

A black and white profile photograph of a woman with her hair styled in a classic updo. She is wearing dark sunglasses and a multi-strand pearl necklace. The image is used as a background for the text.

FASHION & FILM

ESIGNERMODE IM KINO



1. Auflage 2017

ISBN: 978-3-03876-117-4

© 2017 Midas Collection
Ein Imprint der Midas Verlag AG

Midas Verlag AG
Dunantstrasse 3
CH-8044 Zürich

kontakt@midas.ch
www.midas.ch
Facebook: midasverlag

Übersetzung: Claudia Koch
Lektorat: Gregory C. Zäch
Design: Sarah Schrauwen

Englische Originalausgabe:
Laurence King Publishing Ltd, London
Text © 2016 Christopher Laverty

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung der Texte
und Bildern ist ohne schriftliche Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar.

Vordere Umschlagseite

Audrey Hepburn trägt Givenchy
in *Frühstück bei Tiffany* (siehe Seite 108)

Hintere Umschlagseite

Links: Olga Kurylenko trägt Prada in *Ein Quantum Trost*
(siehe Seite 166); oben rechts: Catherine Deneuve trägt
Yves Saint Laurent in *Das Geheimnis der falschen Braut*
(siehe Seite 216); unten rechts: Robert Redford trägt
Ralph Lauren in *Der große Gatsby* (siehe Seite 174)

Danksagungen

Jill Burgess-Grider, Kevin Conran, Betsy Heimann,
Linda Hemming, Michael Kaplan, Donna Karan,
Gilly Laverty, Judianna Makovsky, Ellen Mirojnick,
Bart Mueller, Sandy Powell, Mary Quant, Kurt Swanson,
Amy Westcott, Michael Wilkinson, Janty Yates

CHRISTOPHER LAVERTY

FASHION & FILM

INHALTSVERZEICHNIS

- 6 Einleitung
- 8 **AGNÈS B**
Wer sind Sie, Polly Maggoo? |
Le Couple Témoin | Reservoir Dogs |
Pulp Fiction | Je m'appelle Hmmm...
- 14 **ANDRÉ COURRÈGES**
Zwei auf gleichem Weg | Der Swimmingpool
- 20 **AZZEDINE ALAÏA**
Im Angesicht des Todes | Vamp | Graffiti Bridge
- 24 **BERNARD NEWMAN**
Roberta | Ich tanz' mich in Dein Herz hinein |
Swing Time | Theodora Goes Wild
- 28 **BILL BLASS**
Sturm über Washington | Der Teufel trägt Prada |
Der Butler
- 32 **BROOKS BROTHERS**
Der Plan | Argo | Der große Gatsby
- 36 **CALVIN KLEIN**
Spiel mit der Liebe | Clueless – was sonst |
Der Teufel trägt Prada
- 40 **CECIL BEATON**
Gigi | My Fair Lady | Einst kommt der Tag
- 44 **CHRISTIAN DIOR**
Die rote Lola | Arabeske
- 48 **COCO CHANEL**
Tonight or Never | Die Spielregel
- 52 **DIANE VON FÜRSTENBERG**
Taxi Driver | American Hustle
- 56 **DOLCE & GABBANA**
William Shakespeares Romeo und Julia |
Under Suspicion – Mörderisches Spiel |
Nicht auflegen! | Die Haut, in der ich wohne
- 60 **DONNA KARAN**
Große Erwartungen | Der Teufel trägt Prada
- 64 **ELSA SCHIAPARELLI**
Every Day's a Holiday | Moulin Rouge | W.E.
- 70 **FENDI**
Gewalt und Leidenschaft | Zeit der Unschuld |
Teuflich | Die Royal Tenenbaums
- 74 **GILBERT ADRIAN**
Menschen im Hotel | Letty Lynton | Die Frauen |
Der Zauberer von Oz
- 80 **GIORGIO ARMANI**
Ein Mann für gewisse Stunden | Wer ist Hanna? |
The Wolf of Wall Street | A Most Violent Year
- 84 **GUCCI**
American Hustle | Rush – Alles für den Sieg
- 88 **HALSTON**
Die Thomas Crown Affäre | American Hustle
- 92 **HARDY AMIES**
Vor Hausfreunden wird gewarnt |
Zwei auf gleichem Weg |
2001: Odyssee im Weltraum
- 96 **HELEN ROSE**
Vater der Braut | Die Katze auf dem heißen
Blechdach | In Frisco vor Anker | Der Schwan
- 100 **HERMÈS**
Die Royal Tenenbaums | Eine Affäre in Paris |
Selbst ist die Braut | Wall Street:
Geld schläft nicht | Blue Jasmine
- 104 **HOWARD GREER**
Die Zehn Gebote | Leoparden küsst man nicht |
Sorgenfrei durch Dr. Flagg – Carefree
- 108 **HUBERT DE GIVENCHY**
Sabrina | Bonjour Tristesse |
Frühstück bei Tiffany | Charade |
Wie klaut man eine Million? | Moonraker
- 114 **IRENE LENTZ**
Sein oder Nichtsein | Mitternachtsspitzen |
The Tourist

- 118 **JEAN LOUIS**
Gilda | Die Frau im golden Cadillac |
Modern Millie – Reicher Mann gesucht
- 122 **JEAN PAUL GAULTIER**
Kika | Das fünfte Element |
Die Haut, in der ich wohne
- 128 **KARL LAGERFELD**
Babettes Fest | High Heels – Die Waffen
einer Frau | Zerrissene Umarmungen
- 132 **L'WREN SCOTT**
Diabolisch | Eyes Wide Shut | Stoker
- 136 **MANOLO BLAHNIK**
Marie Antoinette | Sex and the City
- 140 **MARC JACOBS**
Darjeeling Limited
- 144 **MARY QUANT**
Bis das Blut gefriert | Die total verrückte
Büroparty | Georgy Girl | Zwei auf gleichem Weg
- 148 **NINO CERRUTI**
Pretty Woman | Ein unmoralisches Angebot |
In the Line of Fire
- 152 **PACO RABANNE**
Zwei auf gleichem Weg | Barbarella
- 156 **PIERRE BALMAIN**
...Und immer lockt das Weib |
Was weiß Mama von Liebe? | Die Millionärin
- 162 **PIERRE CARDIN**
Die Schöne und das Biest | Die Beute | Der Todes
tanz eines Killers
- 166 **PRADA**
James Bond 007 – Ein Quantum Trost | Der große
Gatsby | Grand Budapest Hotel
- 170 **RAF SIMONS FOR JIL SANDER**
Ich bin die Liebe
- 174 **RALPH LAUREN**
Der große Gatsby | Der Stadtneurotiker
- 178 **RODARTE**
Black Swan
- 182 **SALVATORE FERRAGAMO**
Im Netz der Leidenschaften |
Australia | Rush – Alles für den Sieg
- 186 **STELLA MCCARTNEY**
Sky Captain and the World of Tomorrow
- 190 **TIZIANI**
Die Stunde der Komödianten | Brandung
- 194 **TOM FORD**
James Bond 007 – Ein Quantum Trost | James
Bond 007 – Skyfall | James Bon 007 – Spectre
- 198 **TRAVIS BANTON**
Marokko | Shanghai-Express | Mein Mann
Godfrey
- 204 **VERA WANG**
Ein Date mit Hindernissen | Bride Wars – Beste
Feindinnen
- 208 **VERSACE**
Kika | James Bond 007 – Stirb an einem anderen
Tag | James Bond 007 – Casino Royale | The
Counselor | The Wolf of Wall Street
- 212 **VIVIENNE WESTWOOD**
21 | Leaving Las Vegas – Liebe bis in den Tod |
Sex and the City | Muppets Most Wanted
- 216 **YVES SAINT LAURENT**
Der rosarote Panther | Belle de Jour – Schöne
des Tages | Das Geheimnis der falschen Braut
- 220 Index
- 224 Bildnachweis

EINLEITUNG

Mode im Film – gibt es das überhaupt? Die Idee klingt absurd. Schließlich ist alles, was wir auf der Leinwand sehen, per Definition ein Kostüm. Allerdings ist das ein bisschen zu einfach. Wenn ein Kostüm nur abseits der Leinwand zur Mode wird, was passiert dann, wenn wir wieder zum Kino zurückkehren? Wenn wir neben seiner eigentlichen Rolle – nämlich Figuren mit Leben zu erfüllen – die Bedeutung und die Wirkung des Kostüms in der Welt der Mode betrachten? Dann haben wir die Fähigkeit, Mode und Kostüm in einem kulturellen Fixpunkt zu vereinen.

