

Marie-Aude Baronian
Vom Auspacken eines Schrankkoffers. Über Kostüm
und Imagination
2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24330>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Baronian, Marie-Aude: Vom Auspacken eines Schrankkoffers. Über Kostüm und Imagination. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 32 (2023), Nr. 1, S. 18–37. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24330>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



1 Aurora (Arshaluys) Mardiganian, fotografiert um 1919 von Arthur F. Rice im Campbell Studio, New York.

Vom Auspacken eines Schrankkoffers

Über Kostüm und Imagination*

Marie-Aude Baronian

Im Zentrum meiner Studie steht ein Schrankkoffer der armenisch-amerikanischen Schauspielerin und Genozid-Überlebenden Aurora Mardigianian (1901–1994). Angefertigt wurde er anlässlich der Promotionstour für den Film *AUCTION OF SOULS* (Oscar Apfel, USA 1919) – auch unter dem Titel *RAVISHED ARMENIA* gezeigt –, einem Hollywood-Epos, das auf Auroras Lebensgeschichte und ihren auch als Buch veröffentlichten Memoiren beruht. Der Koffer und die Kleider, die ursprünglich in ihm aufbewahrt wurden, sind mediale Objekte, die uns verschiedene Perspektiven eröffnen, um über die engen Beziehungen zwischen Kino, (traumatischer) Erinnerung, Geschichtsschreibung, Mobilität sowie materieller Kultur und Mode nachzudenken.

Der Stummfilm *AUCTION OF SOULS* von 1919, der die schrecklichen Gewalttaten gegen das armenische Volk zeigt, ist nicht überliefert, ebenso wenig wie viele Details zu seiner Produktion. Nur einige Fragmente, etwa 18 der ursprünglichen 95 Minuten des Films, sind erhalten.¹ Und obwohl

* Mein herzlicher Dank gilt Kristina Köhler und Bianka-Isabell Scharmann für die Möglichkeit, eine erste Fassung dieses Aufsatzes auf der Konferenz *Fabrics in Motion* (Köln, Juni 2021) vorstellen zu können, Evelyn Echle, die diesen Themenschwerpunkt mit herausgegeben hat, und Frank Kessler, der meinen Aufsatz großzügigerweise übersetzt hat.

1 Genauer gesagt sind verschiedene Fassungen dieser Fragmente in Umlauf. Diese kombinieren Wochenschaubilder, die ursprünglich nicht Teil des Films waren, mit Szenen

zeitgenössisches Material existiert (Pressemappen, Fotos, Illustrationen), das belegt, welche enorme Wirkung der Film seinerzeit hatte, ging Vieles verloren oder wurde vergessen.² Der Schrankkoffer jedoch blieb bemerkenswerterweise erhalten. Er diente dazu, die «exotischen» Kleider zu transportieren, die Mardiganian während der Werbeveranstaltungen für den Film tragen sollte, um ihre eigene Rolle der wie durch ein Wunder Überlebenden des Genozids von 1915 zu verkörpern. Heute ist der Reisekoffer leer, fungiert nur noch als Behälter, der keinen Zugang mehr gibt zu den einst materiell erfahrbaren Kleidern und Accessoires, die in ihm verstaut werden sollten.

Im Rahmen meiner Überlegungen zu Kleidern und Stoffen in ihrem Verhältnis zum Kino stellt sich mir die Frage, was dieser Koffer uns über die Kostüme eines inzwischen verloren gegangenen Films erzählen kann.³ Genauer: Wie kann ein leerer Koffer, als Annäherung an diesen Film, uns die Rolle der Filmkostüme besser verstehen lassen? Wie kann er unsere (historische) Vorstellungskraft in Gang setzen? Ich schlage vor, die Redewendung «einen Koffer auspacken» nicht nur als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Leinwandkarriere dieses Spielfilms zu nehmen, sondern mehr noch als Wegweiser für die verschiedenen imaginären Pfade, denen zu folgen die Kostüme einladen, auch wenn so vieles verschwunden, unsichtbar oder unbekannt ist.

Mein Ziel ist es zu zeigen, dass Filmkostüme bewegliche materielle Entitäten sind, die nicht nur die Körper auf der Leinwand und die Leinwand selbst aktivieren und mit Leben erfüllen,⁴ sondern die auch für eine andersartige filmische Erfahrung sorgen – wandelbar und dynamisch –, die materiell und imaginär zugleich ist. Ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, dass uns gerade das materielle Nachleben des Koffers erlaubt, die zentrale Rolle der Kostüme für die Rekonstruktion der filmischen Figur Aurora Mardiganian zu erkennen und herauszuarbeiten. Ich möchte,

aus dem Spielfilm, die in der Darstellung der Gewalt sehr explizit und drastisch sind. Laut Donna-Lee Frieze (2014) gibt es zwei Filme auf DVD, die das überlieferte Material enthalten: *RAVISHED ARMENIA* (R. Kloian, 2009) und *CREDO* (Z. und A. Tjeknavorian, 2005). Sie unterscheiden sich deutlich in ihrer pädagogischen, affektiven und ästhetischen Herangehensweise. Zur Genealogie und Analyse der Fragmente, vgl. Frieze 2014. Das Material ist in verschiedenen Um- und Ausschnitten auch auf YouTube und archive.org zu finden.

- 2 Einiges von diesem Material ist in Demoyan und Abrahamyan (2015) abgedruckt.
- 3 Auch wenn der Koffer leer ist, könnte man ihn als eine Art Waise betrachten, so wie *AUCTIONS OF SOULS* ein «Film-Waise» [*orphan film*] ist.
- 4 Vgl. Uhlirova 2013, Leslie 2013 sowie Baronian 2017a.

