

Jeanpaul Goergen

### **Mode und Film um 1919. Aspekte einer vielgestaltigen Beziehung**

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24331>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Goergen, Jeanpaul: Mode und Film um 1919. Aspekte einer vielgestaltigen Beziehung. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 32 (2023), Nr. 1, S. 38–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24331>.

#### **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 Paul Rieth: Die Film-Königin, in: *Die Jugend*, Nr. 36, 1919, S. 795.

# Mode und Film um 1919

## Aspekte einer vielgestaltigen Beziehung<sup>1</sup>

Jeanpaul Goergen

Es gilt, das «breite Feld» Film und Mode auszuloten – eine spannende «mediale Symbiose», die lange Zeit weitgehend unerforscht blieb (Aschke 1993, 234). Seitdem sind mit den Arbeiten von Evelyn Hampicke (1994; 2019), Mila Ganeva (2008; 2012) und Anna Denk (2020) wichtige Studien zum Verhältnis der beiden Kulturphänomene im deutschsprachigen Raum erschienen. Im Gegensatz zu diesen zeitlich breit angelegten Arbeiten beschränke ich mich hier auf die Zeit unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs, da um 1919 Entwicklungen deutlich wurden, von denen die meisten auch in der Folgezeit bestimmend blieben. Ich berücksichtige allein die Damenmode, weil nur sie, so der Modehistoriker Max von Boehn, «noch Möglichkeiten der Bewegung und Entwicklung besaß, die der Herrenmode längst genommen sind». Diese sei seit einem halben Jahrhundert so gut wie unverändert geblieben und versuche sich nur durch gelegentliche «kleine Geschmacklosigkeiten» anzupassen.<sup>2</sup> Auch wenn es nicht einfach sei, einen gutsitzenden Frack zu bekommen und die Accessoires geschmackvoll anzupassen, so sei doch die Frage der Filmmode für den Herrn recht leicht zu lösen.<sup>3</sup>

- 1 Für Auskünfte und Hinweise danke ich Friederike Grimm, Eva Hielscher, Barbara Schröter, Bianca Sedmak und Heike Stange.
- 2 Max von Boehn: Neue Mode aus Magdeburg. In: *Velhagen & Klasing's Monatshefte* 34,5, 1920, S. 577–580, hier S. 577.
- 3 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811, hier S. 810.

Eingangs dieses Beitrags ist der Stand der Mode im ersten Jahr der Weimarer Republik zu betrachten. Diese war allerdings nur bedingt für den Film geeignet, da die Regisseure darauf achten mussten, dass die verwendeten Kleider zwar einerseits den Zeitgeschmack trafen, andererseits aber nicht zu modern ausfielen, damit ein Film nicht bereits nach kurzer Zeit vom Publikum als veraltet abgelehnt wurde. Bei der Auswahl der Toiletten galt es außerdem, die Einschränkungen des Filmmaterials in Bezug auf die Farbwiedergabe zu berücksichtigen. Von den für den Film arbeitenden Kostümgestaltern und Modenhäusern sind heute nur wenige namentlich bekannt. Die Darsteller:innen mussten meistens ihre Garderobe selbst besorgen. Abschließend ist die Filmmode dann auch im Zusammenhang mit der wieder den Anschluss an die internationalen Märkte suchende Nachkriegswirtschaft zu sehen.

Im ersten Friedensjahr wurde Deutschland von innenpolitischen Krisen erschüttert, die Bevölkerung lebte auf Bezugsschein, kaufte mit Lebensmittelkarten ein und litt unter der Kohlennot; breite Teile waren verarmt. Von der Last des Versailler Vertrags auch psychisch niedergedrückt, freute man sich aber über die neue Verfassung und das Frauenwahlrecht, über die Heimkehrer aus der Kriegsgefangenschaft, steigende Löhne sowie ein Aufblühen der Kultur. Die Filmwirtschaft prosperierte und stellte einen Monumentalfilm nach dem anderen her; im Inland war sie konkurrenzlos, da der deutsche Markt für die meisten ausländischen Filme gesperrt blieb.

## Angesagt: Formlosigkeit

Noch war die Zeit nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zu ernst und die Not zu groß, um modische Neuanschaffungen zu tätigen. Das praktische Element stehe im Vordergrund, die Ästhetik müsse zurücktreten, dürfe jedoch nicht vergessen werden.<sup>4</sup> Die meisten Pelze waren unerschwinglich, sodass die Biberette – durch Veredlung einem Biberpelz ähnlich gemachtes Kaninchenfell – anstandslos als Ersatz akzeptiert wurde.<sup>5</sup> Bei einer Reise durch Berlin im Mai 1919 entdeckte ein Beobachter in der Müller- und Pankstraße zahlreiche neuentstandene Schneiderwerkstät-

4 Margarete v. Suttner: Die Kunst sich anzuziehen. In: *Daheim* 55,16, 1919, S. 16.

5 Ola Alsen: Moden im Film. In: *Ufa-Blätter. Programm-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns*, o. Nr., o. J. [ca. 1921].

ten. Wer die «schwindelnd hohen Preise» für ein neues Kleidungsstück nicht bezahlen könne, konnte dort sein altes Kleid «wenden» lassen.<sup>6</sup> Die sozialen Unterschiede in der Gesellschaft waren außerordentlich hoch; die privilegierte Filmdiva hatte mit dem Armutsproletariat in den Arbeitervierteln nichts gemein (Abb. 1).