Dieses Buch konzentriert sich einzig auf die Arbeit von Modeschöpfern, die für den Film gearbeitet haben oder – in manchen Fällen auch umgekehrt – zuerst Filmkostüme hergestellt haben und dann in die Modebranche gewechselt sind. Im Prinzip also muss der Designer während seiner Karriere in beiden Bereichen tätig gewesen sein. Damit ist das Feld abgesteckt. Während meiner Recherchen wurde mir klar, dass ein völlig anderes Buch entstünde, schriebe man über den Einfluss des Kinos auf die Mode. Ich wollte mich jedoch voll auf dieses eine Thema konzentrieren.

Die Wahl der Designer und Filme war ein wahrer Albtraum – es gibt so viele und der Platz ist begrenzt. Welche sollte man nehmen? Nun, der Designer oder das Modehaus muss speziell für den analysierten Film gearbeitet haben. Ich zog in Betracht, Konfektionsware im Stil des Designers zu behandeln, doch letztendlich habe ich nur Modelle genommen, die bewusst als Kostüm für einen Film entstanden sind. Das schließt einige Designer aus, die Sie hier vielleicht erwarten würden, wie etwa Kleider von Comme des Garçons, die Kostümbildner Aggie Gerard Rogers für *Beetlejuice* (1988) benutzt hat, oder Zegna, von dem die Konfektionsanzüge für George Clooney in *The American* (2010) waren. Dasselbe gilt für bestimmte Kostümbildner, wie Bob Mackie, der mehrfach für die Leinwand gearbeitet hat (*Tanz in den Wolken*, 1981; *Staying Alive*, 1983), aber vor allem für seine Bühnenarbeit bekannt ist. Selbst Orry-Kelly und William Travilla habe ich weggelassen, vor allem, weil sie Kostümbildner sind, welche die Mode eher beeinflusst haben, als in der Branche wirklich zu arbeiten. Die vermutlich überraschendste Auslassung betrifft Edith Head. Head wird natürlich erwähnt, vor allem im Zusammenhang mit dem Kleinen Schwarzen von Givenchy für *Frühstück bei Tiffany* (1961), aber auch sie war weniger eine Designerin als

eine Mode-Trendsetterin. Selbst mit diesen strengen Kriterien war nicht genügend Platz, um alle aufzunehmen: Norma Kamali, zum Beispiel, die die Kleider für den Smaragd-City-Teil von *The Wiz – Das zauberhafte Land* (1978) gestaltete.

Andere Aspekte der faszinierenden Welt von Mode und Film sind Kollaborationen wie etwa die ungewöhnliche Zusammenarbeit von *Muppets-Schöpfer* Jim Henson und Fantasy-Zeichner Brian Froud für *Der dunkle Kristall* (1983). Sie produzierten eine Bekleidungskollektion, die auf den Kostümen aus diesem Film beruhte und durch Liberty's of London verkauft wurde. Eine ähnliche Idee griff Disney für *Die fantastische Welt von Oz* (2013) auf, als der Schuhdesigner Steve Madden und andere für das Home Shopping Network mehr als 400 Accessoires herstellten, die durch den Film inspiriert waren. Mehrere bekannte Kostümbildner arbeiteten 2015 außerdem mit Prada an deren »Iconoclasts«-Installationen. Doch egal wie interessant diese Projekte sind, solange kein wichtiger Modeschöpfer oder sein Modehaus daran beteiligt waren und die Kleidungsstücke speziell für das Kino geschaffen wurden, genügten sie nicht meinen Anforderungen für dieses Buch.

Bestimmte Designer wurden nicht aufgenommen, weil die Kleidung, die sie für einen Film bereitstellten, nicht extra dafür entworfen oder vorgesehen wurde. Ich hätte gern Elie Saab behandelt, aber er hat bisher noch nicht speziell für den Film gearbeitet. Seine Stücke wurden verwendet – zum Beispiel von den Kostümbildnern Kurt Swanson und Bart Mueller für *Stoker* (2013) –, aber ohne spezielle Zusammenarbeit. Der Film *Prêt-à-Porter* (1994) ist übervoll mit Modeschöpfern und deren Kleidung und ich hätte ihn in jedem zweiten Kapitel erwähnen können, aber er ist eine Satire und konzentriert sich weniger auf die Kleidung als vielmehr auf die Branche. Es wäre kaum eine Analyse möglich gewesen.

Bei jedem Profil versuchte ich, denselben investigativen Ansatz zu verfolgen wie bei meiner Website *Clothes on Film*. Im Allgemeinen bin ich auf die Karriere des besagten Designers eingegangen, seine Herkunft, sein Vorgehen und seine Entwicklung und habe dann drei oder vier Filme näher untersucht. Ich befasse mich nicht nur mit der Kleidung selbst, sondern erkunde, was sie im Kontext der erzählten Geschichte bedeutet. Außerdem betrachte ich die Verwendung der Stücke als potenzielles

Marketingwerkzeug, ihr Echo – falls vorhanden – in der Modewelt und ihr Vermächtnis sowohl auf dem Laufsteg als auch auf der Leinwand. Gelegentlich, wie etwa im Fall von Rodarte, gehe ich nur auf einen Film ein (*Black Swan*, 2010), weil das zum Zeitpunkt der Entstehung des Buches der einzige Beitrag dieses Designers zur Welt des Films war. Wieso nehme ich aber Rodarte auf, wenn die nur für einen Film gearbeitet haben? Weil ihr Betrag zu sensationell war um ihn zu ignorieren. Es gibt also Ausnahmen. Sie könnten sich auch fragen, wieso bestimmte wohlbekannte Titel ausgelassen oder in den Profilen übergangen wurden, wo Sie mehr dazu erwartet hätten. Ich wollte zwar einerseits die Wichtigsten aufnehmen – Klassiker wie *Der Zauberer von Oz* (1939) und *Barbarella* (1968) –, mich aber andererseits auf Inhalte konzentrieren, die noch nirgendwo veröffentlicht wurden und die Gelegenheit nutzen, Details zu korrigieren, die immer wieder falsch dargestellt wurden, wie etwa die Arbeit von Agnès B für John Travolta in *Pulp Fiction* (1994). Aber all das können Sie auf den folgenden Seiten nachlesen. Ich will Sie hier nicht weiter aufhalten.

Schließlich möchte ich noch anmerken, dass das Kino als Modeeinfluss meiner Meinung nach am besten in den Bereichen Science Fiction und Fantasy oder Kostümproduktionen funktioniert. Der Kapuzenschal von Kostümbildnerin Trish Summerville, entworfen von Maria Dora für *Die Tribute von Panem: Catching Fire* (2013) passt hervorragend in die Pariser Mode; umgekehrt gilt das auch für das modifizierte rote Rüschenkleid von Sarah Burton und Alexander McQueen aus demselben Film. Diese Looks können problemlos außerhalb ihres narrativen Kontexts existieren, weil sie zeitlos sind. Wir als Kunden können die Vergangenheit mit der Fantasie auf der Leinwand verbinden, um unsere Zukunft zu erschaffen. Kostüm als Mode ist das, was wir uns wünschen: Welche Absicht auch immer dahinter steckt, ein Kleid in einem Film ist nur ein Kleid in einem Film, bis ihm eine Bedeutung zugemessen wird. Abseits der Leinwand ist eine solche Bedeutung völlig subjektiv. Das gleiche Kleid, ob von Audrey Hepburn als Begleiterin oder Olga Kurylenko als Spionin getragen, gehört nun ausschließlich uns.