mit anderen Worten, darlegen, dass – obwohl die Kostüme Auroras *im* Koffer verschwunden und somit unsichtbar sind – sie «auspacken» eine wichtige, ja notwendige Geste ist, um Auroras außerordentlichem Lebensweg und ihrer Filmlaufbahn gerecht zu werden. Dabei geht es mir weniger darum, die Geschichte dieser seit langem vergessenen Hollywoodproduktion in Gänze zu rekonstruieren; vielmehr möchte ich danach fragen, was es heißt, Geschichte über die materielle Existenz eines Koffers zu denken und zu imaginieren. Bevor ich mich im Einzelnen mit Aurora Mardigianan und dem Film, in dem sie sich selbst spielt, auseinandersetze, möchte ich noch erläutern, dass das, was ich mit «den Koffer auspacken» meine, nicht ganz dasselbe ist wie das, worauf Kate Fletcher und Ingun Grimstad Klepp in ihrem methodologischen Buch *Opening up the Wardrobe* (2017, 2 f.) abzielen. Doch auch, wenn mein Ansatz ein anderer ist, folge ich ihrer grundlegenden Idee, die Schranktüren wortwörtlich und metaphorisch «aufzureißen». ⁵ Im «space of the wardrobe» (Fletcher / Grimstad Klepp 2017, 5) kann sich vielerlei abspielen und tritt vieles zutage. Genau dieser Raum, der zugleich materiell und imaginär, leer und gehaltvoll ist, erlaubt uns, in den Blick zu nehmen, was – auch im Nachleben dieses bemerkenswerten Films – verloren gegangen ist.

Aurora Mardigianians Reisekoffer ist tatsächlich eine Art Schrank. ⁶ Diese Art Koffer wurde 1875 von Louis Vuitton, dem französischen Hersteller von Luxus-Reisegepäck, erfunden. Die *malle-armoire* ist ein ausgeklügelter vertikaler Koffer mit Schubladen auf der einen und einer Kleiderstange auf der anderen Seite. Er wurde so entworfen, dass er unterschiedliche Funktionen erfüllte, angepasst an die Bedürfnisse und den Lebensstil moderner Frauen und Männer, für bequeme und luxuriöse Vergnügungsreisen, für die neuen Betätigungsfelder von Frauen der gehobenen Gesellschaft, für den sicheren Transport wertvoller Gegenstände oder ausgedehnte Expeditionen. ⁷ Auroras Schrankkoffer ähnelt der *malle-armoire* Louis Vuittons; er ist 105 cm hoch, 62,5 cm breit und 58,5 cm tief. Hergestellt wurde er von Herkert & Meisel, einer amerikanischen Firma

5 Dazu gehören auch Methoden, welche die physischen Aspekte des Schranks und der Textilien einschließen, wie auch «mental phenomena and decision processes associated with wardrobes» sowie «social processes connected with clothing and dressing»; unter Methoden verstehen die Autorinnen «the process of carrying out an enquiry into a specified area so as to extend knowledge» (Fletcher / Grimstad Klepp 2017, 3 f.)

6 Fotos des Schrankkoffers sind auf der Webseite des Armenian Genocide Museum-Institutes zu finden: genocide-museum.am: <https://is.gd/LLEo21> [letzter Zugriff 31.05.2023].

7 Vgl. Mauriès/Léonforté 2015 und Homer 2021.

mit Kultstatus, 1883 in Saint Louis gegründet, «to service the needs of a population that was starting to travel throughout the country by rail and internationally by steamship».⁸

Der Koffer für die Promotiontour von AUCTION OF SOULS (eine Beschriftung nennt den Filmtitel und den Namen der Hauptdarstellerin), der sich heute in der Sammlung des Genocide Museum and Institute in Jerewan befindet,⁹ erzählt vom kurzzeitigen Erfolg des Films, aber indirekt auch von seiner höllischen Odyssee, als materieller Hinweis auf Aurora als Überlebende einer traumatischen Geschichte wie auch der Filmindustrie.

AUCTION OF SOULS beruht auf den Erlebnissen Aurora Mardigianians (geborene Arshaluys), Zeugin unvorstellbarer Gräueltaten, die selbst mehrfach dem Tod wie durch ein Wunder entkam,¹⁰ bevor sie 1917 als Sechzehnjährige in die USA floh und dort zum Instrument einer frühen Form des Medien-Aktivismus sowie zu einem Hollywood-Filmstar wurde. Die Schrecken, die Aurora erlebt hatte, und ihre wundersame Rettung wurden von der amerikanischen Presse aufgegriffen. Man ermutigte sie, ein Buch über ihre «epischen» Erlebnisse zu schreiben. Ihre Memoiren *Ravished Armenia* erschienen 1918 und wurden mit ihr in der Hauptrolle schon bald darauf verfilmt.¹¹

8 So die Firmen-Webseite www.herkertmeisel.com.

9 Am 12. Juli 2015, anlässlich der Eröffnung des 12. Internationalen Filmfestivals «Golden Apricot» im Saal des Theaters der Armenischen Nationalakademie für Oper und Ballett, präsentierte der Direktor des Armenian Genocide Museum-Institute, Hayk Demoyan den Koffer den Festivalgästen und erzählte die Geschichte von Aurora Mardigianian als Augenzeugin und Überlebende. Der Koffer war dank der Anstrengungen des Museums aufgespürt, mit Unterstützung von Ralph Yirikian, General Manager der Firma VivaCell MTS, erworben und mithilfe von Hratch Hannessian nach Armenien gebracht worden. Er war Teil einer Ausstellung, die das Museum vom 24. April bis zum 20. September 2016 zeigte.

10 Diesen Aspekt behandelt der Animationsdokumentarfilm AURORA'S SUNRISE (ARM 2022) der Filmemacherin Inna Sahakyan. Der Film rekonstruiert Auroras Lebensgeschichte von der Zeit in ihrer Familie, kurz vor den Ereignissen von 1915, die darauffolgende Tragödie und ihr Exil in den USA, bis zu den Dreharbeiten für den Hollywood-Film und die Promotiontour. Sahakyans Film beruht weitgehend auf Mardigianians Aussagen, die Mitte der 1980er-Jahre vom Zoryan Institut auf Videoband aufgezeichnet wurden. Ihr Leben wird als Animationsfilm dargestellt, doch der Film enthält auch Ausschnitte der Videoaufzeichnungen sowie Fragmente aus AUCTION OF SOULS.

11 Anthony Slide (2014) besorgte eine Wiederveröffentlichung von Mardigianians Erinnerungen zusammen mit dem Drehbuch des Films. Auf der Webseite der USC Shoah Foundation findet man ein kurzes Video mit einem Ausschnitt aus Slides Interviews mit Aurora Mardigianian, [sfi.usc.edu: https://is.gd/ztTSK](https://is.gd/ztTSK).