Zwischen der Frauenmode von 1885 und der von 1919 gab es kaum einen Unterschied. Damals hatte sich das Kostüm aus Rock, Bluse und Jacke herausgebildet, das «zum Typ einer Generation [geworden ist], die die Unterschiede von Rang und Stand abschaffen möchte und in der Tat [...] auch beinahe zum Verschwinden gebracht hat. Wie der Mann uniformiert ist, so uniformiert sich auch die Frau».<sup>7</sup>

Auch durch die Novemberrevolution 1918 habe sich die Mode im Vergleich zu den Kriegsjahren kaum verändert, stellte die Filmschauspielerin Fern Andra fest; sie beobachtete aber, dass sich im Frieden hellere Farben bemerkbar machten.<sup>8</sup>

Allen Widrigkeiten zum Trotz fand 1919 in Berlin eine Modewoche statt. Sie brachte jedoch nur Variationen der letzten Saison; man sei um eine eigene Note bemüht, ohne aber so richtig darin zu reüssieren.<sup>9</sup> Wie sich die Künste, Malerei, Plastik und Musik von der Form lossagten, so verhalte sich auch die Damenmode. Ihre Formlosigkeit manifestiere sich im Verzicht auf den bis dahin vorherrschenden Tailleneinschnitt. Das habe sich bereits in den Jahren zuvor angedeutet: «Alles, was fest war, wurde flüssig, alles schlampft, schlumpt, hängt mit einem Worte, wie es mag [...], locker, kurz, im Umriß bewegt».<sup>10</sup>

Kurz vor Beginn und sogar noch während des Ersten Weltkriegs waren auch in Deutschland nach Pariser Vorbild prunkvoll ausgestattete Modesalons entstanden, «selbstbewußt, in reifer Geschmacksentfaltung, ihrer Vorbilder würdig, sie vielleicht noch überflügelnd».<sup>11</sup> Die Modejournalistin Ola

6 Heinrich Larsen: Eine Reise durch Berlin in 80 Minuten. In: *Daheim* 55,34, 1919, S. 13–15, hier S. 15.

7 Max von Boehn: Revolution und Mode. In: *Feuer. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur* [o. Nr.], November/Dezember 1919, S. 159–162, hier S. 161.

8 Fern Andra: Aus dem Reiche der Mode. In: *Neue Filmwoche* 1,50, 1919, S. 9–10, hier 9f.

9 Alfred Rosenthal: Revolutionäre Modenschau. In: *Literatur, Kunst und Kino* 1,1, 1919, S. 10–11.

10 Max von Boehn: Neue Mode aus Magdeburg. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 34,5, 1920, S. 577–580, hier S. 577f.

11 Ola Alsen: Die Werkstatt der Modistin. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 33,3, 1918, S. 275–285, hier S. 284.

Alsen sah in dieser Entwicklung einen Versuch, sich von der französischen Mode nicht nur ästhetisch, sondern auch wirtschaftlich zu emanzipieren:

Weite Vorführräume mit hohen, reich mit Gold eingefassten Spiegelwänden werden zu einem Modentheater, in dem die deutsche Probierdame die Erzeugnisse deutscher Bestrebungen zeigt. Aus den Kulissen treten die Interpretinnen der Kleidkunst und durchschreiten, je nach Begabung, mit mehr oder weniger anmutigen Bewegungen die ihnen vorgeschriebene Bahn, die von einer schaulustigen Menge dicht umsäumt ist.<sup>12</sup>

Die großen Modenhäuser führten regelmäßig «Modentheater» auf, die in ihrer Inszenierung von Auf- und Abgängen an eine derartige Folge von Filmszenen mit jeweils neuen Gesellschaftstoiletten erinnerten. In ihrem Roman *Das Paradies der Frau* beschrieb Alsen (1917, 118; 255 f.) einige dieser Auftritte in Form von wechselnden Bildern, die nicht von Mannequins, sondern von Schauspielerinnen aufgeführt wurden; auch Tanzeinlagen gehörten dazu.

## Unsichtbare Mitarbeiter

Die Kleider- und Kostümentwerfer:innen gehörten zum großen Stab «unsichtbarer Mitarbeiter», wie der Kritiker Egon Jacobsohn notierte.<sup>13</sup> Die umfangreiche Werbung in der Filmfachpresse nannte meist Autor:innen, Darsteller:innen, Kamera und Regie, gelegentlich den Architekten, aber nur selten die Kostümbildner:innen oder die Modenhäuser. Auch die sehr knapp gehaltenen Stabangaben erwähnten die Garderobe fast nie, darin von der Filmkritik gefolgt.<sup>14</sup> Als eine der wenigen Ausnahmen monierte ein Rezensent an dem Film *KAMERADEN* (Johannes Guter, D 1919, P: Centaur-Film), dass die Darsteller:innen «weder in Kleidung noch Bewegung» in das Milieu der Bohème passten.<sup>15</sup> Auch *Der Konfektionär*, das führende Fachblatt der Textilindustrie, ging in seiner «Flimmerchronik der Woche»

12 Ibid.

13 Egon Jacobsohn: KEIMENDES LEBEN. In: *Der Kinematograph* 12,616, 1918, o. S.

14 Durchgesehen habe ich den Jahrgang 1919 der *Lichtbild-Bühne* und von *Der Film*.

15 Fedor von Bergen: Strindbergs *KAMERADEN*. In: *Lichtbild-Bühne* 12,43, 1919, S. 23–24, hier S. 24



**2** DAS SCHICKSAL DER CAROLA VON GELDERN (D 1919, Ludwig Wolff). Von links nach rechts: Eduard Rothauser, Rudolf Lettinger, Lotte Neumann (Foto: SDK/Fotoarchiv/47617).

nur einmal, dafür aber fachkundig, auf die kostümliche Ausstattung eines Films ein (Abb. 2). Über Lotte Neumann in DAS SCHICKSAL DER CAROLA VON GELDERN (Ludwig Wolff, D 1919, P: Maxim-Film) hieß es:

Sie erscheint dort erst als Backfischchen in einem bezaubernden Tanzkleidchen, das in tiefen Spitzenzacken endigt und sehr viel der hübschen Beinchen sehen läßt. Später, als junge Frau, trägt sie unter vielen andern Herrlichkeiten einen weichen weißen Schlafrock, den scheinbar nur vorn ein gesticktes Brustschild zusammenhält, während die weiten Flügelärmel im Rücken durch ein kleines Stickeriplastron gehalten werden. Auch ein schwarzes Seidenkleid mit sehr originellem breiten Samtblendenbesatz, der auch den schmalen Matrosenkragen bildet, erregte Aufsehen. Im Rücken verlief die stark gebauschte Rockbahn zu einer Schleife.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> anon.: Flimmerchronik der Woche. In: *Der Konfektionär*, 91 v. 13.11.1919, 3. Beilage, S. 1.