Christopher Laverty



Dieses Elie-Saab-Kleid, getragen von Nicole Kidmans Evie in *Stoker*, wurde von den Kostümbildnern Bart Mueller und Kurt Swanson für den Film ausgewählt. Skizze von Bart Mueller



AGNÈS B

WER SIND SIE, POLLY MAGGOO? (1966)

LE COUPLE TÉMOIN (1977)

RESERVOIR DOGS (1992)

PULP FICTION (1994)

JE M'APPELLE HMMM... (2013)



Agnès B, mit wirklichem Namen Agnès Troublé, unterstützt leidenschaftlich das unabhängige Kino und macht inzwischen selbst Filme

S. 8 Aufgrund ihrer Freundschaft zu Harvey Keitel stiftete die Designerin einen schwarzen Anzug für seine Rolle in *Reservoir Dogs*. Betsy Heimanns dürftiges Kostümbudget für den Film lag nur bei 10.000 Dollar

Es gibt cool und es gibt Agnès B. Agnès ist Autorin, Filmemacherin und Kostümbildnerin. Ihr Look ist einfach – er definiert Einfachheit. Seit den 1960er Jahren entwirft Agnès B Kleidung und ihre Kollektionen erinnern an die gestreiften T-Shirts, verrückten Röcke, Sweater und überlangen Mäntel der Beatniks. In den 1990ern erlebte sie ein Revival und jetzt prägt das Label wieder die Innenstädte. Speziell Frühling/Sommer 2014 gehörten Agnès B – jeder Laden mit junger Mode, von Topshop bis H&M, kopierte den Look, der für Agnès steht, selbst wenn sie ihn nicht erfunden hat.

Agnès B (geboren als Agnès Troublé) wirkte gemeinsam mit Cacharel, einer anderen beliebten französischen Modemarke der 70er, an William Kleins Satire *Le couple témoin* (1977) mit. Agnès arbeitete mit Klein an der Modeparodie *Wer sind Sie, Polly Maggoo?* (*Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966), als ihr markantes Blockstreifen-T-Shirt populär wurde. *Le couple témoin* ist eigentlich kein Modofilm, macht aber unerwartet scharfsinnige Beobachtungen über Kleidung als Mittel der Unterwerfung. Anémone und André Dussollier spielen ein junges Ehepaar, das an einem landesweiten Versuch des Zukunftsministeriums teilnimmt, um sein Verhalten unter kontrollierten Bedingungen zu beobachten. Die beiden werden 24 Stunden am Tag in einem extra erbauten Apartement überwacht,





S. 10 oben *Wer sind Sie, Polly Maggoo?* ist ein Paradebeispiel für Agnès Bs typische Blockstreifen

S. 10 unten Die Skizze von Agnès B zeigt ihr oft kopiertes gestreiftes Hemd, das es seit Ende der 1970er gibt

S. 11 links Die einfachen Einteiler aus *Le couple témoin* sind ein raffinierter Kommentar über die stagnierende Einförmigkeit der Mode

S. 11 rechts Dieser Einteiler, entworfen von Agnès B für Frühling/Sommer 2016, ist eine aktuelle, modischere Fassung der Modelle aus *Le couple témoin*



um die potenziellen Bedürfnisse einer utopischen Gesellschaft abzuschätzen (der Film spielt im Jahr 2000). Bei ihrer Ankunft geben sie ihre persönlichen Sachen ab und werden nackt interviewt. Beide bekommen weiße Einteiler mit ihren Initialen vorn und hinten. Ergänzt wird dies durch knallrote Zehensocken (eine Agnès-B-Eigenart) – Schuhe gibt es nicht. Die Kostüme des Paares erfahren hier einen Hauch von Individualität – nicht aus sich selbst heraus, sondern aufgrund ihrer Nüchternheit – und werden deshalb zu einer modischen Aussage. Wir sind in diesem Versuch keine Voyeure, sondern Zuschauer – die Teilnehmer sind sich schließlich bewusst, dass man sie beobachtet.

Als das Experiment an dem Paar zu zehren beginnt, rebelliert es mit Hilfe von »Punk-Terroristen«, die praktischerweise den Aufstieg dieser Bewegung in Europa widerspiegeln. Einer der jungen Terroristen trägt eine markante rote Strick-Balaclava. Ein solches Stück war später im Film *Spring Breakers* (2012) Teil der Diebesverkleidung der Mädchen (mit zusätzlichem »My Little Pony«-Aufnäher). *Spring Breakers* war von Agnès B produziert worden, so dass das sicher kein Zufall war. Die Unterdrücker in *Le couple témoin* tragen schwarz (böse), ihre Opfer weiß (gut). William Kleins Film ist nicht weniger raffiniert als *Wer sind Sie, Polly Maggoo?*, auch wenn er zweifellos besser darin ist, eine monotone Zukunft vorherzusagen, als die Überspanntheiten der Gegenwart satirisch zu beleuchten.



Kostümbildnerin Betsy Heimann ergänzte diesen schwarzen Anzug von Agnès B, den John Travolta in *Pulp Fiction* trägt, um ein Lederrevers, um dem Ensemble einen Rockabilly-Touch zu verleihen



Betsy Heimann nutzte Agnès B für die Kleidung von Uma Thurmans Figur Mia in *Pulp Fiction* als »weiblicher (Reservoir) Dog«.

In Stephen Frears' *Grifters* (1990) trägt Anjelica Huston als verführerische Betrügerin Lilly Dillon ein Agnès-B-Kleid, das Kostümbildner Mark Bridges in weißer Gabardine nachschneiderte. Der Vorschlag kam von Huston, weil das Original sich als ungeeignet erwies. Es passiert nur selten, dass das Beharren eines Schauspielers auf seiner Lieblingsmarke dem Kostümbildner hilft, statt ihn zu behindern.

Kostümbildnerin Betsy Heimann griff in ihren berühmtesten Projekten, beide für Regisseur Quentin Tarantino, ebenfalls auf Agnès B zurück: *Reservoir Dogs* (1992) und *Pulp Fiction* (1994). Das Budget für Tarantinos Debütfilm war so knapp, dass Heimann schummeln musste, um zwei identische, an die Nouvelle Vague erinnernde Anzüge für die Hauptpersonen zu finden. Zwei der Dogs tragen statt der Anzüge schwarze Jeans und dunkelblaue Jacken. Eine persönliche Beziehung half weiter; Hauptdarsteller und Produzent Harvey Keitel ist mit Agnès B befreundet und konnte deshalb einen brandneuen schwarzen Anzug für die Dreharbeiten besorgen. Bei *Pulp Fiction* hatte Heimann zwar etwas mehr Budget, aber kaum mehr Zeit. Wieder über Harvey Keitel beschaffte sie den Mantel und die Samtkragenjacke von Mia Wallace (Uma Thurman) sowie den Anzug von Vincent Vega (John Travolta). Der Anzug besaß ursprünglich kein Lederrevers. Heimann ließ eines annähen – passend zum Rockabilly-Stil von Vincents Bolo-Tie. Außerdem musste der Anzug der Größe des Schauspielers entsprechend geändert

werden. Betsy Heimann nutzt auch heute nach Möglichkeit Agnès B und lobt die Unterstützung der Designerin für den unabhängigen Film.

Ihr Debüt als Autorin/Regisseurin feierte Agnès B mit *Je m'appelle Hmmm...* (2013), der Geschichte von Céline (Lou-Lélia Demerliac). Das introvertierte 11-jährige Mädchen verlässt nach jahrelangem Missbrauch sein Zuhause. Agnès B arbeitete hier nicht als Kostümbildnerin, sondern engagierte François Jugé. Wir sehen trotzdem zwei ihrer Stücke: einen unscheinbaren Mantel und einen roten Strickpullover, getragen von Céline. Rot ist eine wichtige Farbe im Film. Es dient, wie so oft, als Warnung vor wirklichen und möglichen Gefahren. Céline läuft in ihrem roten Pullover davon, bevor sie in das rote Fahrerhaus von Peter (Douglas Gordon) steigt, einem scheinbar verständnisvollen LKW-Fahrer. Das Duo ist von Rot umgeben: rote Servietten beim Essen, die rotweißen Streifen eines Windsacks, den Peter Céline zum Spielen gibt, die rote Strickjacke einer Café-Angestellten. Agnès B will, dass wir ihre Beziehung angesichts des Missbrauchs, den Céline erlitten hat, hinterfragen. Sie warnt uns und dennoch führen wir uns selbst in die Irre. Peter will Céline nicht verletzen, sondern über sie wachen; die einzige Person in Gefahr, verletzt zu werden, ist er selbst.

Mode war nicht Agnès Bs erste Wahl. Nach fast 30 Filmen als Produzentin seit den 1990ern hat sie ihre kreative Heimat im Film gefunden – Filmemacherin aus Berufung und Designerin aus Versehen.

je m'appelle hmmm - - -

un film d'Agnès Troublé dite Agnès B.



love
production
d'Agnes B.