Along the Trail of the Unspeakable Turk
Women sold for 85c each—Human bodies
bartered in like so much chattel—all in

AUCTION
of **SOULS**

GARDEN
STARTS
TODAY

Matinee 25c
Night -- 35c
For Inland



STARTS
TODAY

Featuring Beautiful **AURORA MARDIGANIAN**
sole survivor of a half million Christian Armenian girls—what she and
her companions endured in the slave marts and in the Turkish harems—
her miraculous escape—her life history as revealed in her story.

RAVISHED ARMENIA
IT IS TRUTH---NOT FICTION
NOT A PICTURE FOR CHILDREN.

GARDEN

2 Anzeige für AUCTION
OF SOULS (USA 1919), in:
Motion Picture News v. 5.
Juli 1919, S. 312.

Der Film war sehr erfolgreich, und er wurde in den meisten amerikanischen Großstädten gezeigt, dazu an verschiedenen Orten in Kanada, Südamerika und Australien (Demonyan/Abrahamyan 2015). Auroras Geschichte voller Leid, Versklavung und Gewalt war ein ‚perfektes‘ Sujet für die Leinwand, und sie wurde zu einer populären Person, deren Status sich gewissermaßen von dem einer Überlebenden zu dem einer Schauspielerin und selbst einer Berühmtheit entwickelte. Der Film war eine Großproduktion mit viel Statisterie und Außenaufnah-

men,¹² mit damals etablierten Schauspielern und Schauspielerinnen wie Irving Cummings und Anna Q. Nilsson.¹³ Er wurde von William Selig und der Selig Polyscope Production Company produziert, einem der wichtigen frühen amerikanischen Produzenten, der sich die Rechte an dem Stoff gesichert hatte.¹⁴ Die Regie führte Oscar Apfel, der zusammen mit Cecil B. DeMilles den Erfolgsfilm *THE SQUAW MAN* (USA 1914) inszeniert hatte. Interessanterweise war *AUCTION OF SOULS* der letzte Film, den Selig produzierte (seine Firma stellte 1918 den Betrieb ein), und auch Apfel konnte danach nicht mehr an die früheren Erfolge anknüpfen.¹⁵

Aus filmhistorischer Perspektive ist es interessant, dass 1918, als der Film gedreht wurde, eine Reihe wichtiger Entwicklungen in der audiovisuellen Kultur Amerikas einsetzten oder sich konsolidierten. Das klassische amerikanische Erzählkino hatte sich durchgesetzt,¹⁶ ebenso das Starsystem und die *celebrity culture*,¹⁷ die Studios und die Kinos, die Kultur des Reisens und des Orientalismus, Medien-Aktivismus,¹⁸ zudem etablierten sich Kostümabteilungen in den Studios. Drake Stutesman zufolge spielte Selig hierbei eine wichtige Rolle: «the first permanent studio to amass a large permanent collection of reusable costumes was Selig, in 1912, then

12 Der Film, der in weniger als einem Monat fertiggestellt wurde, enthält Aufnahmen, die an «unpassenden» Orten entstanden – so wurden etwa die Szenen der Todesmärsche am Strand von Santa Monica in Südkalifornien gedreht.

13 Irving Cummings, der als Schäfer Andranik den Geliebten Auroras, spielt, gehörte zu den populärsten Schauspielern der 1920er. Die schwedisch-amerikanische Schauspielerin Anna Q. Nilsson verkörperte die englische Missionarin Miss Graham.

14 Selig errichtete auch das erste ortsfeste Filmstudio in Südkalifornien (vgl. Scott Curtis 2010, 580 f.).

15 Apfel arbeitete noch bis Mitte der 1920er-Jahre als Regisseur, und er beendete seine Karriere in den späten 1930er-Jahren als Darsteller in Nebenrollen. Anthony Slide (1994, 41) konstatiert: «It is remarkable how film history has ignored Oscar Apfel.»

16 Miriam Hansen (1991, 31): «The classical mode of narration and address began to be formulated around 1909, although it can be discerned as early as 1907. During the early and mid-teens, respective innovations in framing, editing, and mise-en-scène were normalized on a wide scale and came to complement each other more systematically. By 1917, the classical system «was complete in its basic narrative and stylistic premises.» Hansen zitiert ihrerseits Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 157.

17 Jane Gaines (2010, 608) bemerkt hierzu: «Film actors remain relatively anonymous until around 1910. The test of the existence of a star system is the ascendance of the player over the picture as a vehicle of promotion.»

18 Vgl. z. B. Balakian 2005 oder Torchin 2012.

based in Chicago with a studio in Los Angeles».¹⁹ Auroras Koffer, der mit ihren Kostümen gefüllt war, könnte sogar indirekt auf einen Wendepunkt in der Rolle und im Berufsfeld des Kostümdesigns hinweisen.²⁰

AUCTION OF SOULS ist einer der ersten Filme, der die Gräueltaten eines Genozids zeigte, und es ist wichtig anzumerken, dass dies zu einem Zeitpunkt geschah, als der Begriff «Genozid» selbst noch nicht wirklich anerkannt war.²¹ Die filmische Darstellung ist verdichtet, explizit und drastisch: Man sieht Massenmorde und Leichen, Menschen werden verbrannt, deportiert, gefoltert, versklavt, entführt, dazu kommen Vergewaltigungen und sogar das Pfählen von Frauen. In der Distributionsgeschichte des Films tritt die enge Verknüpfung von Medien und Aktivismus zutage.²² Der Film wurde dezidiert dafür eingesetzt, Aufmerksamkeit und finanzielle Unterstützung für die Arbeit der Near Eastern Relief (NER) zu generieren, eine Missions- und Wohltätigkeitsorganisation, die sich bewusst