Die ersten Angaben zur Garderobe finden sich 1913. Während sich für den Zeitraum 1913 bis 1918 25 Filme nachweisen lassen, bei denen die Kostümbildner bekannt sind, so sind es im Jahr 1919 allein bereits 27. Von nun an wurden die «Kleiderkünstler» häufiger im Film genannt.<sup>17</sup> Damit wuchs auch die Anerkennung des Berufs innerhalb der Filmgewerke. Bis 1919 sind 30 Kostümbildner und -häuser namentlich bekannt. Christoph Freiherr von Drecoll war an zwölf Produktionen beteiligt, gefolgt von Leopold Ferch (4), Ernst Stern (4), Glaser & Götz (4), dem Atelier F. & A. Diringer aus München (3), Hans Baluschek (2), Ali Hubert (2) und Peter A. Becker (2). Die restlichen lassen sich nur für jeweils einen Film nachweisen; Frauen sind nicht darunter.<sup>18</sup> Das Anfang der Zehnerjahre feststellbare Muster von wenigen vielbeschäftigten Kostümbildnern und zahlreichen Einzelkämpfern setzte sich in den 1920er-Jahren fort. Ob schon nun auch einige Frauen als Modeschöpferinnen hervortraten, blieb die Branche weiterhin eine Männerdomäne.

Der Einstieg des als «Modekönig» Berlins bekannten Couturiers Christoph Freiherr von Drecoll in das Filmgeschäft begann bereits während des Weltkriegs; Ressel Orla und Addy Homberg waren unter den ersten Kundinnen aus der Filmwelt. Bereits bei der Anprobe berücksichtigte Drecoll die spezifischen Aufnahmebedingungen in den Filmateliers. Vor seinen Spiegeln hatte er «weißglühende Kohlenfadenlampen» anbringen lassen, um die Wirkung der Kleider im Schwarzweißfilm zu überprüfen.<sup>19</sup> Um das Ergebnis auf der Leinwand zu kontrollieren, sei er selbst oft ins Kino gegangen:

Für Henny Porten zu schaffen, ist dem Baron eine ganz besondere Freude. Ihre blonde, frauliche Schönheit paßt sich vorzüglich den weiten, bauschigen Kleidern an, die man aus Ersatzstoffen aller Arten herstellen muß. [...] Zwischen dem stumpfen Papierstoff und der starren Kunstseide lassen sich für das Jupiterlicht ungeahnte Kontraste erzielen.<sup>20</sup>

Nach Kriegsende veränderte sich das Geschäft mit der Filmmode; statt einzelne Diven zu beraten, begutachteten jetzt die Verantwortlichen der

17 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811, hier S. 811.

18 Unter Auswertung der German Early Cinema Database (<https://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de>) und Filmportal (<https://www.filmportal.de>).

19 Dorothea Ziegel: *Der Mann, der die Frauen anzog. Der Lebensroman des Modekönigs Drecoll*. Berlin: Neff 1933, S. 347.

20 *Ibid.*, 348.



3 Das große Bilderbuch  
des Films. Berlin: Film-  
Kurier o. J. [1921].

Filmproduktion die Modelle. Die Aufträge gingen in die Hunderttausende, sodass Dreccoll die Bestellungen für die Komparserie im Unterauftrag an andere Häuser weitergeben musste (Abb. 3).<sup>21</sup> Die großen Modenhäuser legten umfangreiche Lager an und begannen mit dem Kleiderverleih.<sup>22</sup> Mitte 1919 führte Dreccoll noch einen besonderen Service ein: Gegen eine «verhältnismäßig geringe Entschädigung» wurde den Darstellerinnen ein passendes Kleid angefertigt; dabei konnten auch kleine Mängel der Figur korrigiert werden. Nach Ende der Dreharbeiten gaben sie das Kleid zurück, das auseinandergetrennt und für einen neuen Film wiederverwendet wurde. Dreccoll gab an, sein Haus sei in der Lage, in kürzester Zeit für jeden gewünschten Zweck die passende Toilette zu liefern. Er verwies auch darauf, dass für Filmaufnahmen die Qualität der Stoffe zu beachten sei. Der Faltenwurf «in billigeren Materialien» könne nicht so edel ausfallen wie «in gleißenden oder schweren Stoffen, wie z. B. Samt, Metall- oder Seidenbrokat».<sup>23</sup> Schwerere Stoffe und feine, zarte, kostbare Gewebe seien daher billigem Material vorzuziehen. Bedauerli-

21 Ibid., 360.

22 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811.

23 Eg.: Das Filmkleid. Eine Unterredung mit Christoph Freiherrn von Dreccoll. In: *Lichtbild-Bühne* 12,36, 1919, S. 32–33.

cherweise gebe es noch keinen Farbfilm, die handkolorierten Filme – Drecoll dachte hier an die zahlreichen Modesujets in den Vorkriegswochenschauen von Gaumont und Pathé – seien nicht zufriedenstellend.

## Farbenblinder Film

Der bis Mitte der 1920er-Jahre verwendete orthochromatische Film konnte nicht alle Farben adäquat in Grautöne umwandeln. Asta Nielsen hatte bereits 1914 darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Kleiderwahl dem «farbenblinden Auge des Kinematographen» anpassen müsse. Bei der Mode im Film handele es sich daher nie um farbenprächtige Stoffe oder künstlerisch ausgesuchte Farbkombinationen, sondern «immer nur um Linien und wieder Linien».<sup>24</sup> Für alle, die im Film «mit Recht den gegebenen Förderer einer guten Modekultur» sehen, sei das schwierige Kapitel der «Filmfarben» jenseits der Viragen besonders wichtig, konstatierte 1919 auch *Der Konfektionär*. Rot dürfe gar nicht vorkommen, da es schwarz wiedergegeben werde:

Weiß wirkt wieder auf das Gesicht zurück und frißt soviel Licht, daß die Ausdruckskraft leidet. Will also eine Frau im Film sommerlich zart gekleidet wirken, so wählt sie mattblau oder gelblich oder rosa, niemals weiß. [...] Grau ist sehr verwendbar, vorausgesetzt, daß es gegen einen kontrastierenden Hintergrund kommt. Auch ein starkes Grün oder Blau wirken gut. Pelz und Samt wirken immer durch ihre schwere, das Licht nicht reflektierende Fläche vorzüglich, Seide ist schon schwieriger.<sup>25</sup>

Reines Schwarz und Weiß seien gar nicht zu fotografieren. Weiße Kleidung im hellen Sonnenlicht würde das Bild überstrahlen; Mischfarben wie ein schwaches Rosa oder Bleu könnten Abhilfe schaffen und schwarze Kleidung erscheine schnell als dunkles Loch:

Wenn man dunkel wirken will, reicht Rot oder eine mit Rot ver setzte Farbe vollkommen aus. Es wirkt in der Photographie auch

24 Nielsen, Asta: Die Toiletten der Filmdarstellerin. In: *Der Welt-Spiegel. Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts*, H. 43, 1914, S. 3 [<https://importing-asta-nielsen.online.uni-marburg.de>, Datensatz #10548 (letzter Zugriff am 20.12.2022)].