A3
Autobus

Lou-Lélia Demerliac Sylvie Testud Jacques Bonnaffé Douglas Gordon

MARK CHRISTIAN JERARDI • BUN PIERRE KALFON • JEAN-FRANÇOIS CUBALLIÉ • GREGOIRE COZEN • GEORGES-EMILIO GELIC • LES DANSEURS BUTINE JBA ET DAKSI dirigé JEAN-BAPTISTE BOUVER • montage ELYS SEURON • art JIMMER LEVALLEUR & RICKYAN BUCKER
montage SONIC TOURIN • script BAPTISTE ANDRÉ • scénario DANU BRANDE • scénario JEAN-PIERRE BENOIT • scénario JULES-LAURENT GOUY • scénario FRANÇOIS JUNG • scénario THOMAS KORTLING • scénario OLIVIER OKEN • eff. spéciaux CHARLOTTE BATEL
réalisé AGNÈS TROUBLÉ ditte Agnès B. en collaboration avec JEAN-FRANÇOIS CUBALLIÉ • produit par CHRISTOPHE ALBERGARE • avec le soutien de FILM SOUTIENS • distribution France 3 Cinéma



Die Designerin war zwar an dem Film beteiligt, der rote Agnès-B-Pullover, den Lou-Lélia Demerliac im Film *Je m'appelle Hmmm...* trägt, stammt aber vom Flohmarkt



ANDRÉ COURRÈGES

ZWEI AUF GLEICHEM WEG (1967)

DER SWIMMINGPOOL (1969)



André Courrèges im Jahre 1978 in seiner Werkstatt auf seinem baskischen Bauernhof

—
S. 14 Ein einfacher schwarzer Bikini von André Courrèges für Romy Schneider in *Der Swimmingpool*. Dieses scheinbar einfache Design verkörpert Courrèges' minimalistischen Zugang zur Mode

Für André Courrèges ging es immer nur um das Moderne, er sehnte sich nicht nach Nostalgie. Nach zehnjähriger Arbeit für den Meister-Couturier und König des Ballkleides Cristóbal Balenciaga war Courrèges selbst ein Meister an der Schere. Das merkt man all seinen Kollektionen an, von 1961, als er die Marke Courrèges etablierte, über seine bahnbrechende »Moon Girl«-Kollektion von 1964 und darüber hinaus.

»Moon Girl« war eine der wichtigsten Kollektionen der 1960er. Inspiriert von den klaren Linien des Swinging London, besonders denen des Designers John Bates, schuf Courrèges eine schnörkellose intergalaktische Utopie, die beispielhaft für den Rest des Jahrzehnts sein würde. Seine schmalen Hosen, Minikleider, Miniröcke und A-förmigen Mäntel in klinischem Weiß und Rot waren mit geschwungenen Nähten, aufgesetzten Taschen und Goldknöpfen verziert und wurden durch Seidenschals, Strumpfhosen in Rippstrick und weiße Kindertiefel ergänzt. Courrèges kann die Erfindung des Minirocks zwar nicht allein für sich beanspruchen – diese Ehre teilt er sich mit Bates und Mary Quant –, doch er hat ihn in das wohlhabende Paris gebracht. Er gehörte zu den neuen, frischen Kreativen, die die vermutlich wichtigste Periode der Modeentwicklung im 20. Jahrhundert prägten.



Courrèges' berühmte »Eskimo«-Sonnenbrille, die auf den Schne Brillen der Inuit basiert, war das erste Mal in seiner »Moon Girl«-Kollektion von 1965 zu sehen

Courrèges war nur einer der Namen, die Audrey Hepburn auswählte, um in *Zwei auf gleichem Weg* (1967; siehe auch Seite 144) jugendlich auszusehen. Sein eher kleiner Beitrag überdauerte als Teil von Hepburns hipper Designer-Ästhetik die Zeit. Hepburn spielt Joanna, die als junges Mädchen startet und am Ende verheiratet ist, eine Affäre hinter sich hat und die neuesten Trends des Raumfahrtzeitalters trägt. *Zwei auf gleichem Weg* ist eines der kulturell wichtigsten Projekte der Schauspielerin, weil es eine entscheidende, bis heute gültige Änderung auf dem Modemarkt signalisiert: das endgültige Eintreffen der Jugend. In den 1960ern entdeckte die Mode den Teenager. Erwachsene wie Hepburn, einst selbst Liebling der Modeszene, konnten nur hinterherhecheln. In *Zwei auf gleichem Weg* sehen wir eine übergroße weiße Sonnenbrille von Courrèges. Sie basiert auf seinem Modell »Eskimo« von 1965 und hatte nur Schlitz für die Augen. Hepburns Version im Film ist etwas nutzerfreundlicher.

Für die Kostüme in *Der Swimmingpool* (1969) war Courrèges allein verantwortlich. Seine Looks für die beiden weiblichen Hauptfiguren, Marianne (Romy Schneider) und Penelope (Jane Birkin), sind



Gemeinsam mit Mary Quant machte Courrèges das A-Linien-Kleid in den 1960ern populär. Seine Kleidung sollte den Körper bedecken, aber nicht an ihm kleben

nicht mehr und nicht weniger als eine Retrospektive seines Repertoires der 1960er Jahre: ausgestellte Trägerkleider mit kontrastfarbenen Biesen, schwingende, bedruckte Maxikleider, blaue Röhrenhosen, ein Hemd mit hochgestelltem Kragen und eine ansehnliche Menge von Courrèges' Spezialität: Badebekleidung. *Der Swimmingpool* spielt in einer Ferienvilla in Südfrankreich, die unter der sengenden Mittelmeersonne zu einer Drehscheibe für sexuelle Spannungen und Eifersucht wird. Penelope ist ein missmutiger Teenager, jugendlich gekleidet in Jeans und T-Shirts mit einem kindischen Vichy-Karomuster, das ihre vorgebliche Unbestechlichkeit unterstreicht. Marianne ist älter und eleganter, ihr Stil ist weniger frech. Ihre Badebekleidung ist entweder Schwarz oder Weiß. Dies scheint ihre Persönlichkeit widerzuspiegeln; wütend, nachdem ihr Freund sie in den Pool geworfen hat, tauscht sie ihren schwarzen Bikini gegen einen einfachen weißen Badeanzug und ist plötzlich wieder ruhig und neckisch. Die Kleidung erinnert an Courrèges' Designs vom Ende der 1960er Jahre, speziell das weiße durchscheinende Shirt, das Penelope bei ihrer Ankunft trägt, ohne BH, die Brustwarzen strategisch von den



Audrey Hepburn in *Zwei auf gleichem Weg* mit der riesigen Sonnenbrille von Courrèges, die von seiner »Eskimo«-Sonnenbrille abgeleitet ist





S. 18 oben Jane Birkin in einem Rock mit Vichy-Karomuster am Set von *Der Swimmingpool*. Vichy-Karos dienen im Film als visuelles Motiv für die vorgeblich unbestechliche Jugend dieser Figur

S. 18 unten Romy Schneider trägt einen Badeanzug von Courrèges in *Der Swimmingpool*. Neben seinen futuristischen Kreationen war Badebekleidung eine Spezialität des Designers

S. 19 Kostümbildner Michael Kaplan hatte Bücher über Designer der 1960er, darunter auch André Courrèges, zur Hand, als er seine retro-futuristischen Ensembles für *Star Trek: Into Darkness* entwarf

aufgesetzten Taschen verdeckt. Die Kleidung soll nicht die volle weibliche Form betonen, sondern einen schlanken, jungenhaften, weniger erotischen Körper andeuten. Seine Designs sind verschmitzt – die sexuellen Andeutungen finden in unseren Köpfen statt.

Kostümbildner Michael Kaplan nutzte Bücher über André Courrèges als Inspiration für *Star Trek: Into Darkness* (2013). Da J. J. Abrams' neu aufgelegte *Star-Trek-Filme* im Prinzip vor der Fernsehserie spielen, die 1966 startete, wollte Kaplan den Retro-Futurismus dieser Ära unbedingt erhalten. Daher kehren auch die Kostüme wieder zu den Originalen zurück, mit A-förmigen Minikleidern und engen Jersey-Shirts – eine Verbeugung vor der Pionierarbeit von Courrèges.

