wie Schuhabsätze oder Stopfmaterial im Büstenhalter gehören dazu.

Der Begriff der Mode ist schillernd: Erst aus dem Kontext wird deutlich, ob wir von einem Stück Stoff, vom Angebot der Kaufhäuser, von der Kollektion eines Haute Couturiers, vom Stil einer Gegenkultur oder einer ganzen Epoche, von einem Zeichensystem oder allgemein vom Phänomen des Wandels sprechen. Analoges gilt für den Begriff «Film». Die beiden Phänomene gelten als eigenständig. Über eine Wechselwirkung wird selten geschrieben, lediglich ein Teilbereich hat anerkanntermassen eine gewisse Relevanz: die Rolle vom Film als Trendsetter. Die meisten Texte zu diesem Aspekt repetieren allerdings lediglich die Mythen der beiden Traumfabriken und entpuppen sich als schwärmerische Hommagen an den Starkult von Kino und Mode. Doch was gibt das Paar «Film und Mode» sonst noch her? Wie steht es mit der Abhängigkeit in umgekehrter Richtung? Inwieweit also beinflusst Mode den Film?

PRÄGENDE GEGENWARTSMODE

Der Ausgangspunkt ist banal: Im Spielfilm tragen die Menschen immer Mode. Sogar im Porno sind die im Adam- und Evakostüm auftretenden Protagonistinnen und Protagonisten geschminkt. In jedem Spielfilm spiegelt sich die Mode des Herstellungsjahres, sogar im Historienschinken, wo die Figuren per Definition alte Klamotten tragen. Um dies zu erkennen, ist oft ein Vergrösserungsglas nötig. Die Distanz zur Produk-

NER – KLEIDER

Marlene Dietrich und Melvin Douglas in «Angel» von Ernst Lubitsch (USA 1937)

tionszeit des Films kann den Blick für den Teufel im Detail schärfen. Die in den fünfziger und sechziger Jahren produzierten Historienfilme präsentieren auf den ersten Blick nur die typische Mode der Zeit, in der die Filme spielen, die dieser Sparte den Übernamen «Peplum»- oder «Sandalen»-Filme einbrachte. Trotzdem können wir heute in Schminke und Frisuren der weiblichen Figuren die Züge der Moderne erkennen.

Der Filmemacher und Forscher Eric de Kuyper hat in seiner (mit der Akribie eines Archäologen betriebenen) Untersuchung des männlichen Körpers im klassischen Hollywood der Hays-Code-Ära gezeigt, wie peinlich damals darauf geachtet wurde, dass durch Schnitt und Inszenierung des römischen oder griechischen Kostüms keine nackten männlichen Oberschenkel sichtbar wurden. Die im kurzen Männerrock der Antike fassbare Freizügigkeit bezüglich des männlichen Körpers hätte nicht nur irritiert, sondern die Heroen der Lächerlichkeit preisgegeben: Die Mode der Gegenwart als Norm einer gesamten Erscheinung prägt noch den authentischsten der Filme über eine andere Epoche.

Diese grundsätzliche Präsenz der aktuellen Mode als konkrete Verkörperung eines Zeitgeistes im Film eröffnet ein weites Untersuchungsfeld für soziologische und sozialhistorische Fragestellungen. Die Filmproduktion liefert reiches Material, das über die Mythen des Alltags Aufschluss gibt. Für Fragen, die letztlich auf die Gesamtgesellschaft zielen und sich nicht auf film- oder modeimmanente Bereiche beschränken, eignet sich das Paar «Mode und Film» durch Anschaulichkeit und Popularität. Eine der aktuellen Fragen ist die nach dem Geschlechterverhältnis: Eine Untersuchung des Motivs der Mode im Film vermag Strukturen von Mentalität und Ideologie sichtbar zu machen.