25 Hb.: Flimmerchronik der Woche. In: *Der Konfektionär* v. 4.12.1919, 5. Beilage, S. 1.

schwarz: aber es bleibt «Zeichnung» darin. Das Spiel des Lichts ist erkennbar, der Wurf der Falten, der Stil des Schnitts.<sup>26</sup>

Auch bauschige Röcke ließen sich nur schwer fotografieren; ihr unkontrollierbarer Faltenwurf mache dick. Strenge Formen seien zu bevorzugen:

Dekolletés mit einem regelmäßigen Ausschnitt werden immer ausgezeichnet wirken, weil eben die Reinheit der Linie den Eindruck vertieft. Bei den wechselnden Lichtverhältnissen verläßt man sich überhaupt besser auf Wirkung der Linien als auf Flächenreize.<sup>27</sup>

Ein englischer Filmregisseur sah Grau als eine sehr brauchbare Farbe für Filmkostüme an, allerdings nicht vor einem grauen Hintergrund. Er empfahl, Smaragdgrün, Blau und Dunkelbraun zu tragen. Man habe zudem herausgefunden, dass festgewebte Stoffe sich nicht so gut eignen «wie Stoffe von lockerem Gewebe und flockiger Oberfläche».<sup>28</sup> Für den Film müssten die Kleider «starke Effekte» aufweisen, «schwarz und weiß hart nebeneinander gestellt sieht gut und wirkungsvoll aus, da im Bilde die Härten aufgelöst werden».<sup>29</sup> Die vom Film verlangten starken Kontraste seien allerdings für den Alltag nicht geeignet. Bruno Kastner, der im Alltag den einfarbigen korrekten Straßenanzug bevorzugte, musste nach eigener Auskunft im Film vor allem Streifen und Karos tragen.<sup>30</sup>

### «Toilettenluxus»

Der Kleiderverbrauch der Stars war beträchtlich. Pola Negri berichtete von 25 bis 30 Kostümen für einen einzigen Film.<sup>31</sup> Auch Asta Nielsen klagte, dass der Kleiderverbrauch einer Filmschauspielerin «ins Unheimliche» gewachsen sei: «Ich habe Filme gespielt mit achtunddreißig,

26 Max Otten (1918) *Der Weg zum Film. Band 1: Der Filmschauspieler*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, S. 106f.

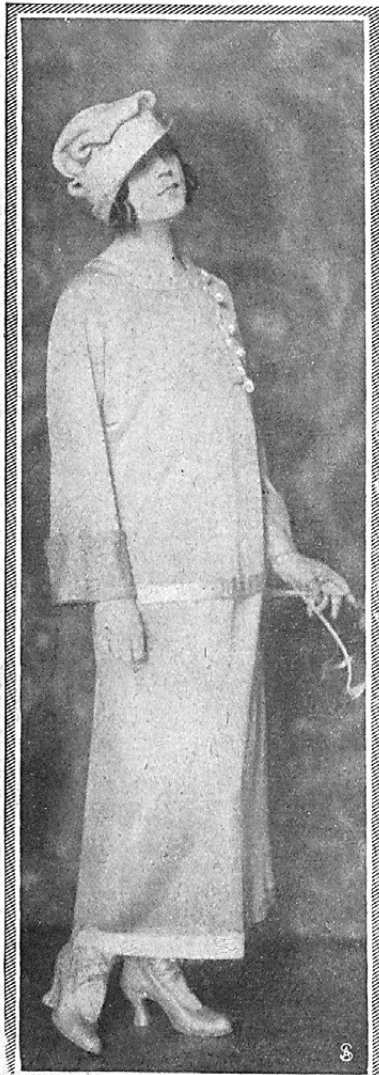
27 Ibid.

28 anon.: Das Film-Kostüm. In: *Das Kino-Journal*, 5, 1920, o. S.

29 Ola Alsen: Die Mode im Film. In: *Elegante Welt* 17,16, 1918, S. 10–11, hier S. 11.

30 Bruno Kastner: Modelaunen. In: *Der Konfektionär* 35,1, 1920, illustrierte Beilage «Kunst und Mode» [Antwort auf eine Umfrage], o. S.

31 Pola Negri: Hinter den Kulissen des Films. In: *Neue Filmwoche* 1,40, 1919, S. 6–7, hier S. 7.



Phot. H. Binder

1. Asta Nielsen in einem Straßenkostüm aus rosenfarbenem Seidentritot mit gleichfarbigen Zrosfen.

vierzig und fünfundvierzig verschiedenen Kostümen. Fast jede Filmszene spielt in einem anderen Milieu und erfordert so auch das zugehörige Kleid.»<sup>32</sup> Hinzu kämen noch die passenden Mäntel, Hüte und Schuhe, sodass sie Dreiviertel ihres Verdienstes für das Toilettenbudget ausgabe. Auch wirke sich die Tyrannei der Mode auf die Filmkleider aus: «Es ist ausgeschlossen, in einer Zeit, da der kurze Rock modern ist, mit einem auch nur halblangen Rock zu spielen.» Außerdem würden in den staubigen und schmutzigen Ateliers die Kleider zu Schaden kommen.