André Courrèges hat ein gewaltiges Erbe im Film hinterlassen, auch wenn er nur wenige Male direkt in Erscheinung trat. Es ist zweifelhaft, ob es ohne seine »Moon Girl«-Kollektion die gefeierten Kostüme von Hardy Amies für *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) gegeben hätte (siehe Seite 95). Zum ersten Mal wurde Mode von der Straße beeinflusst. Courrèges nahm genau wie Paco Rabanne und Pierre Cardin Trends wie Formlosigkeit und Androgynie und machte sie zur Mode.



AZZEDINE ALAÏA

IM ANGESICHT DES TODES (1985)

VAMP (1986)

GRAFFITI BRIDGE (1990)



Azzedine Alaïa in seiner Werkstatt. Fast wie ein Bildhauer konstruiert Alaïa Kleidungsstücke, erschafft Formen

S. 20 Diese pseudo-maskuline Lederjacke im Zusammenspiel mit offenkundig femininen schwarzen High-Heels ist typisch für den androgynen Look, den Alaïa für Grace Jones in *Im Angesicht des Todes* geschaffen hat

Auch wenn Azzedine Alaïa –»The King of Cling«– Uneingeweihten kaum bekannt ist, gehört er immer noch zu den wichtigsten Designern. Er verkörperte die 80er und 90er, seine produktivsten Jahrzehnte, mit dem engsitzenden »Bodycon«-Look. Bodycon, kurz für »body conscious« (körperbetont) bezeichnet hautenge Bekleidung, die paradoxerweise den Körper nicht einengen, sondern befreien soll. Alaïa nutzt Lycra, um Bewegung zu erleichtern und den Fokus auf die Form zu lenken. Regeln sind ihm egal und seine Kollektionen erscheinen, wenn es ihm passt. Alaïa ist ein sturer, aber beliebter und respektierter Innovator – genau wie seine Muse, Model, Sängerin und Schauspielerin Grace Jones.

Grace Jones personifiziert die Azzedine-Alaïa-Frau. Kräftig, athletisch und hager, trug sie den kleingewachsenen tunesischen Designer sogar auf die Bühne, als ihm 1984 bei den Oscars de la Mode ein Preis für die beste Kollektion verliehen wurde. Er hat Jones zweimal für die Leinwand eingekleidet: als Superschurkin May Day im James-Bond-Abenteuer *Im Angesicht des Todes* (1985) und als verführerische Katrina im Kult-Horrorfilm *Vamp* (1986). Vor allem der Bond-Film ist in Erinnerung geblieben. Jones trägt die typischen Alaïa-Cowls und -Kapuzen mit solcher Souveränität, dass es unmöglich scheint, Rolle und

Schauspielerin zu trennen. Würde sich Grace Jones jemals dem Verbrechen zuwenden, sie wäre May Day.

Azzedine Alaïa formt den menschlichen Körper. Nicht alle seine Stücke sind hauteng, aber alle sollen fließen. Nirgendwo wird das deutlicher als an Grace Jones im Film *Im Angesicht des Todes*. Vom rückenfreien roten Kleid mit separater Kapuze und übergroßem schwarzem Fez bis zum extrem hoch ausgeschnittenen Leotard und fersenlosen Beinstulpen müssen Jones' Kostüme den Anforderungen des Scripts folgen – beim Zureiten eines Pferdes ebenso wie beim Karate-Training –, egal, wie fantastisch die Gesamtästhetik sich zeigt.

Die meisten ihrer Kostüme bestehen zumindest teilweise aus Leder, dem Stoff, mit dem sich Alaïa in den frühen 1980ern einen Namen gemacht hatte, als seine weiten Ledermäntel mit seinen Supermodel-Kunden von Paris aus in die New Yorker Modeszene einbrachen.

Das faszinierendste Outfit von Jones in *Im Angesicht des Todes* ist gleichzeitig ihr rudimentärstes – ein kaffeebrauner Bademantel, rückenfrei mit drapiertem und gefaltetem Ausschnitt und einem überhängenden Flügelärmel. Es zeigt, dass Azzedine Alaïa unfähig ist, etwas »normales« zu machen – und Jones



wäre auch nicht gewillt, so etwas zu tragen. Jones' Kostüme sind manchmal Kombinationen aus anderen. Das entspricht Alaïas Vorgehen: Viele seiner Modelle speziell aus den 1980ern sind Versatzstücke. Jones' Nietenlederjacke, mit Netzstich und Schulterpolstern, getragen über einem schwarzen Kapuzenshirt, gefüttert mit gelbem Stoff, ist ein klares Beispiel dafür. Im Übrigen war Alaïa nicht allein verantwortlich für Jones' Ensembles. Die Ideen kamen von der Kostümbildnerin Emma Porteous, deren Skizzen vom Designer umgesetzt wurden. Leider wird Porteous' Name bei der Diskussion dieses Films meist vergessen.

Grace Jones holte Azzedine Alaïa für *Vamp an Bord*, gemeinsam mit weiteren ihrer kreativen Freunde, wie Aktivist und Künstler Keith Haring, den Modedesigner Issey Miyake und sogar Andy Warhol als Fotografen. Abgesehen von Harings faszinierenden »Fleisch-Graffiti« ist von deren Beiträgen im Film kaum etwas zu sehen – vermutlich war ihre Mitarbeit lediglich ein Gefallen für Jones, die ein echter Glücksfall für die Produzenten dieses Low-Budget-Teen-Horrorfilms war. Jones' eigener Kurzauftritt zeigt uns die Schauspielerin als altägyptische Vampirin Katrina, wach und hungrig im modernen Los Angeles. Als Stripperin in einem Nachtclub lockt sie Männer für einen »Happen« hinter die Bühne. Jones' großer Augenblick ist ein theatralischer Striptease vor einem Haufen glotzender Betrunkenen. Über ihrem von Haring bemalten Körper trägt Jones ein langes, enges rotes Jersey-Kleid mit weiten Ärmeln und einem Leibchen, das unter seinem Reißverschluss einen spiralförmigen silbernen Drahtbikini enthüllt. Von Alaïa war das Kleid, während Miyake, ein Experte im innovativen Einsatz von Werkstoffen, zusammen mit dem Juwelier David Spada ihre Metallunterwäsche anfertigte. Später trägt Jones einen gewundenen Aluminium-Kopfschmuck sowie ein Korsett, beide vermutlich ebenfalls von Miyake. Von all den Kreativen hier, und da ist Kostümbildnerin Betty Pecha Madden nicht ausgenommen, weiß Alaïa am meisten über die





S. 22 links Grace Jones in *Im Angesicht des Todes* in einem hautengen »Bodycon«-Kleidungsstück, das paradoxerweise ihre Bewegungen erleichtert

S. 22 rechts Jones' Alaïa-Lederjacke mit riesigen Fledermausärmeln, ideal zum Herumwerfen von Schergen

S. 23 links Alaïa' Ensembles in *Vamp* sind zum größten Teil in der Dunkelheit versteckt. Dieses nur kurz gezeigte Stück zum Beispiel ist auf der Leinwand in Wirklichkeit knallrot

S. 23 rechts Jill Jones mit Prince in *Graffiti Bridge*, Alaïas letztem und relativ gemäßigtem Vorstoß in das Kostümdesign vor mehr als einem Vierteljahrhundert



Herstellung von Auftrittskleidung. Schließlich stellte er auch Kostüme für das berühmte Crazy Horse in Paris her und weiß daher, dass Bühnenkostüme, speziell für das Tanzen und Strippen, den Körper sowohl verhüllen als auch enthüllen müssen. Jones' kaum in Erscheinung tretendes letztes Kleid, ein weißes, eng anliegendes Rollkragenkleid aus Chiffonseide, ist gerade transparent genug, um ihre spiralförmige Unterwäsche durchscheinen zu lassen, bevor sie lebendig vom Sonnenlicht verbrannt wird.

Nach seinem letzten offiziellen Leinwandeinsatz für die Sängerin Jill Jones im Film *Graffiti Bridge* (1990) von Prince wird Azzedine Alaïa vermutlich nicht noch einmal als Kostümbildner für den Film arbeiten. Alaïas Look bleibt uns jedoch erhalten, in Grace Jones als May Day in einer schweren Lederjacke mit Fledermausärmeln und einem orange abgesetzten Kapuzen-Shirt, wie sie einen ausgewachsenen Mann über ihren Kopf hebt – eine glorreiche Erinnerung an all das, wofür der Designer steht.