- 19 Sie fügt hinzu, dass auf diese Weise die Kostüme besser und schonender aufbewahrt werden konnten, schnell zur Verfügung standen und man die Kosten senkte, da man sie nicht mieten musste. Vgl. Stutesman 2016, 25.
- 20 Stutesman erklärt, es sei durchaus gängige Praxis gewesen, dass Schauspieler und Schauspielerinnen, insbesondere in Filmen, die in der «Gegenwart» spielten, ihre eigene Kleidung trugen. Maureen Turim (2010, 156) stellt hierzu fest: «In fact, this tradition of actors supplying their own wardrobes may have contributed to the inclusion of designer fashion in early films, as the stars began to frequent designers for their own wardrobes.» Stutesman zeigt, dass Kostüme zwar wichtig waren als «conduit through which the nascent film industry took hold of its public» (2016, 22), doch die Rolle des Kostümdesigns und der entsprechenden Abteilung war in der Stummfilmzeit nicht von Beginn an deutlich definiert. Sie erklärt: «studios began to build serious costumes collections with the success of full-length 'period' features such as D. W. Griffith's THE BIRTH OF A NATION» (2016, 26). Stutesman (2016, 28) verweist auf Tolini Finamore 2013, der zufolge ab 1917 das Kostümdesign in der Fachpresse erwähnt wurde. Doch erst in den 1920er-Jahren wurde es zu einem wichtigen Bereich der amerikanischen Filmindustrie. Die Tatsache, dass es in der Frühzeit nicht gebräuchlich war, die für das Kostümdesign Verantwortlichen zu nennen, erklärt auch, warum es so schwierig ist, historische Darstellungen mit Daten und Fakten zu untermauern. Stutesman unterstreicht die Rolle von Frauen bei der Entwicklung des Kostümdesigns und der entsprechenden Abteilungen, die man als «Garderobe» bezeichnete und die Teil des Arbeitsbereichs «Tuche und Stoffe» war, zu dessen Aufgaben der Ankauf oder das Ausleihen von Kleidung zählte. Als ein Beispiel ist Clare West zu nennen, die für Cecil B. DeMille die Kostüm-Sektion leitete.
- 21 Der Begriff «Genozid» wurde 1944 von dem polnisch-amerikanischen Juristen Raphael Lemkin geprägt und bei den Nürnberger Prozessen verwendet. Nichtsdestotrotz ging AUCTION OF SOULS aus einem Kontext hervor, in dem sich in den USA die Erkenntnis durchsetzte, dass an den christlichen Armeniern ein Massaker verübt worden war (vgl. auch Balakian 2005).
- 22 Vgl. dazu Torchin 2012.

dafür entschieden hatte, den Film mitzufinanzieren.²³ Die NER hatte verstanden, wie wichtig es war, soziale und emotionale Nähe zu erzeugen, um Menschen dazu zu bewegen, zur Unterstützung der armenischen Waisen und Flüchtlinge Geld zu spenden. Die strategisch eingesetzten filmischen Verfahren Hollywoods schienen besonders dafür geeignet, Gefühle von Empörung, Empathie, Mitgefühl und Solidarität hervorzurufen und zu verstärken.

Leshu Torchin (2012, 20) sieht eine parallele Entwicklung von visuellen Medien wie illustrierten Zeitschriften oder dem Film und humanitären Kampagnen. Unter dem Motto «exposure is a necessary precursor to mobilization» verfolgte der Film das Anliegen, «not simply to entertain, but to educate, advocate, and fundraise», so Torchin (2019, 86). Gleichsam für «den guten Zweck» setzte man darauf, das christliche amerikanische Publikum zu schockieren und zu empören. Wenn es sich mit den unschuldigen, brutaler Gewalt ausgesetzten Opfern identifizieren könnte, würde es sie auch vorbehaltlos beschützen. Eine wichtige Rolle spielten dabei die biblischen Bezüge, die sowohl in der Filmerzählung als auch in der Öffentlichkeitsarbeit zum Einsatz kamen: Die Darstellung Armeniens als eine der ältesten christlichen Nationen (mit der Verortung der biblischen Geschichte von Noah auf dem Berg Ararat) sollte eine christlich geprägte Rezeption des Films befördern. Aurora, die Heldin des Martyriums, wurde sogar als «armenische Johanna von Orleans» bezeichnet. Andere Elemente, so etwa die Verwendung orientalistischer²⁴ und dementsprechend erotischer und voyeuristischer Attribute, verstärkten die Wirkung des Films.²⁵ Es ist für unseren Kontext symptomatisch, dass das exotische und

23 Genauer gesagt handelte es sich um eine Zusammenarbeit des NER mit Selig Polyscope Pictures. Die Gründung der humanitären Organisation geschah 1915. Sie wurde von Henry Morgenthau, der als amerikanischer Botschafter in der Türkei Augenzeuge der Gräueltaten gewesen war, mit großem Nachdruck betrieben. Die NER firmierte im Laufe der Zeit unter verschiedenen Namen. Während des Krieges zunächst als The Armenian American Committee for Armenian and Syrian Relief (ACASR), aber auch als The American Committee for Relief in the Near East, dann, ab Dezember 1918 als NER. Morgenthau wurde auch für seine 1918 veröffentlichten Memoiren *Ambassador Morgenthau's Story* bekannt.

24 Miriam Hansen (1991, 237) erinnert daran, dass nach 1915 «the vogue of Orientalism, which, having swept the European expositions, had begun to invade American consumer culture in many branches, shapes and designs». Hansen bezieht sich vor allem auf den Starschauspieler Rudolph Valentino in *THE SHEIK* (*DER SCHEICH*, George Melford, USA 1921) und auf Rettungsfantasien (1991, 255 f.).

25 Vgl. Torchin (2012, 21–60), die in ihrer Analyse Mechanismen und Strategien des Films herausarbeitet, um Informationen in «verwertbares Wissen» umzuwandeln. Auch



3–4 Der für AUCTION OF SOULS dekorierte Eingangsbereich eines Kinos ins Milwaukee, Wisconsin, mit Platzanweiser:innen in vermeintlich «armenischen» Trachten, in: *Motion Picture News*, 19. Juli 1919, S. 704.

sensationelle Schauspiel insbesondere dem aktivistischen Zweck dienen sollten, Täter und Opfer unmissverständlich darzustellen. Daher mussten die Kostüme (einschließlich der Nacktheit) in all ihren erzählerischen und bildlichen Aspekten recht deutlich sein.