Im Mittelpunkt der Frage nach Mode im Film stand stets die große Toilette in großzügig ausgestatteten Gesellschaftsdramen. Bereits Ende 1916 hatte *Der Kinematograph* darauf aufmerksam gemacht, dass die Filmdramen die gut gekleidete Gesellschaft bevorzugten; so falle «das Kleid von vorgestern der armen Leute [...] nun zu sehr aus dem Rahmen».<sup>33</sup> In den massenhaft produzierten Lustspielen wurde weniger Wert auf eine besonders künstlerisch ausgearbeitete Toilette gelegt. Bei den Dreharbeiten muss-

4 Asta Nielsen in einem Straßenkostüm, *Die Woche*, Nr. 33, 16.8.1919, S. 920 (Foto: Alexander Binder).

32 Asta Nielsen: Modefragen des Films. In: *Berliner Volks-Zeitung* 69, 218, 1921, o.S.

33 -m: Moderne Frauenkleidung im Filmbild. In: *Der Kinematograph*, 520, 1916, o.S.

ten die Stars häufiger improvisieren und selbst aus gerade verfügbaren Stoffresten die «kühnsten Modephantasien» für eine Szene kreieren.<sup>34</sup>

Asta Nielsen galt als die erste Schauspielerinnen, die «einen gewissen Stil in der Kleidung» einführen konnte, stellte 1919 die *Berliner Damen-Zeitung* fest. Es sei ihr nicht darauf angekommen, moderne Kleidung zu tragen, sondern solche, «die vor dem Objektiv eine Linie» abgibt. Sie hätte daher «langfallende und ganz auf den Körper gearbeitete seidene Gewänder [bevorzugt], die ihre überschlanke Figur bis zum Äußersten herausarbeitete» (Abb. 4). Andere seien ihr in dieser Auffassung gefolgt und so sei im Film für einige Zeit ein gewisses «Zerrbild der Mode» entstanden, abseits der Erfordernisse der Tagesmode. Später hätten französische Schauspielerinnen begonnen, sich wieder so wie auf der Bühne oder im Leben zu kleiden, also einen zeitnahen Stil zu pflegen und der momentan angesagten Mode zu folgen. Nach einem Sturm der Entrüstung habe sich diese Tendenz auch in Deutschland durchgesetzt; Asta Nielsen sei ihrer Auffassung jedoch treu geblieben: «Sie trägt noch heute dieselben Stilkleider, die sie damals trug, und verpönt nach wie vor die Mode.» Für jeden Film kleide sie sich weiterhin «individuell und vollkommen anders als im Leben». Aus dieser Entwicklung hätten die deutschen Schauspielerinnen gelernt, «sich ihrer Individualität entsprechend zu kleiden».<sup>35</sup>

In einem Gespräch kurz nach ihrer Rückkehr nach Berlin Mitte 1919 zitierte Asta Nielsen eine Lesefrucht, wonach ein gut gemachter Film jederzeit wie ein tadelloses Modejournal wirken müsse.<sup>36</sup> Dieses Postulat hatte Max Otten in seinem Ende 1918 erschienenen Buch *Der Weg zum Film* aufgestellt; es sei im «Schau-Charakter der Kinematographie» begründet.<sup>37</sup> Letzten Endes sei der Film stets eine Frage des guten Geschmacks, und es sei daher nur natürlich, dass Kleiderprobleme einen erheblichen Raum einnehmen (Abb. 5). Bei den hohen Anschaffungskosten konnten sich jedoch nur wenige Filmstars «einen wirklichen Toilettenluxus» leisten.<sup>38</sup> Lange Zeit mussten sie ihre im Film benötigten Kleider und Kostüme selbst beibringen. Unklar ist, ob die nach der Novemberrevolution erfolgte Abschaffung des sogenannten Kostümparagraphen an

34 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811, hier S. 810.

35 anon.: Asta Nielsen. In: *Berliner Damen-Zeitung* 27,25/28 v. 12.7.1919, S. 3.

36 anon. [Asta Nielsen]: Asta Nielsen ist wieder in Berlin! In: *Elegante Welt* 8,13, 1919, S. 7.

37 Max Otten: *Der Weg zum Film. Band 1: Der Filmschauspieler*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne 1918, S. 97.

38 Eg.: Das Filmkleid. Eine Unterredung mit Christoph Freiherrn von Drecoll. In: *Lichtbild-Bühne* 12,36, 1919, S. 32–33.



5 *Elegante Welt*, Nr. 26 v. 18.12.1918 (Foto: Ernst Schneider).

den Theatern, demzufolge die Schauspieler:innen vertraglich verpflichtet waren, ihre Kostüme selbst zu stellen, Auswirkungen auf die Filmproduktion hatte. Diese finanzielle Belastung habe, so Heike Stange (1995, 75), viele Darstellerinnen in die Prostitution getrieben.

Vor dem Ersten Weltkrieg sei man mit wenigen Kleidern im Film angekommen; heute seien die Ansprüche der Kinobesucher an die Toiletten der Stars gestiegen, klagte Asta Nielsen.<sup>39</sup> Früher habe sie lange im Voraus gewusst, welche Rolle sie zu spielen habe, und sich die benötigten Kleider in Ruhe anfertigen lassen. Heute erhalte sie das Manuskript erst acht Tage vor Drehbeginn und sei daher gezwungen, «fertige Toiletten auszuwählen und sie für meine Figur ändern zu lassen». Mit Ausnahme von einfachen Toiletten und Hüten könnten die Kostüme später nur selten noch einmal verwendet werden. An einem Vormittag habe sie 38.000 Mark für Toiletten ausgegeben, und das sei nur der Anfang für die Aufnahmen zu einem neuen Film gewesen. Bereits zum dritten Mal habe sie im Hotel das Zimmer wechseln müssen, da sie «keinen genügend großen Kleider-

39 anon. [Asta Nielsen]: Nielsen über die Mode im Film. In: *Film-Kurier* 1,37, 1919, o.S.

schränk bekommen konnte».<sup>40</sup> Zur gleichen Zeit bot das Berliner Kaufhaus des Westens Konfektionskleider wie etwa ein Sommer-Kostüm für 165 Mark und einen imprägnierten Seidenmantel für 195 Mark an.<sup>41</sup> Die Modejournalistin Elsa Herzog erwähnte, dass jede Filmdiva ihren eigenen Kostüm- oder Modebeirat habe. Der Toilettenetat sei deutlich höher als ihr Einkommen. Daher bewilligten die finanzstarken Produktionsfirmen den Stars einen «beträchtlichen Toilettenzuschuß» oder übernahmen gar sämtliche Kleiderkosten.<sup>42</sup>

Die Bedeutung der eigenen Garderobe wird auch in den Tarifverträgen deutlich. Die Frackkomparserie, die ihre eigene Garderobe mitbrachte – Frack, Smoking, Cutaway und Gehrock für die Herren, Gesellschaftstoilette für die Damen –, wurde mit 30 Mark pro Arbeitstag entlohnt. Wurde mehr als ein Anzug bzw. Kleid verlangt, gab es einen «Garderobenzuschlag» von 5 Mark.<sup>43</sup> Offenbar schaute man aber bei der Garderobe der Kompar:sinnen nicht so genau hin, denn ein Beobachter monierte deren nachlässige Kleidung im Vergleich zu italienischen und amerikanischen Filmen.<sup>44</sup>