BERNARD NEWMAN

ROBERTA (1935)

ICH TANZ' MICH IN DEIN HERZ HINEIN (1935)

SWING TIME (1936)

THEODORA GOES WILD (1936)



Bernard Newman (sitzend vorne links) und Designer Orry-Kelly, Travis Banton, Edith Head und Irene bei der Los Angeles Fashion Futures Show, 1941

S. 24 Ginger Rogers in einem Entwurf von Bernard Newman für *Swing Time*. Winzige Bleigewichte im Saum sorgten für einen zufriedenstellenden Schwung des Kleides

Auch wenn er die Modebranche nie wirklich verlassen hat, wurde Bernard Newmans Karriere durch sein kurzes Wirken als Kostümbildner bestimmt. In den 1930ern schuf er umwerfende Abendkleider – Hollywoods Reaktion auf die Große Depression und der ersehnte Glamour für das Publikum.

Nach seinem Aufstieg zum Chefdesigner des Kaufhauses Bergdorf Goodman in New York blieb Newman dort für 12 Jahre, bevor er 1933 nach Hollywood ging. Innerhalb von drei Jahren entwarf er Kleidung für mehr als 20 Filme, unter anderem für Irene Dunne, Lucille Ball und seine Lieblingsschauspielerin Ginger Rogers. Anfangs für RKO Pictures, später als Freiberufler, arbeitete Newman bis weit in die 1940er für Columbia Pictures und Warner Bros. Als anspruchsvoller, aber großzügiger Mann empfahl Newman den Kostümbildner Edward Stevenson als seinen Nachfolger bei RKO.

Das erste Projekt, in dem Newman namentlich genannt wurde, war *Roberta* (1935) – und das, obwohl er da bereits zwei Jahre in Hollywood war. Irene Dunne spielte Stephanie, loyale Assistentin im Pariser Modehaus Roberta, und Ginger Rogers spielte Lizzie Gatz, eine Amerikanerin, die sich als polnische »Comtesse Scharwenka« ausgab. Das Budget betrug angeblich eine Viertel Million Dollar,

von denen ein Großteil in die Kostüme floss – speziell für die Modenschau am Ende, in der wie in einem ausgedehnten Werbespot Ensemble um Ensemble vorgeführt wurde. 15 der Kostüme aus dem Film wurden anschließend vom Modern Merchandising Bureau vermarktet. Dies war Hollywoods Versuch, das unverhohlene Kopieren seiner Designs durch die Kaufhäuser zu unterbinden. Diese »durch Filme inspirierten« Kleider gab es in Cinema Fashion Shops. Hier wurde nur Damenmode verkauft; Männerkostüme spielten keine Rolle, da die männlichen Schauspieler üblicherweise ihre eigene Kleidung mitbrachten, wenn es nicht gerade eine Historienproduktion war.

In *Roberta* übernimmt Stephanie das Modehaus und versucht, die klassische Marke mit neuen Designs aufzufrischen. Dies bot Newman die Möglichkeit für ausgefallene Kreationen, von denen eine – ein langärmeliges Etuikleid von Stephanie mit einer riesigen Schleife an der Schulter, das scheinbar aus schwarzem Latex besteht (damals nur für Badeanzüge üblich) – heute besonders bizarr anmutet. Rogers bekam den Löwenanteil der luxuriösen Kostüme. Das erlesenste Stück ist kein Kleid, sondern eine Art Jumpsuit mit einer weiten, schwarzen Samthose, deren hochgezogener Bund in eine kurze Weste übergeht, darunter eine Bluse mit gerafften Ärmeln und großer Schleife. Es wirkt wie ein Einteiler, ähnelt aber einem zweiteiligen Abendanzug mit separatem Hemd (die dazu passende Smokingjacke kommt später). Dieser kühne Look gelangte erstmals mit Marlene Dietrich in *Marokko* (1930) in das öffentliche Bewusstsein. Das goldene Lamé-Kleid dagegen, auch ein Entwurf von Newman, gehörte Rogers bereits vor den Dreharbeiten.

Einige der »modischen« Abendkleider in *Roberta* wirken für uns heute sonderbar oder gar lustig. Die Modenschau ist eine technische Großtat von Newman. Es scheint keinen echten Zusammenhang zwischen den Outfits zu geben, die vor uns herumwirbeln, obwohl einige der Kreationen – vor allem ein erstaunliches Pelzkleid von Lucille Ball – durchaus bemerkenswert sind. Ja, *Roberta* ist altmodisch, aber das ist in gewisser Weise jeder Film, der in der Welt der Mode spielt, oder?!

In *Ich tanz' mich in dein Herz hinein* (1935) arbeitete Newman erneut mit Ginger Rogers zusammen. Besonders ein Kostüm verdient Beachtung: das »Federkleid« aus der »Cheek to Cheek«-Szene mit Fred Astaire. Blassblau, im Diagonalschnitt gearbeitet, mit einem trendig-tiefen Rückenausschnitt, ist es ein Newman-Klassiker, der allerdings vor allem durch die Straußenfedern in Erinnerung geblieben ist, auf denen Rogers bestand. Während des Tanzes von Rogers und Astaire flogen so viele Federn herum, dass sogar die Kamera dies festhalten konnte.

In *Swing Time* (1936) zeigte Newman mehr als nur das typische glänzende Fred-und-Ginger-Bild. Sie spielen recht normale Leute: Fred Astaire ist John,



S. 26 oben Dieses Kleid, entworfen von Newman nach Angaben von Ginger Rogers für *Ich tanz' mich in dein Herz hinein* ist vermutlich die Arbeit des Designers, die am meisten in Erinnerung geblieben ist

S. 26 unten Ginger Rogers steht bei der *Roberta*-Modenschau im Mittelpunkt, auch wenn dies eines der zurückhaltendsten Outfits von Newman ist

S. 27 Irene Dunne in *Theodora Goes Wild*. Sie trägt einen Mantel von Bernard Newman, eingelassen mit echtem Gorilla-Fell – erstaunlicherweise in den 1930er Jahren keine unbedingt kontroverse Wahl



ein Tänzer, und Ginger Rogers ist eine Tanzlehrerin namens Penny. Passend zu den Charakteren hält sich Newman beim Glamour zurück – zumindest ein wenig. Rogers trägt natürlich prächtige Abendkleider, von denen besonders eines mit dem Federkleid aus *Ich tanz' mich in dein Herz hinein* vergleichbar ist, aber auch nüchterne und dennoch elegante Tageskleidung. Das schwarze Kleid von Penny beim »Pick Yourself Up«-Walzer, mit Plisseerock, tailliertem Mieder, Peter-Pan-Kragen und sanft abfallender Schulter, erinnert an Sportkleidung aus den 1920ern. In der »Never Gonna Dance«-Szene trägt Rogers ein besonders dramatisches Kostüm, das ebenfalls zusammen mit Newman entstanden ist: ein hellrosa Abendkleid aus zweilagigem Seidengeorgette, mit französischen Nähten und einem Umhang, der wie Fledermausflügel über ihren Rücken und ihre Arme fällt. Wie beim »Pick Yourself Up« sorgten kleine Gewichte im Saum für den passenden Schwung.

Theodora Goes Wild (1936), das heute vor allem für ein unerhörtes Kostüm berühmt ist, demonstriert ausgezeichnet Newmans Gespür für die Methodologie des Kostümdesigns und wie dieses die Story unterstützen kann. Irene Dunne ist Theodora, spröde Sonntagsschullehrerin und heimliche Autorin skandalöser Bücher. Newman kostümiert Theodora als gespaltene Persönlichkeit; ihre alltägliche Erscheinung ist in Wirklichkeit nur Tarnung. Theodora

trägt Teekleider mit Peter-Pan-Kragen und Puffärmeln, ihre Muster, ein Mix aus floral und geometrisch, sind der einzige Hinweis auf das, was hinter der Fassade lauert. Drucke in lebhaften kubistischen oder Art-Deco-Mustern waren besonders in den 1930ern populär. Als Theodora ihr unterdrücktes Selbst endlich ablegt, lässt das erste Outfit, das sie anzieht, die Kinnladen herunterklappen. Wenn sie in einem Gorillapelzmantel mit passendem Hut in das Büro ihres Verlegers marschiert, kann man den Subtext kaum ignorieren. Das ist Theodora, »wild wie ein Affe«. Das Kostüm selbst wäre in den 1930ern schon wegen seiner Extravaganz schockierend, aber hier wirkt es vulgär, anstößig. Von diesem Augenblick an ist Theodora nur noch in glitzernde Outfits gehüllt, die meist mit Pelz abgesetzt sind. Ein Ensemble jedoch ist eine schockierende, absolut unvorteilhafte Katastrophe – ein dunkler Lamé-Mantel mit hochgestelltem Kragen und Schleife, getragen über passenden, engen Hosen. Es ist ein Kostüm im wahrsten Sinne des Wortes, sowohl für Dunne als auch für Theodora, das andeutet, dass Theodora vielleicht ein bisschen *zu wild* geworden ist.