Kostüme waren somit unverzichtbar für eine glaubhafte, realistische Darstellung armenischer Frauen im Ottomanischen Reich. Ironischerweise, wenn auch nicht überraschend, führte dies zu Verzerrungen. Aurora erinnert sich:

When the film was under preparation, they took me to some place full of clothes and I had to choose. They had already made their choice, but I said that we have never worn similar clothes that looked like Gypsy garments. We wore long-sleeved and finely sewn clothes by our parents [...].²⁶

Die Kostüme waren integraler Bestandteil der Promotionstour für den Film sowie der Kampagne zur Unterstützung der armenischen Waisen. Sogar während der Filmvorführungen wurden Spenden für den guten Zweck gesammelt.²⁷ Die bei diesen Vorstellungen getragenen Kostüme verstärkten den Wahrheitsanspruch des Films und trugen entscheidend dazu bei, ihn als Augenzeugenbericht erscheinen zu lassen. Bei der Werbung für die Vorführungen traten Leute in armenischen Trachten (oder dem, was dafür durchging) auf, um eine entsprechende Umgebung zu schaffen und das Publikum gewissermaßen «aufzuwärmen». Denn wenn die Kostüme für eine realistische Darstellung sorgen sollten, indem sie die Kohärenz und Glaubhaftigkeit des Films insgesamt verbürgten,²⁸ dann wurde dies nicht nur innerhalb der Diegese wirksam. Auch während der

Benedetta Guerzoni (2016) zeigt, dass damals die Darstellung von Frauen als Opfer und Märtyrerinnen in westlichen Medienkampagnen immer wieder eingesetzt wurde. Dabei geht es, wie Guerzoni betont, nicht nur um all die sexualisierten Stereotypen des Nahen und Mittleren Ostens, sondern auch in vielen Kassenschlagern wie *BIRTH OF A NATION* (*DIE GEBURT EINER NATION*, David Wark Griffith, USA 1915) und *THE SHEIK* war die Ikonografie der Vergewaltigung und des Missbrauchs weiblicher Körper ein populäres Motiv. Guerzoni unterstreicht, dass in *RAVISHED ARMENIA* das zum Voyeur gewordene Publikum «can be portrayed as the hero that saves the women from the harems and helps the many refugee women who are coming to the United States» (2016, 78).

26 Aus einem Interview, das Anthony Slide 1988 mit ihr führte. Zitiert in Demoyan/Abrahamyan 2015, 47.

27 Das wird durch mehrere Fotos belegt. Vgl. Demoyan/Abrahamyan 2015, 78.

28 Vgl. Chevalier 2012.

Vorführung musste, ungeachtet all der Hollywood-Strategien, historische Ereignisse nachzustellen, die Authentizität des Gezeigten nachgewiesen und garantiert werden. Darum wurde AUCTION OF SOULS auch von Augenzeugen wie Botschafter Henry Morgenthau (der sich im Film selbst spielt) eingeleitet, von Angestellten des NER, von Militärs oder aber von Aurora selbst, die als Opfer und Star in Erscheinung trat.

Wenn Kostüme im Wesentlichen «bewegte Stoffe» sind, in dem Sinn, dass sie sich am Körper der in Bewegtbildern gezeigten Figuren bewegen, so gilt das während der Promotiontour auch im wörtlichen Sinne, insofern sie in Aurora Mardigianians Schrankkoffer von einer Vorführung zur nächsten transportiert werden. Während der Tour erlitt Aurora, wohl nicht ganz zufällig, einen Zusammenbruch und zog sich 1920 aus der Welt Hollywoods zurück. Somit konnte sie den Film nicht mehr einführen und durch ihre Anwesenheit beglaubigen. Diese Aufgabe übernahmen nun gleich sieben Doppelgängerinnen,²⁹ die den Film in angeblich armenischen Trachten an vielen Orten in den USA präsentierten.³⁰

Der armenisch-kanadische Filmemacher Atom Egoyan sprach in diesem Zusammenhang einmal von «Hollywoods uneasy marriage of glamour and atrocity» (in Slide 2014, xiv),³¹ was man auch sagen kann mit

- 29 Sévane Garibian (2016, 41) sieht das als einen Beleg dafür, dass Aurora zu einem im Benjamin'schen Sinn «infinitely reproducible accessory» geworden war: «Through her image, and also through the bodies of other women (the seven look-alikes) brought on to take her place, Aurora became multiple, a commercial product.»
- 30 Diese Episode erklärt, warum der Künstler und Filmemacher Atom Egoyan sieben Frauen für seine Video-Installation CHORUS (2015, zuvor 2007 unter dem Titel AURORA gezeigt). Das Gesicht einer jeden Frau wird als *talking head* von einer DVD auf eine von sieben Leinwänden projiziert. Atom Egoyan hatte den lange vergessenen Film gesehen und war von Auroras Lebensgeschichte tief beeindruckt und fasziniert. In seinem Vorwort zu Anthony Slides Wiederveröffentlichung ihrer Memoiren schreibt er: «What makes Aurora a «super-survivor» is that she not only witnessed the elimination of her family and community, but also inspired a dramatic retelling of this experience, only to observe both experiences fade into complete obscurity. While the film RAVISHED ARMENIA was a commercial success in its time, celluloid prints of the complete film have never been found. Aurora lived through the experience of genocide, lived through the experience of making a film about that genocide, and then witnessed both events effectively disappear—one through the denials of its perpetrators, the other through the physical loss of the film itself [...]. In this sense, not only was Aurora Mardigianian a survivor of the first «modern» genocide, she was also one of the first victims of contemporary celebrity culture.» (Slide 2014, xii). Zur Video-Installation vgl. Baronian 2017b sowie Long 2019.
- 31 Man sollte allerdings nicht vergessen, dass Aurora seit einigen Jahren von der armenischen Gemeinschaft als zentrale Figur und Ikone des Genozids wiederentdeckt wurde. So z. B. in der Performance «Auction of Souls: Performing Memory» (2015, Maxim

Blick auf die Analogie der verwickelten und traumatischen Geschichte des Ereignisses (einschließlich seiner politischen Verleugnung) und der verwickelten und traumatischen Produktionsumstände des Films und seiner Aufführung, die in Auroras Schrankkoffer gewissermaßen eingeschlossen und «verpackt» ist. Die Analogie ließe sich noch weitertreiben, wenn man den Film zwischen Migration, den gewaltsamen Vertreibungen in Armenien und der Promotionstour verortet.