## Kurzlebige Mode

Die Auswahl der Mode in gegenwartsbezogenen Filmen stellte sich als durchaus kompliziert dar. Einerseits sollten Filme der Mode vorausseilen, andererseits aber auch eine «gewisse Zeitlosigkeit» aufweisen, da die vollständige Auswertung eines Films zwei bis drei Jahre dauerte.<sup>45</sup> Die Filmschauspielerin Ria Jende bemerkte, zweifellos überspitzt, dass ein Kleid, das sie im ersten Akt eines siebenaktigen Dramas mit Drehbeginn im Dezember trage, bereits bei der Premiere im April völlig veraltet sei.<sup>46</sup> Es war

40 *ibid.*

41 «KADEWE» für Konfektion (1919). In: *Berliner Tageblatt*, Ausgabe A, 48, 187 (Anzeige).

42 Elsa Herzog: Modestars der Leinwand. In: *Das große Bilderbuch des Films*. Berlin: Film-Kurier o. J. [1921], S. 22–25, hier 22 f.

43 anon.: Nochmal Überstunden, Komparserie und «Kleine Rollen». In: *Lichtbild-Bühne* 12,48, 1919, S. 40; vgl. anon.: Tarifabkommen für die Filmindustrie. In: *Kino-Kalender 1920 der Lichtbild-Bühne*. Berlin: Lichtbild-Bühne 1919, S. 179–187, hier S. 183 u. 186.

44 Charles Staud: Die Mode im Film. Modische Karikaturen. In: *Illustrierte Film-Woche. Illustrierte Kino-Woche* 7,4, 1919, S. 24.

45 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811, hier S. 810.

46 Ria Jende: Modelaunen. In: *Der Konfektionär* 35,1, 1920, illustrierte Beilage «Kunst und Mode» [Antwort auf eine Umfrage], o. S.

klar, dass bei der Aufführung eines neuen Films nichts ungünstiger wirkte als veraltete Moden.<sup>47</sup> Vor allem bei aktueller Straßenkleidung solle man sich von «hypermodernen Sachen» fernhalten, da diese «zu gleicher Zeit fesch, elegant und doch nicht übertrieben» wirken sollten.<sup>48</sup> Bedeutend leichter ließen sich die in Innenräumen getragenen Kleider als «Phantasie- und Stil-Kleider» gestalten, die der gerade aktuellen Mode nicht so sehr folgen müssen. Beim Hauskleid reichten «eine gute Tongebung und eine fließende Linie» aus.<sup>49</sup>

Die Auswahl der Mode beeinflusste auch die Verkäuflichkeit der Filme. Ein Film, der in einer Saison nicht verkauft werden könne, gelte in der nächsten Spielzeit bereits als veraltet, da die Mode sich verändert habe.<sup>50</sup> Auf die kurze Lebensdauer von Mode im Film Bezug nehmend, machte ein Beitrag in der in Wien erscheinenden *Neuen Kino-Rundschau* den Vorschlag, gänzlich auf aktuelle Mode zu verzichten. Denn auch Qualitätsfilme, die man später nochmals einsetzen möchte, würden dann den negativen Eindruck eines «alten Films» erwecken, was zu seiner «Entwertung» führe. Dies könne man vermeiden, «wenn im Film von der Mode abgesehen und mehr mit dem Eigen- und Künstlerkleide gearbeitet werden würde».<sup>51</sup>

Ein großer Teil der Kinobesucher bestand aus Frauen, «die alles verstehen und alles verzeihen, nur keine unmodernen Toiletten».<sup>52</sup> Die Zuschauerinnen wären enttäuscht, würden sie denselben Toiletten in verschiedenen Filmen begegnen. Das Langweiligste sei, wenn eine Schauspielerin während eines Films nur ein- oder zweimal die Kostüme wechsele.<sup>53</sup> In der Rubrik «Korrespondenz» der *Eleganten Welt* tauchte 1919 allerdings nur einmal eine Frage nach bestimmten Filmkleidern auf. Die Redaktion konnte der Leserin helfen: Die Schauspielerin Wanda Treumann kleide sich bei der Firma Gruenbaum in der Berliner Bellevuestraße ein.<sup>54</sup>

47 E. H. [Elsa Herzog]: Mode und Film. In: *Sport im Bild* 30,1, 1924, S. 15.

48 Margarete Langen: Mode und Kino. In: *Lichtbild-Bühne* 9,6, 1916, S. 22.

49 Ibid.

50 Max Otten: *Der Weg zum Film. Band 1: Der Filmschauspieler*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne 1918, S. 98.

51 anon.: Film und Mode. In: *Neue Kino-Rundschau*, 135, 1919, S. 7.

52 Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 810–811, hier S. 810.

53 Vgl. anon.: Der Film als Modenspiegel. In: *Elegante Welt* 7,23, 1918, S. 4–6, hier S. 6.

54 Vgl. anon.: Korrespondenz. In: *Elegante Welt* 8,19, 1919, S. 38–39, hier S. 38.



**6** Die Schauspielerin Maria Fein trägt ein Modell des Hauses Drecoll (*Elegante Welt*, Nr. 16 v. 31.7.1918, Foto: Anny Eberth).

### **Nebentätigkeit: Mannequin**

Bereits während des Weltkriegs wurden Filmschauspielerinnen zu gefragten Trendsetterinnen in Sachen Mode und traten «als *testimonial* für Stil und Eleganz» auf (Haller 2016). In der illustrierten Presse der 1910er-Jahre finden sich neben privaten Darstellungen in Homestories (Barkhausen 2004) auch zahlreiche Fotos von fast ausschließlich weiblichen Filmstars, die in Erzeugnissen großer Modenhäuser posierten. Unter den 1919 in der *Eleganten Welt*, einem Lifestyle-Magazin für zahlungskräftige Leser, veröffentlichten Modefotos war überwiegend die mittlere Garde der Filmstars von Elsa Berna bis Maria Zelenka vertreten (Abb. 6). Unter den vierzig Schauspielerinnen, die in diesem Jahr als Mannequins auftraten, stachen Heddy Sven mit 16 und Edith Meller mit 20 Fotos hervor. Dagegen warben nur fünf Schauspieler wie etwa Carl Auen und Friedrich Zelnik für die neueste Herrenmode. Auch bei öffentlichen Modedefilees

traten häufig Filmschauspielerinnen auf, etwa bei einem Moden-Korso am 3. April 1919 im Marmorsaal am Berliner Zoo, wo Christoph Freiherr von Drecoll die neuste Mode vorstellte:

Anita Berber in einem Pyjama, den man mit einem lyrischen Gedicht vergleichen kann. Esther Hadan in einem entzückenden Sportkostüm, die elegante Sybil Smolowa in einem blauen Straßenkleid, das soviel Charme und Reiz besitzt wie das größte Spitzenwunder. Tzatzja Genevra in einem entzückenden blauen Kleidchen und einem todschicken Hut. Wilma Born-Junge in Gold und Schwarz und einem feschen Reiher (Hüte von Regina Friedländer). Sylva Mann, umhüllt von einer schwarz-grünen Seidenkomposition. Ossi Oswald in einem blauen Leinenkleidchen, einfach süß.<sup>55</sup>

Allerdings gab es auch Kritik an diesen Darbietungen.<sup>56</sup> Der Filmjournalist und Schriftsteller F. W. Koebner fand es für eine wirkliche Künstlerin «zweifellos entwürdigend», als Mannequin aufzutreten, und fragte, warum wohl Henny Porten, Pola Negri, Mia May oder Lotte Neumann keine Kleider zeigten?<sup>57</sup> Allerdings war Asta Nielsen in einem kurzen Modenfilm zu sehen, in dem sie u. a. vor dem Brandenburger Tor in Berlin Modelle vorführte.<sup>58</sup>

## Wirtschaftsfaktor Mode

In den 1910er-Jahren gab es in den USA ausgesprochene Werbefilme für Modeerzeugnisse, «nette, leichte Gesellschaftsfilme», möglichst heiter, in denen die Hauptdarsteller:innen «die neuesten Modeschöpfungen der kommenden Saison» trugen.<sup>59</sup> Österreichische Modofilme entstanden ab 1917; nachgewiesen sind zwei von der Zeitschrift *Filmwelt* angeregte

55 Aros [Alfred Rosenthal]: Filmmodenschau. In: *Der Film* 4,14, 1919, S. 35 u. 37, hier S. 35.

56 anon.: Filmschauspielerinnen als Modemodelle. In: *Neue Kino-Rundschau*, H. 110, 12.4.1919, S. 10.

57 F. W. Koebner: *Hinter den Filmkulissen*. Berlin: Buch-Film-Verlag o. J. [1920], S. 54f.

58 ASTA NIELSEN ALS MANNEQUIN – MODENSCHAU 1915 [Archivtitel]. Kopie im Bundesarchiv, 35 mm, 136 m (= ca. 7 min. bei 18 Bildern pro Sekunde), ohne Haupt- und Zwischentitel; Datierung unklar.

59 J. B.: Die Mode im Film. In: *Die Kinowoche* 2,8, 1919, S. 11–12, hier S. 11.

Produktionen von 1922 (Denk 2020, 191 f.). In Deutschland wurde der Spielfilm *EINE JUNGE DAME VON WELT* (1918, Alfred Halm, P: Berliner Film-Manufaktur) als «großer Modenfilm» angepriesen.<sup>60</sup> 1919 warben auch zwei Filme der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft für die deutsche Modeindustrie. Der Industriefilm *VON DER SEIDENRAUPE ZUR SEIDENROBE* informierte über die Entstehung der Rohseide und stellte die Arbeitsschritte in der Seidenweberei Michels & Cie. in Berlin-Nowawes vor; er endete mit einem Gang durch die repräsentativen Verkaufsräume des Unternehmens.<sup>61</sup> Der Spielfilm *FRÄULEIN COLIBRI* (Hans Werckmeister)<sup>62</sup> schilderte dagegen «heitere Erlebnisse einer Modekönigin» und bot reichlich Gelegenheit, «die Kostüme und Toilettengeheimnisse einer Dame von Welt» vorzuführen.<sup>63</sup> Die Kleider stammten aus den Modehäusern Christoph Drecoll und F. V. Grünfeld, die Hüte von Koch-Hausdorff und die Toilettenartikel von der Poudre- und Schminkefabrik L. Leichner:

Es galt, die Bedeutung der deutschen Modeindustrie wirkungsvoll zu veranschaulichen und gleichzeitig ihre volkswirtschaftliche Bedeutung zu betonen. [...] Der eigentliche Zweck des Films, die Leistungsfähigkeit der heimischen Modeindustrie durch erlesene Erzeugnisse zu beweisen, wird durch eine hübsche Idee erreicht. Fräulein Colibri trägt Strümpfe, die mit einem besonderen, nur für sie bestimmten Muster bestickt sind. Ein abgewiesener Verehrer glaubt, sie durch ein entwendetes Paar solcher Strümpfe kompromittieren zu können, wird aber von der Kammerzofe, die sich als grande dame «verkleidet», überlistet.<sup>64</sup>

Beide Filme wurden am 22. Juni 1919 in einer Sondervorführung im U. T. Kurfürstendamm in Berlin vorgestellt. Neben einem Prolog über die volkswirtschaftliche Bedeutung der Modeindustrie<sup>65</sup> präsentierte Freiherr

60 *Elegante Welt* 8,3 (Anzeige).

61 Format und Länge: 35 mm, 222 m (= 11' bei 18 Bildern pro Sekunde). Vgl. BAArch R 9346-1/3451 (Zulassungskarte der Neuzensur Nr. 5963 vom 9.6.1922).

62 Darsteller: Maria Zelenka, Fritz Achterberg, Ernst Pittschau, Erra Bogner. Format und Länge: 35 mm, 594 m (= 29 min. bei 18 Bildern pro Sekunde).

63 anon.: D. L. G. In: *Lichtbild-Bühne* 12,17, 1919, S. 25. Ein Fragment des Films befindet sich im Archiv der Deutschen Kinemathek, Berlin. Bis Redaktionsschluss war die Digitalisierung noch nicht abgeschlossen.

64 anon.: Moden-Vorführung im Film. In: *Lichtbild-Bühne* 12,27, 1919, S. 37.