KAUFRAUSCH

Die Kaufrauschszene, in der sich Frauen jede Menge Kleider aneignen, gehört als Ritual zum Inventar von Filmen wie Howard Hawks *«Gentlemen Prefer Blondes»* (USA 1953). Nicht immer erscheint die Szene wie hier als integrierter Werbeblock, der die Markennamen der damals führenden Modehäuser (Schiaparelli, Dior, Lelong und Balenciaga) demonstrativ plaziert. Wenn Frauen in der klassischen Hollywood-Ära Kleider kaufen, so dreht sich alles um den Mann. Besonders deutlich wird dies in George Cukors umwerfender Parodie *«The Women»* (USA 1939), in der ausschliesslich weibliche Figuren agieren. Für einmal zeigt sich nicht Glanz und Gloria des Kleiderkaufs, sondern die Ohnmacht der Frauen, die sich im Gezänk offenbart. Nach einer Modeschau befindet sich die legitime Ehefrau hinter der Schwingtüre der einen Kabine zur Anprobe, die gefährliche Nebenbuhlerin hinter der anderen. Beide buchen ihre Anschaffungen auf das Konto desselben Mannes. Und beide rüsten sich mit dem Kauf der Kleidung für den Kampf um diesen, denselben Mann. Wenn sich die Rivalinnen schliesslich in die Haare geraten, so kämpfen sie einerseits um Liebe, andererseits um den gesi-

cherten Zugriff einer Ehefrau auf das Geld des Mannes. Mit einem unglaublich versöhnlichen Happy-End lässt Cukor die wahre, uneigennützige Liebe siegen. Damit nimmt er der Satire am Schluss die Schärfe, doch der Lack ist ab.

Der Kleiderkauf in Gegenwart des Mannes hat einen anderen Charakter. Das Ritual der Einkleidung zeigt die Mode als Fetisch. Ein Mann wählt eine Frau und realisiert aus ihrem Körper seinen Traum. Die Tradition des Motivs reicht bis in die Antike zurück. Der sagenhafte König Pygmalion von Zypern formte sich gemäss Ovid eine Skulptur nach seinen Träumen und hauchte ihr mit Aphrodites Hilfe Leben ein. In der modernen Version bitten Männer – nur solche mit solidem Bankkonto – eine auserwählte Frau ins Modehaus. Mit Chiffon und Seide, weich fliessenden textilen Träumen, wird aus dem Material Frau ein neues Wesen geschaffen. So in George Cukors *«My Fair Lady»* (USA 1963), ein Beispiel unter vielen. Ende der achtziger Jahre, bei *«Pretty Woman»* (Frank Marshall, USA 1989) werden wir durch eine leichte Verschiebung irritiert. Die liebenswürdige Nutte, die zur Dame von Welt aufsteigen darf, erlebt ihre Verwandlung ohne den Schöpfer: Die Kreditkarte macht's möglich. Zeit ist dem heutigen Businessman Geld. Sie wird seine Wünsche exakt erraten. Die Kreditkarte in der Tasche der *fair Lady* verweist als augenzwinkender Gag auf die Kontinuität des Motivs. An der Struktur der Verhältnisse ändert das neue Zahlungsmittel nichts.

WER ZAHLT, BEFIEHLT

Auch Männer werden zuweilen grandios eingekleidet. Die strengen Augen der Geldgeber, die das Auf-den-Leib-Schneidern der Anzüge überwachen, sind in der Regel auch hier männlich. Das Ritual, das die erste Etappe im Aufstieg eines Jungen aus der Gosse markiert, geschieht im Gangsterfilm unter dem wohlwollenden Blick des Mafiabosses. Nichts scheint mehr zu stimmen, wenn bei dieser Szene eine Frau bezahlt und befielt: In Billy Wilders *«Sunset Boulevard»* (USA 1950) macht mit einer alternden Stummfilmdiva für einmal eine Frau aus einem männlichen Wesen (einem arbeitslosen Drehbuchschreiber) den Mann ihrer Träume. Im Gegensatz zum typischen, meist glamourös überhöhten Pygmalion-Motiv mit der Frau als Objekt und dem Mann als Subjekt, ist bei dieser seltenen Umkehrung der Rollen der Zumutungscharakter stark betont. Durch den Kommentar, den ein Angestellter dem neu Eingekleideten zuflüstert, wird deutlich: Ein solcher Begleiter wird für seine Liebesdienste bezahlt.