Die armenischen Kostüme auf der Leinwand und im Saal sollten das amerikanische Publikum emotionell *bewegen* und es für die «gerechte Sache» einnehmen. Dem Kostümbildner Boris Bilinsky (1929, 47 f.) zufolge, der sich immer wieder mit der Funktion von Filmkostümen auseinandersetzte, ermöglichen sie die Entwicklung von Sympathien für die Filmfigur beim Publikum (sowie die Schaffung einer Atmosphäre oder die Verankerung in einem Genre).³² Das Kostüm ist zudem eine Art Kontaktpunkt, um zu verhindern, dass man die Verbindung mit der Schauspielerin verliert. Ähnlich hat die Theaterwissenschaftlerin Aoife Monks argumentiert, die betont: «clothing produces an empathic response» (2010, 24). Und sie stellt fest: «it's in the porousness between actors and their costumes, and between life and performance, where the interest in costuming lies» (2010, 3).

Der Schrankkoffer ist nicht nur ein anekdotischer und «zufälliger» Gegenstand (oder ein Museumsstück), sondern auch ein sowohl intensiver als auch extensiver Zugang, um die *Rolle von Kostümen in Bewegung* zu verstehen. Hiermit meine ich vor allem den Begriff «Bewegung», wie auch Giuliana Bruno ihn fasst: *Filmbilder bewegen sich und bewegen uns*. Wer sie anschaut und betrachtet, wird, wie sie schreibt, zum «*voyageur, who traverses a haptic, emotive terrain*» (Bruno 2002, 16).³³

Als ein beweglicher, materieller Gegenstand war der Schrankkoffer auch Teil des aufkommenden Transportwesens. Und zwar nicht nur, weil das Kino ermöglichte, in Bildern zu reisen, oder weil Züge im frühen Film

Gorki Theater, Berlin) der Künstlerin und Schauspielerin Arsinée Khanijan, die Aurora als Aktivistin zeigt, getrieben von einem starken Willen, die Geschichte ihres Volkes zu erzählen (vgl. Baronian/Biolchini, 2021). Das bislang jüngste und wohl beeindruckendste Beispiel für die Wiederentdeckung Auroras ist der bereits erwähnte animierte Dokumentarfilm *AURORA'S SUNRISE* von Inna Sahakyan.

- 32 Die meisten, die sich mit diesem Thema auseinandergesetzt haben, würden zustimmen, dass Kostüme narrative Erwartungen hinsichtlich eines bestimmten Genres erfüllen. Vgl. Street 2002, 31–33.
- 33 Bruno (2002, 7) erinnert auch daran, dass Emotion vom Griechischen *kinema* kommt und «Bewegung» in eben diesem doppelten Wortsinn bedeutet.

ein beliebtes Motiv waren.³⁴ Die Eisenbahn war auch ein wichtiges Transportmittel für Warenzirkulation und -vertrieb. Kirsten Whissel (2010) zufolge ermöglichte erst die Entwicklung des Schienennetzes Filmvorführungen im großen Stil.

Der Schrankkoffer ist gleichermaßen ein Transportmittel, ein Gegenstand, der Ortsveränderungen ermöglicht sowie ein Reiseaccessoire, und somit bedeutungsvoll als eine Art Übersetzung für die enge Beziehung zwischen den konsumeristischen Modepraktiken und dem Kino, das von den technischen Entwicklungen auf dem Gebiet des Reisens profitierte. In der Welt der Mode hatten diverse technische Innovationen Einfluss auf Transportmittel und Reisegewohnheiten. Neue Trends bei der Reiskleidung gingen Hand in Hand mit Veränderungen bei der Reiseausstattung, unter anderem den Koffern (vgl. Mamine 2019). Bruno (2002, 76) erklärt dazu: «The motion picture [...] appears actually to have been fashioned out of a discourse of exploration. A travel scene is thus the primal scene of the motion picture.» Die Kultur des Reisens ist somit der Nährboden, auf dem das Kino entstanden ist und sich verbreiten konnte.

Wenn das Kino sein Publikum mit auf eine Reise nimmt (ein wesentlicher Aspekt des Kinematischen) und ihm ermöglicht, sich in andere Welten hineinzusetzen, konnte es auch ein wirksames Mittel sein, den massenhaften Tötungen in Armenien und der Ost-Türkei Aufmerksamkeit zu verschaffen und sie aus der Nähe erfahrbar zu machen. Aurora jedenfalls konnte sich trotz ihrer Emigration und ihrer unablässigen Reisetätigkeit nicht von ihrer Herkunft frei machen.³⁵

Auroras Koffer ist ein Mittelding zwischen einem Möbel (Kleiderschrank), einer nomadischen Gerätschaft und einem Dispositiv. Er steht nicht nur für die Reise nach dem Selbst (in einem existenziellen oder metaphorischen Sinn) oder die Bewegungsfreiheit moderner, wohlhabender Frauen,³⁶ sondern auch für ein materielles Zeugnis all der Reisen,

34 Man denke an die zahlreichen Filme, in denen Züge eine narrative Funktion erfüllen bei Verfolgungsjagden oder für Schockeffekte. Ganz zu schweigen vom bereits sehr früh populären Genre der Reisebilder, wobei bisweilen auch dokumentarische Aufnahmen mit fiktionalen Szenen verknüpft wurden (z. B. *LE TOUR DU MONDE D'UN POLICIER*, Pathé, F 1906). Filmhistoriker wie Charles Musser haben gezeigt, dass «travel was one of the most popular and developed subjects in early cinema» (zit. nach Bruno 2002, 76).

35 Dies belegt, was Bruno (2002, 151), wenn auch in einem anderen Zusammenhang, mit einem Zitat von Braidotti (1994) feststellt: «it is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling».

36 Bruno (2002, 125) schreibt: «[...] travel costumes, and the trunks used to house and transport them, became a great concern for the *voyageuse*. By the nineteenth century,

die die Dreharbeiten und die Verbreitung des Films notwendig machten (einschließlich der Auftritte, der Ausbeutung, der Erschöpfung). Dazu kommen noch die Vertreibung und die traumatischen Erfahrungen, die Aurora bereits zuvor erleiden musste.