Newmans Arbeit in *Theodora Goes Wild* demonstriert, dass ihm der Unterschied zwischen seiner Arbeit für Bergdorf und seiner Arbeit am Kino bewusst ist: Was wir in den Filmen sehen, eignet sich nicht unbedingt für das wirkliche Leben. Seine besten Arbeiten für die Leinwand sollen auch dort bleiben.



BILL BLASS

STURM ÜBER WASHINGTON (1962)

DER TEUFEL TRÄGT PRADA (2006)

DER BUTLER (2013)



Bill Blass im Jahre 1977 als Botschafter für seine eigene Marke: gepflegt und charmant auf all den richtigen Partys

S. 28 Meryl Streep in einer bewusst besonders grellen goldenen Jacke von Bill Blass in *Der Teufel trägt Prada*

Sie wollen ein amerikanisches Auto fahren, Sie kaufen einen Ford. Sie wollen sich amerikanisch kleiden, Sie kaufen Bill Blass. In der Fernsehserie *Fargo* (ab 2014) wertet der geborene Fußballtreter Lester Nygaard (Martin Freeman) sein Leben auf; alles ist neu: Job, Haus, Auto, Frau und Kleidung. »Bill Blass«, sagt er stolz über seinen neuen schwarzen Anzug. Für Amerikaner, speziell aus der Arbeiterschicht, ist Bill Blass ein Name, für den man gern sein Geld ausgeben darf. Das ist kein Schickimicki-Kram; Leute, die Blass tragen, sind Macher und unerschütterliche Patrioten.

Bill Blass war ein praktischer Mann mit einem scharfen Blick für einen einfachen, aber provokativen Stil bei sich und anderen. Er selbst war seine beste Werbung und Männer kauften seine Anzüge, weil sie wie er aussehen wollten. Er hatte keinen typischen Stil, vermutlich weil er kein Künstler war. Kleider waren für Blass etwas zum Anziehen und nicht zum Ausstellen. Während der 1970er war er ein bekannter Salonlöwe; er scherte sich weniger darum, Mode zu machen, als die Szene selbst zu leben. Seine Kleider sollten entflammen, ohne den Raum in Brand zu setzen. First Lady Nancy Reagan war ein lebenslanger Fan, genau wie Jacqueline Kennedy und Barbara Bush, was uns eigentlich alles sagt. Bill-Blass-Damen haben Anmut, Souveränität und eine Menge Geld, sind aber niemals vulgär.



Regisseur Otto Preminger lockte die Schauspielerin Gene Tierney für *Sturm über Washington* (1962) mit dem Versprechen zurück auf die Leinwand, dass Bill Blass ihre Kostüme entwerfen würde. Blass reizte einen Star der alten Schule wie Tierney ganz offensichtlich; bei ihm würde sie schön, aber nicht protzig aussehen. Ihre Rückkehr zum Film wäre ein »Ah«- und kein »Bäh«-Moment. *Sturm über Washington* ist ein hervorragender Polit-Thriller. Tierneys zugegebenermaßen nicht besonders große Rolle als Politikerehefrau Dolly Harrison wird zweifellos durch ihre Kleidung unterstützt. Am wichtigsten ist jedoch, dass Blass' Kostüme völlig zu ihrem Charakter passen. Dolly hat ein professionelles, herrschaftliches Äußeres und weiß, wie sie alle zufriedenstellen kann. Sie ist der Typ von Frau, der genau versteht, was bei ihrer Figur funktioniert. Dollys wichtigstes Blass-Ensemble wird bei einer Abendgesellschaft getragen, bei der sie charmant und elegant von Gast zu Gast schweben muss und keine Bedrohung für den misstrauischen Blick anderer Ehefrauen darstellen darf. Sie trägt ein langes, ärmelloses Kleid aus schwarzem Seidenchiffon mit hohem Kragen und freiem Rücken, einer silbernen Brosche unter dem Busen und einer langen, schalartigen Schleppe, die sie über den Arm geschlungen trägt wie eine heutige Fashionista ihre modische Handtasche. Hier ist es aber



keine Zuschaustellung; Dolly ist die Verkörperung von akribischer Sittsamkeit. Man kann leicht erkennen, wie es dazu kam, dass Bill Blass in den 1970ern die Wiederbelebung des Cocktailkleides zugeschrieben wurde. Sein Talent für Abendbekleidung, – entsprechend den Moralvorstellungen dieser Zeit – besonders für verheiratete Frauen, war einzigartig. Dollys schwarzes Kleid ist die Art von Kleidung, die auch Betty Draper in der Fernsehserie *Mad Men* (2007–2015) tragen würde. Dass man sich an Bill Blass vor allem erinnert, weil er die Ehefrauen prominenter Männer einkleidete, bedeutet nicht, dass seine Kundenbasis bescheiden oder unterwürfig gewesen wäre, sondern lediglich, dass sie die Konventionen ihrer Zeit verstanden hatte.

Die Kostümbildnerin Patricia Field wählte mehrere Bill-Blass-Stücke für die tyrannische Chefredakteurin Miranda Priestly (Meryl Streep) in *Der Teufel trägt Prada* (2006). Ihre funkelnde goldene Jacke (Michael Vollbracht für Bill Blass), geschnitten wie ein klassischer Chanel-Anzug aus den 1950ern, ist typische Chef-Kleidung. Miranda kommandiert alles in einem Raum; Blass erinnert die Leute an diese Tatsache, ohne dass Miranda den Mund aufmachen muss. Sie trägt außerdem ein schwarzes Hemd/Jackett, ein schwarzes Kleid, eine Jacke mit vornehmem Nouveau-Muster und verschiedene Blusen von Blass. Blass ist ein Look, den man je nach Gelegenheit ausschmücken



S. 30 links Der Regisseur von *Stum über Washington*, Otto Preminger, engagierte extra Bill Blass für die Kostüme von Gene Tierney

S. 30 rechts Ein klassisch elegantes Abendkleid von Bill Blass. Blass' Kleidung sollte nicht laut herumschreien, sondern raffiniert beeindrucken. Deshalb war sie perfekt für die Ehefrauen von Politikern

S. 31 Die Kostümbildnerin Ruth Carter ließ sich von Bill Blass inspirieren, um Jane Fonda in *Der Butler* als Nancy Reagan einzukleiden. Fonda trägt in dem Film außerdem einige alte Modelle von Blass

oder herunterspielen kann. Im Kino repräsentiert er glitzernde Verlockung, aber nur an souveränen Frauen, die genau wissen, wer sie sind.

Das Budget erlaubte es Kostümbildnerin Ruth Carter nicht, für *Der Butler* (2013) ausschließlich auf Designermode zu setzen. Da ein Großteil der Story im Weißen Haus spielt, war das nicht einfach. Einige Stücke stellte Carter selbst her, inspiriert von Labels aus der jeweiligen Ära. Allerdings bestand Jane Fonda, die Nancy Reagan verkörperte, auf echtem Bill Blass und James Galanos. Blass war mit Nancy Reagan befreundet und wurde daher zu allen wichtigen Partys eingeladen. Vermutlich weil er nur selten über Mode sprach, war er ein gern gesehener Gast. Nancy Reagan war die personifizierte Bill-Blass-Kundin. Sie wusste, wie man sich inszeniert, wahrte aber immer den Anstand. In *Der Butler* trug Fonda ein rotschwarzes, bodenlanges Kleid – genau wie Reagan während der Weihnachtsfeierlichkeiten im Jahre 1983. Es ist typisch für die Ära, jedoch ohne datierbare Details.

Bill Blass war seine Marke und als er 1999 aus-
schied, nahm er einen Teil seiner Magie mit sich. Dank Fernsehen und Film jedoch werden die archetypischen Blass-Männer und -Frauen uns weiter im Gedächtnis bleiben.