Sogar im Dekor findet sich in komprimierter Form die Ideologie der Polarisierung der Geschlechterrollen, wonach die Frau durch Kleidung die gesellschaftliche Position des Mannes zu repräsentieren hat: Überquellende Kleiderschränke enthalten ausschliesslich Luxusware für Frauen. Max Ophüls charakterisiert in *«Madame de ...»* (Frankreich 1953) durch ein streichelndes Streifen über den Inhalt des Boudoirschrankes die weibliche Protagonistin. Ihre grundsätzliche Abhängigkeit von einem Mann kündigt bereits der Titel an: «Madame de...» hat keinen eigenen Namen. In Douglas Sirks *«Written on the Wind»* (USA 1957) signalisiert der Überfluss an Frauenkleidern in einer Hotelsuite die unglaubliche Finanzkraft eines männlichen Ölmagnaten. Nur die «Infrastruktur» eines Callboys, ein scheinbar endloser Wandschrank voller Hemden, Krawatten und Anzüge, wie derjenige des *«American Gigolo»* Richard Gere (Paul Schrader, USA 1979), zeigt eine vergleichbare Üppigkeit. Gemäss dieser Vorstellung können nur Männer, die sich prostituieren, über solche Kleidervorräte verfügen. Nimmt der Mann die Rolle des Objektes ein, so tritt der Symbolgehalt der dekorativen Mode deutlich zu Tage: Die verführerischen Kleider als die «Waffen» einer Frau stehen für die Käuflichkeit des Trägers und der Trägerin. ▶

Pygmalionmotiv, moderne Version: Nicht zuletzt mittels Chiffon und Seide wird aus einer Gassengöre eine perfekte, attraktive Dame (Audrey Hepburn in «My Fair Lady», George Cukor, USA 1964)

Viele Kleider signalisieren – auf den ersten Blick – die Schönheit einer Frau (Audrey Hepburn in «Love at the Afternoon» von Billy Wilder, USA 1956)

DIE ZWEITE HAUT

Auf der Ebene der expliziten Aussage eines Filmes, die durch den bewussten Gestaltungswillen des Regisseurs oder der Regisseurin – bzw. der Kostümverantwortlichen – zustande kommt, spielt die Mode auf andere Art. Selten analysiert, aber häufig praktiziert wird der Einsatz der Kleider als leicht lesbare Zeichen. Ein codiertes Modeteil – ein Kleid, ein Hut, eine Sonnenbrille – übernimmt eine dramaturgische Rolle und macht einen abstrakten Vorgang sichtbar. Die Psychologie einer Figur wird durch eine präzise äusserliche Gestalt fassbar. Die Codierung der modisch aktuellen Traumroben der Stars ist meist simpel: Sie signalisieren die unvergleichliche Schönheit einer weiblichen Filmfigur oder das Begehren des männlichen Gegenstücks. Das visuelle und auditive (das Rascheln der Seide!) Medium erschliesst jedoch eine Vielzahl weiterer Möglichkeiten, unsichtbare innere Veränderungen stellvertretend durch die konkrete «zweite Haut» darzustellen. Während in der Literatur die Kleidung nur durch aufwendige Beschreibung evoziert werden kann, bietet sich die filmische Fotografie für die Inszenierung durch Mode geradezu an.

«Wenn sie sich alt fühlen, suchen sich Männer eine Geliebte, Frauen genügt ein neues Kleid.» Die Mutter der betrogenen Ehefrau in George Cukors *«The Women»* bringt den psychologischen Effekt eines neuen Outfits auf weibliche (und heute auch männliche) Seelen auf den Punkt. Dabei muss es sich keineswegs um käufliche Stücke, einen Hut, einen Pulli oder Rock, handeln. Das von einer Freundin kostenlos kurzgeschnittene Haar kann dieselbe Wirkung zeitigen. Zahlreiche Publikumsreaktionen, die in die Annalen der Modegeschichte eingingen, illustrieren, dass die modische Trendsetterfunktion von Filmen besonders stark bei Produktionen spielt, bei denen niemand eine solche Wirkung beabsichtigt hat. Als sich Asta Nielsen, die Stummfilmdiva der zehner Jahre für die Hosenrolle des Hamlet im gleichnamigem Film (*«Hamlet»*, Sven Gade, Deutschland 1920) die Haare abschnitt, stürmten die Zuschauerinnen die Frisiersalons. Damit war der Garçonne-Stil der zwanziger Jahre geboren. Das Zopfabschneiden wurde zum Akt der Emanzipation. Insbesondere der Männerhabitus – Kurzhaar, Hosen, Anzug und Zigarette – verhiess für Frauen im und durch den Film immer wieder Unabhängigkeit. Auch Jeanne Moreaus «Gamine»-Verkleidung in François Truffauts *«Jules et Jim»* (Frankreich 1961) und der Kurzhaarschnitt Jean Sebergs in Jean-Luc Godards *«A bout de souffle»* (Ausser Atem, Frankreich 1959) müssen in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Der Zopf ist ab: Kurzhaarschnitt als Emanzipationszeichen (Jean Seberg in «A bout de souffle», Jean-Luc Godard, Frankreich 1959)