Während der Film *AUCTION OF SOULS / RAVISHED ARMENIA* gepeinig- te und exotisierte Körper auf der Leinwand zeigt, verweist der leere Koffer auf Auroras abwesenden Körper – ein Körper, der immer schon verschollen und gefangen war in der ursprünglichen traumatischen Erfahrung. Der Koffer repräsentiert nicht nur die fehlenden Kleider, er wirkt auch wie ein Echo dieses abwesenden Körpers, einem ausgetauschten, fabrizierten, notwendigerweise *prothetischen* Hollywood-Körper, der medial vermittelt ist: ein Körper, der nur auf der Leinwand existiert, der unaufhörlich mediiert und re-mediiert wurde – bis hin zu seinen imaginären Iterationen in den armenischen Gemeinschaften. Auroras Körper wird zu einem, der vom Kino bekleidet wird, um das Publikum zu bewegen, auch wenn dies nur vorübergehend der Fall ist. Anders ausgedrückt, wurde Aurora Mardigini- an gewissermaßen zweifach «zurechtgemacht»: zum einen von Hollywood, zum anderen als Überlebende, die keine andere Wahl hatte, als sich zu ver- wandeln und anzupassen.

In einem Kontext, in dem Film affiziert wurde «by a real travel bug» (Bruno 2002, 76),³⁷ wurde das frühe Filmpublikum zu *voyageurs*, wozu exotische und folkloristische Kleidung einen wichtigen Beitrag leistete. Doch die Kostüme waren Fabrikationen – Aurora war sich dessen sehr bewusst –, die das Vertraute (das, was Aurora und ihr Volk tatsächlich trugen) fremd werden ließen bis hin zur völligen Entfremdung.

Anstatt das Fehlen und Verschwinden historischer Quellen und greif- barer faktischer Spuren zu beklagen, könne wir Kostüme (in diesem Fall, ohne über sie selbst zu verfügen) als einen Weg betrachten, die verborgen- en Geschichten freizulegen und uns die verlorene Materialität vorzustel- len, ja sie zu *fühlen*. Zugleich materiell und immateriell, bergen Kostüme

travel and fashion had joined in fabricating the new ways of modern women. Like the trunks that contain them, clothes work by way of continual absorption. They contain images and the imagistic potential for circulation and transformation — that is, for traveling. As they began to engage in the practice of travel, women confronted the mak- ings of a new, transient subjectivity, one that needed a new form, shape, and «contain- er.» Außerdem erweiterte das Reisen den Horizont der Frauen über die engen Grenzen des Haushalts hinaus (2002, 81)

37 Bruno nennt in diesem Zusammen die Architektur von Durchgangsorten, Weltaus- stellungen, panoramatische ästhetische Praktiken usw.

die Möglichkeit in sich, das Verlorene und Zerstörte vorstellbar werden zu lassen. Indem ich vom «Kofferauspacken» rede, verweise ich auf den Akt des Wiederauffindens oder des genauen Untersuchens eines Gegenstands und gleichzeitig darauf, die in ihm verborgenen, nicht erzählten Geschichten ans Licht zu bringen. Dies ist im Übrigen ein Nachhall der machtvollen mnemonischen und kommemorativen Funktion von Kleidung und Stoffen jenseits der Leinwand. Darüber hinaus sind wir, wenn wir «den Koffer auspacken» gezwungen, uns vorzustellen, was es bedeutet haben mag, im überwältigenden Umfeld einer Filmproduktion auf einmal kostümierten Darsteller:innen gegenüber zu stehen. Aurora schreibt über die Dreharbeiten 1918 in Kalifornien: «The first time I came out of my dressing room, I saw all the people with red fezzes and tassles. I got a shock. I thought, they fooled me. I thought they were going to give me to these Turks to finish my life. So I cry very bitterly» (Slide 2014, 15).³⁸

Man fragt sich, wie es sich für Aurora anfühlte, ihre Kostüme zu tragen, vor allem da, wie James Naremore (1988, 87) schreibt, Kostüme «shape bodies and behavior» und begleiten Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren Ausdrucksgesten und -bewegungen. Mithilfe der Kleidungsstücke werden sie zu «signifiers of feeling» (Naremore 1988, 88).³⁹ Diesen Gedanken weiterverfolgend können wir Überlegungen anstellen zur Redeweise, dass Kleider «passen» müssen. Wie passt ein Kostüm zur Geschichte? Wie passt es zum aktivistischen Zweck eines Films? Passt es zur realistischen Wirkung, die ein Film erzielen soll? Und schließlich: wie passt es zum Körper Auroras, die vermittels ihres Kostüms wiedergeben sollte, was sie einmal gefühlt, erfahren und gesehen hatte? In dieser Hinsicht entspricht die *malle-armoire* dem Ankleidezimmer auf dem Studiogelände. Entsprechend stellt Monks (2010, 14) fest: «Imagining actors changing into their costumes then, helps us to consider the process of transformation that costumes might produce, and makes visible the strange permeability between actors' bodies and their clothes.»⁴⁰ Es ist jene seltsame, spektrale Durchlässigkeit, die man beim Betrachten des Koffers anerkennen müsste. Anders ausgedrückt:

38 Diese Episode wird auch in Slide 1994, 213 erwähnt.

39 Unter Bezugnahme auf Pudowkin spricht Naremore (1988, 85) auch von «expressive objects». Ausgehend von der Idee, dass Gegenstände nicht unbelebt sind, schreibt er: «Once those objects have entered into social relations and narrative actions, they are imbued with the same «spirit» as the humans who touch them» (1988, 87).

40 Monks fügt hinzu, der «dressing room turns out to be an indeterminate place of transition, a place of change, rather than offering any insight into the seams between the illusion and reality» (2010, 14).

Access to the dressing room implies that we might somehow discover the seams between actors and their roles. [...] A] place of interior as well as exterior transformation: it is quite literally a changing room. [...] D]ressings rooms are places of transition from one psychological state to another. (Monks 2010, 16f.)⁴¹

Aurora Mardiganians Biografie ist eine fesselnde, einzigartige Geschichte aufgrund der «Rolle», die sie in der Frühzeit Hollywoods spielte. Als Überlebende sowohl des Genozids als auch der Filmindustrie, die sie ausbeutete, ist das, was sie erlebt hat, außergewöhnlich, beeindruckend und verstörend. Diese beklemmende Verbindung, so meine These, ist eingeschlossen und versinnbildlicht – oder verpackt und aufbewahrt – in dem einzig erhalten gebliebenen Gegenstand, dem Schrankkoffer.

