

Zeitschrift: Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum
Herausgeber: Zappelnde Leinwand
Band: - (1921)
Heft: 19

Artikel: Mode und Film
Autor: Tannenbaum, Eugen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-731988>

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: 20.01.2026

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

Belgrad-Paris in Bosnisch-Brod überfüllt einlief, wurde durch jugoslawische Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett der Bahnsteig abgesperrt, um uns so die Möglichkeit zu geben, die wenigen dort freierwerdenden Plätze vor den anderen Passagieren einnehmen zu können.

Die zweite Expedition führte uns nach Dänemark und Holland! Mein Operateur Fuglsang ist ein geborener Däne; es war selbstverständlich, daß wir in diesem Lande keinerlei Schwierigkeiten hatten und sogar da Aufnahmen machen konnten, wo sie bisher selbst dänischen Filmgesellschaften verweigert wurden. So öffneten sich uns zum erstenmal die Tore des alten Königsschlusses Frederiksborg und auf den Wällen des alten Hamletsschlusses Kronsborg sah man zum erstenmal Filmschauspieler! — In Holland sind bereits früher deutsche Filmgesellschaften gewesen. Aber nicht uninteressant dürfte es sein, daß anläßlich unserer Anwesenheit in Amsterdam das Ententeblatt „De Telegraaf“ eine spaltenlange Besprechung über unsere Anwesenheit und unsere Reisepläne veröffentlichte. Noch interessanter, daß der Mann, der so viel Schmeichelhaftes über deutsche Filmkunst zu sagen wußte, der berühmteste Filmkorrespondent des „Telegraaf“ an der französischen Front war, dessen unausgesetzten Heftartikeln es in erster Linie zu danken ist, daß das Wort „Boches“ im feindlichen Ausland so populär wurde.

Unsere dritte Filmexpedition führte uns wiederum über Norditalien nach Spanien und Nordafrika.

Schon die Reise von Genua nach Barcelona war nicht ganz einfach. Der große Passagierdampfer, der uns von Italien nach Spanien bringen sollte, fiel aus. Der kleine Kasten, der uns dann hinübertrug, war ein schlechter Ersatz. Er fuhr nicht durch den Golf von Lyon, sondern er tanzte hindurch, und das bekam den dreizehn Teilnehmern unserer Filmexpedition ebenso schlecht wie dem Geschirr des Schiffes; denn das Geschirr des Schiffes brach und Jakob Tiedtke und Georg Alexander ging es ähnlich. Mein Hilfsregisseur Kiebusch, der den Mund immer sehr voll nahm, nahm ihn im Golf von Lyon noch voller. Mady Christians fiel nächtlicherweise aus ihrer Koje. Es war eine peinliche Angelegenheit, denn sie hatte ein Oberbett. —

Der Empfang in Spanien war erheblich freundlicher. In Barcelona bekamen wir den ersten Vorgesmack von spanischer Gastfreundschaft. Man freute sich überall, deutsche Künstler — die ersten nach dem Kriege — begrüßen zu können. Und als wir im Parkrestaurant der elektrotechnischen Ausstellung saßen, ließ uns der Wirt eine Ehrung zuteil werden, an die wir Deutsche wirklich nicht mehr gewohnt sind: Die Musik spielte „Deutschland, Deutschland über alles“.

Mode und Film.

Film bedeutet in erster Linie Aktualität, intensive Ausschöpfung der Gegenwart. Der Film will und soll das wirkliche Leben sein, mehr der äußeren Vorgänge als des Seelenlebens, das im allgemeinen der Projektierung auf die weiße Leinwand widerstrebt. Film ist aber auch Verlebendigung vergangener Kulturepochen. Sein Zusammenhang mit der Mode des Tages und dem Kostüm historischer Zeiten ist damit gegeben. Wenn die Kleider schon auf der Bühne dichterische Ausdrucksmittel für bestimmte lyrische oder dramatische Gefühlswerte, ein Teil von dem dar-

zustellenden Charakter selbst sein sollen, so gilt dies in erhöhtem Maße für den Film, der ja des Wortes entbehren muß und lediglich auf das Auge des Zuschauers wirken kann.