Besonders schön zeigt der Australier P. J. Hogan in *«Muriel's Wedding»* (Australien 1994) den Wunsch, durch eine spezifische Kleidung eine andere Person zu werden. Zu Beginn ist das Mauerblümchen Muriel an eine Hochzeit eingeladen und erscheint im frechen, auffälligen Raubtierlook. Die Gäste staunen nicht schlecht, vor allem dann, als sie wegen Diebstahl eben jenes Kleidungsstücks verhaftet wird. Ausserdem will Muriel unbedingt selber heiraten. Ihr unbändiger Wunsch, durch eine Hochzeit eine neue Identität zu gewinnen, wird in der Sucht nach blütenweissen Textilien zur handfesten Obsession. In den Spezialgeschäften ergaunert sich Muriel den Platz der Braut, schlüpft ins schönste Hochzeitskleid, lässt sich fotografieren und geniesst immer wieder die Sekunden der Geburt eines Stoff gewordenen neuen Selbsts.

BIEDERMEIERHÜTE UND KORSETTS

Frauen hinter der Kamera öffnen zuweilen mit besonderem Gespür die Augen für die Rolle der Kleidung als Korsett weiblicher Bewegungsfreiheit. Durch die Beschränkung auf die Perspektive einer einzelnen Frauenfigur, verstärkt durch die extrem intime und körperliche Inszenierung, arbeiten Filmemacherinnen die Formen der Unterdrückung heraus. Durch den Widerstand der weiblichen Figuren erleben wir die Frauen nicht als ohnmächtige Opfer.

In konventionellen Historienfilmen wird kaum je deutlich, dass die Kleidung den Aktionsradius von Frauen von jeher bestimmte. Jane Campion hingegen zeigt in *«The Piano»* (Australien 1992) ganz konkret die einengende Frauenrolle des 19. Jahrhunderts: Das normalerweise unsichtbare Reif-Gestell der Krinoline wird der stummen Ada des Nachts am Strand zum schützenden Zelt. Das Unding wird in seiner monströsen Grösse sichtbar, das Gestänge evoziert unwillkürlich den goldenen Käfig des gutbürgerlichen Frauenschicksals. Der Biedermeierhut, die Schute, wirkt wie eine Scheuklappe und illustriert den beengten Blickwinkel der weiblichen Heldin. Wenn wir schliesslich mit Ada vorsichtig durch den sumpfigen Dschungel waten und die unrealistisch blendend weissen Unterröcke im Schlamm versinken sehen, wird das rigide Frauenbild vollends deutlich: Noch in der unmöglichsten Situation gilt es um jeden Preis, den Schein bürgerlichen Anstandes zu wahren.

Auch Sally Potter lässt in *«Orlando»* (Grossbritannien 1992) den gleichnamigen zarten Zwitter im voluminösen Reifrock und dem obligaten Korsett der Perückenzeit die Zumutungen eines Frauenlebens hautnah spüren. Sogar in den weitläufigen Gebäuden der Aristokraten muss sich Orlando als Frau ständig drehen und wenden, will sie vorwärts kommen, ohne durch den raumgreifenden Reifrock Möbel oder Kleidung zu beschädigen. Joan Micklin Silver zeigt in *«Hester Street»*

Raumgreifender Reifrock: Mühsames Vorwärtskommen ohne Kleid oder Möbel zu beschädigen (Tilda Swinton in «Orlando», Sally Potter, GB 1992)

(USA 1974) die schmerzhafte Einschränkung der körperlichen Freiheit von Frauen ganz plastisch. Ein Ende des 19. Jahrhunderts nach New York emigrierter Jude will amerikanischer als ein Yankee sein. Wenn ihm seine Frau Gitl mit dem Sohn aus Russland nachreist, prallt der orthodoxe jüdische mit dem Habitus der neuen Welt zusammen. Von einem Tag auf den andern soll sie Perücke und Tüchl der verheirateten Frau sowie die züchtig dunklen Farben ablegen. Eine Nachbarin versucht die kriselnde Ehe zu kitten, indem sie Gitl modisch ausstaffiert und tüchtig schnürt. Wenn das obligate Korsett gehörig sitzt, entschlüpft Gitl unwillkürlich ein erstes Wort des Widerstandes: «Ich wusste gar nicht, dass Amerikanerin werden so weh tun kann.»