BROOKS BROTHERS

DER PLAN (2011)

ARGO (2012)

DER GROSSE GATSBY (2013)



Catherine Martin, Kostümbildnerin für den Film *Der große Gatsby*, betrachtet Originalkostümskizzen, 2013

S. 32 Leonardo DiCaprio in *Der große Gatsby* trägt einen rosa Anzug von Brooks Brothers aus Leinen und mit stulpenartigen Ärmelaufschlägen

Es überrascht kaum, dass Brooks Brothers in der Welt von Fernsehen und Film so überaus präsent ist, schließlich handelt es sich um den ältesten Herrenausstatter in den USA. Das Unternehmen, gegründet 1818 von Henry S. Brooks, ist quasi die Definition des vornehmen amerikanischen Mannes. Präsidenten, Sportstars, Industriemagnaten und Leinwandhelden vom mysteriösen Millionär Jay Gatsby bis zum geschmeidigen Werbefachmann Don Draper demonstrieren, was so verlockend an einem Anzug von Brooks Brothers ist: das Vermächtnis.

Die andauernde Beziehung des Kinos zu Brooks Brothers ist vor allem der Hinterlassenschaft des Unternehmens geschuldet: Es war 128 Jahre lang in Familienbesitz, bevor es an Julius Garfinckel and Co. verkauft wurde; mittlerweile gehört es Brooks Brothers Incorporated. Bedingt durch die lange Geschichte kann das Unternehmen Kostümbildnern ein riesiges Archiv an zeitgenössischen Stilen und Stoffen bieten. Catherine Martin, Produzentin, Ausstatterin und Kostümbildnerin für *Der große Gatsby* (2013), entschied sich genau deswegen für Brooks Brothers. Hinzu kam, dass der Autor des *Gatsby*, F. Scott Fitzgerald, das Unternehmen in seinem Buch mehrfach namentlich genannt hatte. Fitzgeralds Antiheld Jay Gatsby (in dieser Fassung



gespielt von Leonardo DiCaprio; siehe Seite 174 für Robert Redford in dieser Rolle) ist ein Selfmademan. Unglaublich reich, aber ohne Vergangenheit, braucht er Brooks Brothers, um sich Legitimität zu verschaffen – ein eigenes Erbe. Catherine Martin und Regisseur Baz Luhrmann näherten sich ihrer Version des Klassikers mit einem Blick für historische Akkuratessse für ein ganzes Jahrzehnt – die enorm wandelbaren 1920er. Die Brooks-Brothers-Anzüge von DiCaprio und seinem Ko-Star Tobey Maguire als Yale-Absolvent Nick Carraway entsprechen dem Schnitt der frühen 20er Jahre, der für moderne Augen angenehmer ist als die breiteren Proportionen aus der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts. Brooks Brothers setzte auf Meisterschneider Martin Greenfield, damals bereits Anfang 80, um die Fertigung der Anzüge für DiCaprio und Maguire zu koordinieren. Insgesamt stellte das Unternehmen 500 Ensembles für alle Schauspieler bereit, also etwa 1.700 Stücke, darunter Schuhe, Krawatten und Hemden.

Martin Greenfield ist in der Film- und Fernsehbranche ein bekannter Name. Der Schneider arbeitete mehrfach mit Brooks Brothers zusammen, stellte aber auch persönlich Anzüge her für Produktionen wie *The Wolf of Wall Street* (2013), *Boardwalk Empire* (2010–14) und *The Knick* (2014–).

Die Anzüge von DiCaprio und Maguire in *Der große Gatsby* wurden von Catherine Martin recherchiert und dann von Greenfield und seinem Team genäht. Catherine Martin wollte unbedingt sicherstellen, dass alles ein Vorbild im wirklichen Leben hatte. Den eleganten rosa Nadelstreifenanzug, den Gatsby auf seiner Reise mit Daisy in das New Yorker Plaza Hotel trug, würden die Zuschauer in dem Film erwarten, zumal auch Robert Redford in seiner Inkarnation des Gatsby von 1974 in einem vergleichbaren Modell zu sehen war. Martin konnte die Existenz dieses Anzugs anhand des Brooks-Brothers-Archivs beweisen. Sie entdeckte, dass es diese Anzüge aus Seersucker bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts gab – im Grunde genommen waren es die ersten ihrer Art in den USA. Obwohl Brooks Brothers eine patriotische US-Einrichtung ist, ist seine Silhouette – der Straßenanzug mit einreihigem Jackett und passender Hose – ganz klar vom spätviktorianischen Stil der Savile Row beeinflusst. Das Button-Down-Hemd, das Brooks Brothers angeblich erfunden hat, basiert auf dem englischen Polo-Hemd, das Knöpfe am Kragen hat, um diesen beim Spiel an Ort und Stelle zu halten. Der »Sack Suit«, ein weiter Anzug ohne Abnäher und mit mittlerem Rückenschlitz ist im Prinzip eine amerikanische Besonderheit – und typisch für Brooks Brothers.



S. 34 Auf Anforderung von Kostümbildnerin Kasia Walicka-Maimone liefert Brooks Brothers die Anzüge der Agenten für den Film *Der Plan*

S. 35 Ben Affleck als Tony Mendez in *Argo*. Afflecks Tweed-Jacken waren exakte Repliken der Brooks-Brothers-Jacken, die der echte Mendez besaß

Dennoch ist er genau das Gegenteil des Stils, der unter Anleitung von Catherine Martin für *Der große Gatsby* produziert wurde.

Die Vorteile der früheren Brooks-Brothers-Kollektionen sind offensichtlich, wenn Kostümbildner bestimmte Stücke reproduzieren wollen. Für den Polit-Thriller *Argo* (2012) fragte Kostümbildnerin Jacqueline West über Martin Greenfield bei Brooks Brothers an, weil sie die Anzüge des realen CIA-Agenten Tony Mendez (gespielt von Ben Affleck) kopieren wollte – Kombinationen, Sportjacketts und Jeans.

Bei der Science-Fiction-Romanze *Der Plan* (2011) interessierte sich Kostümbildnerin Kasia Walicka-Maimone mehr für die Zeitlosigkeit der Marke, als sie die eleganten Einheitsanzüge und Regenmäntel für die Antagonisten des Films auswählte.

In den letzten Jahren war Brooks Brothers Teil zahlloser Promotion-Aktionen. Besonders erwähnenswert sind die Anzug-Kollektion von *Mad Men*-Kostümbildnerin Janie Bryant sowie die »Great Gatsby«-Linie mit Tipped Blazern und rosa Leinenhosen. Solche Deals nutzen die Verbindung zum Film als Verkaufsargument – jugendliche Preppiness für *Gatsby* und die Coolness der 1960er für *Mad Men* – und halten damit das riesige Erbe von Brooks Brothers am Leben – auf der Leinwand und der Straße.

Seit den Anfängen des Films spielten Modedesigner eine wichtige Rolle im Kino. Dieses Buch fasst die einflussreichsten und legendärsten Designs aus der Geschichte des Films zusammen, von Ralph Laurens maskulinem Stil für Diane Keaton in *Der Stadtneurotiker* bis hin zu Audrey Hepburns kleinem Schwarzen von Hubert de Givenchy in *Frühstück bei Tiffany*.

FASHION & FILM feiert den Beitrag der Modedesigner zu großen Filmen, stellt die wichtigsten Materialien vor, untersucht ihre Bedeutung im Umfeld des Filmstoffs und erläutert, warum sie für die Ewigkeit gemacht sind. Illustriert mit wunderschönen Standbildern aus über 100 Filmen, Modefotos sowie Arbeitsskizzen ist dieses Buch eine Augenweide für alle Liebhaber von Film und Mode.



Christopher Laverty ist ein renommierter Kostüm- und Modejournalist. Als Herausgeber und Redakteur der preisgekrönten Website *Clothes on Film* erscheint er regelmäßig als Experte bei BBC und HBO und schreibt für verschiedene Zeitschriften.



Mit 50 Portfolios von: Agnès B., Bill Blass, Brooks Brothers, Calvin Klein, Cecil Beaton, Christian Dior, Dolce & Gabbana, Fendi, Gucci, Jean Paul Gaultier, Karl Lagerfeld, Manolo Blahnik, Marc Jacobs, Prada, Ralph Lauren, Tom Ford, Versace, Vivienne Westwood, Yves Saint Laurent u.v.a.

ISBN 978-3-03876-117-4



9 783038 761174

www.midascollection.com