Als man Friedrich Hebbel wenige Tage vor der Aufführung der „Nibelungen“ in Berlin telegraphisch nach den Kostümen anfragte, die die Nibelungen tragen sollten, da begnügte er sich mit der Antwort: „Vide Johannes Scherr, Nibelungen in Prosa, Leipzig bei Weigand“. Danach hatte man sich bei der ersten Aufführung in Weimar gerichtet. „Ich hätte bald geantwortet,“ schrieb Hebbel damals, „fragt den Schneider, da ich mich nur um das Innere der Menschen zu kümmern habe, nicht um das Äußere.“ Der moderne Filmregisseur darf sich gegenüber dem Äußeren der Gestalten, mit denen er operiert, nicht so gleichgültig verhalten.

Die Bedeutung des Kostüms für den Filmschauspieler wird denn auch bei der Inszenierung voll anerkannt. Sie dokumentiert sich darin, daß die großen Filmgesellschaften sämtlich ihre Kostümbeiräte haben, die namentlich bei historischen Filmen eine große Rolle spielen. Die lakonische Anweisung jenes Schmierentheaterdirektors: „Vor Christi Geburt Sandalen, nach — Ritterstiefel!“ kann heute auch dem Regisseur des unbedeutendsten Films nicht mehr als Richtschnur dienen.

In den großen historischen Filmen, wie „Madame Dubarry“, „Anna Boleyn“, „August der Starke“, die in ihrer Stilsicherheit auch auf das Ausland ihren Eindruck nicht verfehlt haben, wird ein Prunk der Kostüme entfaltet, wie er selbst in den Zeiten der Meininger auf der Bühne nicht geleistet worden ist. Der Filmregisseur verlangt die größte Genauigkeit auch in den kleinsten Einzelheiten des Filmkostüms, gleichviel ob die Handlung in der französischen Revolution, im Zeitalter Heinrichs VIII., im deutschen Rokoko spielt, gleichviel ob ihre Träger mittelalterliche Raubritter, Chinesen, römische Krieger oder Damen aus den Salons und Dielen des westlichen Berlins sind.

Die Sensationsucht gewisser Kinodiven, in den neuesten Filmen auch die letzte Mode zu zeigen (wie ja tatsächlich die Filmschauspielerinnen heute im Film und im Leben vielfach die Mode angeben), hat allerdings ihre großen Nachteile, da mit der schnellebigen Mode auch der Film zu veralten droht. Ein Gesellschaftsdrama, in dem unmodern gekleidete Personen sich in Salons bewegen, wirkt unbedingt lächerlich, und die Heldin einer Liebestragödie, die heute etwa im Schlickrock auftritt, ist schon zum Tode verurteilt, noch ehe ihr Liebhaber den Revolver gegen sie richtet. So kann der Wechsel der Mode manchem an sich guten Film zum Verderben werden.

Von dieser Erkenntnis ausgehend, werden jetzt beispielsweise in Amerika vielfach sogenannte zeitlose Kostüme bevorzugt. Auch in Deutschland gibt es einige Darstellerinnen, z. B. Henny Porten und Erna Morena, die aus dem richtigen Gefühl heraus, daß das allzu betont moderne Kostüm die Lebensdauer des Films gefährdet (vielleicht auch aus dem Bedürfnis, mehr ihre Persönlichkeit, als die Mode zur Geltung zu bringen), die Extravaganzen der Mode auf der Leinwand nicht mitmachen. Eine geschmackvolle Diva wird sich von den schnell wechselnden Modetorheiten fernzuhalten wissen und aus dem Modejournal das auswählen, was neuartig und doch nicht als Laune des Tages anzusprechen ist. Die Herrenmode kommt für alle diese Dinge weniger in Frage, da sie ja von vornherein auf längere Gültigkeit zugeschnitten ist.