DEMONTAGE DER TRAUMFRAU

Die Autorenfilmer der sechziger Jahre beargwöhnten das Phänomen der Mode skeptisch. Die Kritik an der Mode bringt eine allgemeine Gesellschaftskritik didaktisch auf einen Nenner. Schon vor der *tabula rasa* von 1968 enthält das Motiv der «bösen» Mode im Kern die Kritik an Konsumhaltung, Kapitalismus und Geschlechterhierarchie. Parodistisch oder zynisch wird der Wunsch von Männern denunziert, ein erwähltes weibliches Wesen auf seine Rolle als Traumfrau zu behaften.

Alltägliche Episoden genügen François Truffaut in *«La peau douce»* (Frankreich 1963), um die besitzergreifende Liebe eines Ehemannes in der Krise darzustellen, der sich in die sanfte Haut einer jungen Stewardess verliebt. Auf der Fahrt zum gemeinsamen Weekend ein missbilligender Blick auf die bedeckten Beine der Geliebten. «Gefällt es Dir nicht, dass ich Jeans trage?», fragt die schöne junge Frau vorsichtig. Ein beschwichtigendes «Doch, doch, aber in einem Kleid bist du mir lieber!». Bei der nächsten Tankstelle verschwindet das Jeansgirl und kehrt als Weibchen im luftigen Kleidchen zurück – zur vollen Zufriedenheit des Mannes. Die Szene ist für die Frau gleichsam ein Auftakt für ein fürchterlich demütigendes Wochenende mit einem feigen Liebhaber.

In Carlos Sauras unerbittlichem *«Peppermint frappé»* (Spanien 1967) erweist sich die fixe Idee von der Traumfrau als neurotisch. Ein eingefleischter Junggeselle modelliert aus der schüchternen Sprechstundenhilfe Anna sein Ideal. Er verordnet Minijupe und Fitnesstraining. Die damals modischen künstlichen Wimpern appliziert er eigenhändig. In den geruhsamen Stunden des Abends fröhnt er seinem Hobby: Mit der Schere schnipselt er aus Modezeitschriften die schönsten Beine, Minis, Frisuren und Dekolletés und klebt sie nach Belieben neu zusammen. Der leibhaftige Körper Annas lässt sich zwar nicht grenzenlos variieren, doch auch sie vermag sich kaum gegen das handgreifliche Modediktat zu wehren. Besonders gelungen ist Andrzej Wajda in *«Polowanie na muchy»* (Fliegenjagd, Polen 1969) die Darstellung des männlichen Dilemmas mit der Traumfrau – nicht zuletzt durch die Wahl der Kleidung. Die Angehimmelte trägt den Mini superkurz, dazu hohe Stiefel. Alles mit rasanten Reissverschlüssen. Kein anderes Kleidungsstück, keine andere Verschlussart, könnte ebenso verdichtet das damalige Frauenleitbild und das entsprechende sachlich-funktionelle Liebesleben vermitteln. Zip, zip, zip: Die Frau ist nackt. Zip, zip, zip: Die Frau ist wieder verschwunden. Der verdatterte Held weiss nicht, wie ihm geschieht. Das Tempo der sexuellen Revolution hat ihn überrollt.

Selten verkörpert ein Kleid den Geist einer Zeit derart präzis. Ohne Inszenierung ist jedes Kleid zunächst ein bedeutungsloses Stück Stoff. Die filmische *mise en scène* verstärkt einen bereits vorhandenen symbolischen Gehalt, verändert ihn und ist sogar imstande, eine neue Bedeutung zu kreieren. Durch die Allgegenwart des Mediums Film wird der Zeichencharakter einer Mode über den ganzen Erdball verbreitet. Minis und Jeans hinter dem eisernen Vorhang zur Zeit des Kalten Krieges. Oder Plastikuhren als Damengürtel im heutigen Afrika (in Flora Gomes' *«Udju azul die Yonta»*, Guinea-Bissau 1992). Durch Vor-Bilder, im Sinne einer Bekanntmachung der symbolischen Bedeutung, ebnet der Film der Mode den weg. Insofern gilt: Ohne Film keine Mode der Massen. ■

Sabina Brändli, *Historikerin und Filmwissenschaftlerin, ist Assistentin und Lehrbeauftragte an der Universität Zürich. 1993 hat sie zusammen mit Professor Rudolf Braun das Kolloquium «Soziokulturelle Aspekte der Mode im 20. Jahrhundert» durchgeführt, gegenwärtig arbeitet sie an einer Dissertation über geschlechtsspezifische Leitbilder und Zeichensysteme der Mode im 19. Jahrhundert.*