Angesichts der Szenen von Massentötungen, Deportationen und Vergewaltigungen (mit Momenten, in denen Frauen gewaltsam ausgezogen werden) werden die Zuschauerinnen und Zuschauer von AUCTION OF SOULS, in Brunos Worten zu *voyageurs*, aber auch zu Voyeuren – und geraten somit in eine offensichtlich beklemmende Lage, da das Publikum ja durch die schrecklichen Bilder auf der Leinwand zu wohltätigen Spenden aufgerufen werden sollte. Am Ende reisen wir nicht nur vermittelt der bewegten Bilder, sondern auch mit materiellen filmischen Objekten wie dem Schrankkoffer, die uns zu einem dynamischen Verständnis der audiovisuellen und materiellen Kultur führen können und uns auf diese Weise bewegen.

Auroras Koffer hat nun seine letzte Bestimmung in der Sammlung eines Museums erreicht, doch er bietet weiterhin die Möglichkeit, dass man ihn öffnet und die vielfältigen Fragen stellt, die ein solcher Gegenstand auslösen kann. Die *malle-armoire* enthält eine einzigartige, außergewöhnliche Geschichte, ist aber auch beispielhaft für filmische und Kostümpraktiken des frühen Kinos. Es ist die Präsenz des Koffers, gefüllt mit den abwesenden Kostümen, die tatsächliche und imaginäre Wege sichtbar macht; diese ermöglichen wiederum, diese lange verschollene Geschichte neu zu erschließen und zu entfalten.

Aus dem Englischen von Frank Kessler.

41 An anderer Stelle (2010, 33) schreibt sie: «Costume is formative: it is not simply reflective of the inner states of characters, or a decoration of the actor's performance, but is rather constitutive of the actor's inner and outer body. Actors in dressing rooms are incomplete bodies.»

Literatur

- Abel, Richard (Hg.) (2010) *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge.
- Balakian, Peter (2005) *The Burning Tigris: A History of the Armenian Genocide*. London: Pimlico.
- Baronian, Marie-Aude (2017a) The Dress is the Screen: Dancing Fashion, Dancing Media. In: *NECSUS: European Journal of Media Studies*, 6, 2, S. 159–180.
- (2017b) *Screening Memory: The Prosthetic Images of Atom Egoyan*. Brüssel: Royal Belgian Academy.
- / Biolchini, Erica (2021) Performance, Memory, and the Archive: A Conversation with Arsinée Khanjian. In: *Journal of the Society of Armenian studies*, 28 (Themenheft «Performance and Armenian Women»), S. 1–25.
- Bilinsky, Boris (1929) Le Costume. In: *L'Art cinématographique: Le décor – Le costume – Le maquillage – La technique*. Paris: Felix Alcan, S. 25–56.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Chevalier, Loïc (2012) Susciter la sympathie du spectateur: iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans *Mondwest*. In: *CinémAction*, 144 (Themenheft «Le costume», hg. v. Christian Viviani), S. 33–38.
- Curtis, Scott (2010) Selig Polyscope Company. In: Abel 2010, S. 580–581.
- Demoyan, Hayk / Abrahamyan, Lousine (2015) *Aurora's Road: Odyssey of an Armenian Genocide Survivor*. Jerewan: The Armenian Genocide Museum-Institute.
- Fletcher, Kate / Grimstad Klepp, Ingun (2017) *Opening up the Wardrobe*. Oslo: Novus Press.
- Frieze, Donna-Lee (2014) Three Films, One Genocide: Remembering the Armenian Genocide through *Ravished Armenia(s)*. In: *Remembering Genocide*. Hg. v. Nigel Eltringham & Pam Maclean. New York: Routledge, S. 38–51.

- Gaines, Jane (2010) Star System. In: Abel 2010, S. 608–610.
- Garibian, Sévane (2016) *Ravished Armenia* (1919): Bearing Witness in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Mass Media and the Genocide of the Armenians: One Hundred Years of Uncertain Representation*, Hg. v. Joceline Chabot et al. New York: Palgrave MacMillan. S. 36–50.
- Guerzoni, Benedetta (2016) A Christian Harem: *Ravished Armenia* and the Representation of the Armenian Woman in the International Press. In: *Mass Media and the Genocide of the Armenians: One Hundred Years of Uncertain Representation*. Hg. v. Joceline Chabot et al. New York: Palgrave MacMillan. S. 51–84.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel & Babylon. Spectatorship in Early American Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Homer, Karen (2021) *Little book of Louis Vuitton: The Story of the Iconic Fashion House*. London: Welbeck.
- Leslie, Esther (2013) Dreams for Sale. In: *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*. Hg. v. Marketa Uhlirova. London: Koenig, S. 29–40.
- Long, Timothy (2019) Atom Egoyan's Auroras: A Chorus of Witnesses. In: *Testimony and Trauma: Engaging Common Ground*, Hg. v. Cristina Santos, Adriana Spahr & Tracy Crowe Morey. Leiden, Boston: Brill Rodopi, S. 289–307.
- Mamine, Gaël (2019) Les Charms de l'ailleurs, le vêtement de voyage. In: *Le Bouquin de la mode*. Hg. v. Olivier Saillard. Paris: Robert Laffont, S. 431–451
- Mauriès, Patrick / Léonforté, Pierre (2015) *Louis Vuitton: The Spirit of Travel*. Paris: Flammarion.
- Monks, Aoife (2010) *The Actor in Costume*. New York: Palgrave Macmillan.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Slide, Anthony (1994) *Early American Cinema*. Metuchen: Scarecrow Press.
- (Hg.) (2014) *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Street, Sarah (2002) *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film*, London: Wallflower.
- Stutesman, Drake (2016) The Silent Screen, 1895–1927. In: *Costume, Make-up, and Hair*. Hg. v. Adrienne L. McLean. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 21–46.
- Tolini Finamore, Michelle (2013) *Hollywood Before Glamour. Fashion in American Silent Film*. London, New York: Palgrave Macmillan.

- Torchin, Leshu (2012) *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2019) Not Seeing is Believing: The Unwatchable as Advocacy. In: *Unwatchable*. Hg. v. Nicholas Baer et al. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 86–91.
- Turim, Maureen (2010) Costume. In: Abel 2010, S. 155–157.
- Uhlirva, Marketa (2013) The Fashion Film Effect. In: *Fashion Media: Past and Present*. Hg. v. Djurdja Bartlett, Shaun Cole & Agnès Rocamor. London: Bloomsbury, S. 118–129.
- Whissel, Kirstin (2010) Transportation. In: Abel 2010, S. 638–640.