Unbegreiflich ist es, wenn sich Filmschauspielerinnen von ihren Star- und Modelaunen so weit hinreißen lassen, daß sie einen Anzug wählen,

der zu ihrer Rolle in schreiendem Gegensatz steht. So konnte man vor kurzem in dem Zola-Film „Die Bestie im Menschen“ die Hauptdarstellerin der Frau des in bescheidenen Verhältnissen lebenden Bahnhofsvorstehers Roubaud im seidenen Teagown und im Pelzmantel bewundern, ohne daß eine innere Berechtigung dazu vorlag. Auch hier müssen Stil und Taktgefühl und nicht die Sucht, um jeden Preis aufzufallen, ausschlaggebend sein. —

Von großer Wichtigkeit bei der Kostümierung ist auch die Wahl der Farbe. Die Kamera des Films diktiert andere Gesetze als das Leben und die Bühne. Farben, die im Rampenlicht außerordentlich gut wirken, sind im Jupiterlicht häufig unmöglich. So sind beispielsweise weiße Kleider für den Film gänzlich ungeeignet. Im allgemeinen nehmen sich mittlere Farbtöne auf dem Filmband am besten aus.

Der Direktor eines großen englischen Theater-Ausstattungsgeschäftes, das jetzt fast ausschließlich für den Film arbeitet, hat sich vor kurzem in einer englischen Zeitschrift über die Farbwirkungen im Film ausgesprochen und er erzählt, daß in einem Film aus der Dickens-Zeit riesige Vatermörder gebraucht wurden, die aus weißem Stoff angefertigt waren. Es stellte sich jedoch heraus, daß diese Kragen in der Photographie schmutzgrau heraustraten. Die Vatermörder mußten deshalb in einem besonderen blauen Ton gehalten werden, um sie im Film weiß wirken zu lassen. Gewöhnlich werden gelbliche Stoffe verwendet, wenn man weiße Farbwerte hervorbringen will. Rot wird im Film gern schwarz, und es ist eine bekannte Tatsache, daß das rotblonde Haar bei der photographischen Wiedergabe einen dunklen Ton annimmt. Man sieht also, daß die Toilettenkunst im Film ihre eigene Psychologie und Physiologie hat, die durchaus verstanden sein will.

Eugen T a n n e n b a u m.

Die geheime Botschaft.

Wildwest-Drama in 4 Akten mit William H a r t.

Steve Kansom, ein braver Cow-boy, hat der verderbten Gesellschaft infolge des seinen Eltern zugefügten Unrechtes Rache geschworen und wird durch seine räuberischen Überfälle bald der Landesschreck.

In Yellow-Dog lernt er die Postbeamtin Elsa Milner und deren Bruder Karl kennen, das er den Händen eines mexikanischen Banditen entreißt. Er zieht sich dadurch den Haß des Minendirektors Dick Winsehton zu, der nebenbei unlautere Geschäfte betreibt. Dick lenkt die Aufmerksamkeit des Militärkommandanten auf den unter falschem Namen sich hier aufhaltenden Steve Kansom und hofft ihn schon verhaftet. Aber Steve gelingt es, zu entkommen.

Trotz allem bewahrt Elsa dem Cow-boy ihre Zuneigung. Eines Tages wird ihr Bruder Karl eines wichtigen Telegrammes beraubt und Dick gibt seinen Komplizen mit sichtlich Freude den Inhalt der Geheimschrift bekannt. Sofort gibt er den Auftrag, die Nachricht mittelst der auf dem Minengebiet errichteten Funkstation an seine Hintermänner weiter zu leiten.

Karl kommt langsam wieder zum Bewußtsein, Elsa und Steve eilen ihm zu Hilfe. Karl erzählt ihnen das Vorkommnis und Steve und Elsa reiten zur Mine, um die Absendung des Funkentelegrammes zu verhindern. Ein harter Kampf mit dem den Apparat bedienenden Mann — sie