65 anon.: Eine Modenschau im Film. In: *Lichtbild-Bühne* 12,26, 1919, S. 24.

von Drecoll «vorwiegend für den Film» geeignete Abend- und Gesellschaftstoiletten.<sup>66</sup> Gezeigt wurden

[...] hauptsächlich große Toiletten für den Abend und für Gesellschaften, vornehmlich aus Crêpe de Chine mit langen, wallenden Falten drapiert. Um eine möglichst hohe Wirkung zu erzielen, waren helle, lichte Farben, wie sie ja auch die Saison ergibt, gewählt worden. Straßenkostüme in mittleren oder dunkleren Farben hätten im Film nicht das gewünschte farbenfreudige Bild ergeben. [...] Jede Modedame weiß, daß die Linien möglichst gerade gehalten sind und die Röcke kurz getragen werden. So spielen denn auch bei der Zusammenstellung der Toilette die Schuhe trotz der heutigen hohen Preise eine wesentliche Rolle. Sehr apart sind hohe Absätze, die mosaikartig mit Straß besetzt sind und die Kleinigkeit von 250 M. kosten [...]. Auch der Strumpf hat heute seine besondere Note. [...] Die Hüte dienten mehr der Vervollständigung der Toilette, ohne eine bestimmte Richtung zu charakterisieren.<sup>67</sup>

Trotz Einfuhr- und Ausfuhrverboten der Alliierten sollte die Vorkriegsbedeutung der deutschen Bekleidungsindustrie wiederhergestellt werden.<sup>68</sup> Auch die Darsteller:innen sollten «im Interesse des Nationalstolzes» die Wirkung ihrer Kostüme im Ausland bedenken.<sup>69</sup>

Neben ihrer Werbewirkung im Ausland wurde der Mode im Film auch eine wichtige geschmacksbildende Mission zugeschrieben. Die hier getragenen Modelle würden sich mehr einprägen als bei jeder Modevorführung.<sup>70</sup> Mode im Film diene als «Geschmacksleiter», zeige sie doch den Frauen, «wie sie sich unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse» kleiden sollten und dass sie sich nur in einer Weise kleiden dürften, «die ganz und gar der eigenen Erscheinung gerecht wird».<sup>71</sup> Als «die Pioniere aller neuen

66 Bruno Kastner: Modelaunen. In: *Der Konfektionär* 35,1, 1920, illustrierte Beilage «Kunst und Mode» [Antwort auf eine Umfrage], o. S.

67 anon.: Die deutsche Mode im Film. In: *Der Konfektionär* 34,51, 1919, 3. Beilage, S. 1.

68 Ola Alsen: *Das Paradies der Frau*. Berlin: Eysler 1917, S. 118 u. 115 ff.; Max von Boehn: Neue Mode aus Magdeburg. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 34,5, 1920, S. 577–580, hier S. 577 f.

69 Ola Alsen: Moden im Film. In: *Ufa-Blätter. Programm-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns*, o. Nr., o. J. [ca. 1921].

70 Ola Alsen: Die Mode im Film. In: *Elegante Welt* 17,16, 1918, S. 10–11.

71 Ola Alsen: Stella Harf. In: *Elegante Welt* 17,20, 1918, S. 7–8, hier S. 8.

Moden» charakterisierte die Modejournalistin Elsa Herzog die Film- und Bühnenkünstlerinnen.<sup>72</sup> Und der Filmkritiker Alfred Rosenthal ergänzte: «Wenn Pola Negri ein neues Gesellschaftskleid trägt, Ossi Oswalda ein vorbildliches Straßenkostüm oder Lotte Neumann einen Hut von auserlesenem Geschmack», so fungierten sie als Vorbilder und zeigten «einer großen Zahl deutscher Frauen [...], wie man sich geschmackvoll und dezent kleidet».<sup>73</sup>

Während die Frontstellung der deutschen Modeindustrie vor allem zur französischen Modeindustrie in der Folgezeit zurückging, prägte sich die Vorbildfunktion der Stars immer stärker aus, was sich vor allem in einer prosperierenden Modefotografie äußerte, die sich rasch zu einer eigenen Kunstform entwickelte. Mit der Einführung des panchromatischen Films Mitte der 1920er-Jahre konnte nun der gesamte sichtbare Spektralbereich abgebildet werden; damit entfielen die zahlreichen filmtechnisch bedingten Einschränkungen bei der Gestaltung der Kostüme. Der zeitgleiche wirtschaftliche Aufschwung der Filmproduktion führte auch dazu, dass sich die Produktionsgesellschaften einen immer größeren Fundus zulegten und somit die Darsteller:innen bei der Anschaffung ihrer Kostüme entlasteten. Gleichzeitig wuchs die Bedeutung der Kostümbilder:innen, die nun wie etwa Christoph Freiherr von Drecoll, Leopold Ferch, Ali Hubert, Ernö Metzner, Ernst Stern und Änne Willkomm – um nur die Meistbeschäftigten zu erwähnen – immer häufiger im Filmvorspann genannt werden. Die Aufhebung der Ein- und Ausfuhrbeschränkungen für Filme erhöhte den Konkurrenzdruck auf die Filmgestaltung und dürfte auch die Qualität der Kostüme gesteigert haben. Unverändert aber blieb die symbiotische Beziehung von Filmstar und Mode, wie sie sich um 1919 entfaltet hatte.

## Literatur

Aschke, Katja (1993) Die geliehene Identität. Film und Mode in Berlin 1900–1990. Betrachtung einer medialen Symbiose. In: *Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie*. Hg. v. F. C. Gundlach & Uli Richter. Tübingen/Berlin: Wasmuth, S. 233–276.

72 E. H. [Elsa Herzog] Für den Nachmittag. In: *Sport im Bild* 28,39, 1922, S. 1569.

73 Aros [Alfred Rosenthal]: Flimmersterne als Vorkämpferinnen der Mode. In: *Sport im Bild* 26,31, 1920, S. 816–817, hier S. 817.

- Barkhausen, Katrin (2004) Private Darstellungen von Filmschauspielern in Berliner Illustrierten der 1910er Jahre. In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 13, S. 81–91 (Themenheft «Wort und Bild», hg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger).
- Denk, Anna (2020) *Schauspielen im Stummfilm. Filmwissenschaftliche Untersuchungen zur Berufsentwicklung im Wien der 1910er und 1920er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Ganeva, Mila (2008) *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*. Rochester / New York: Camden House.
- (2012) 21 January 1914: Premiere of DIE FIRMA HEIRATET Inaugurates Fashion Farce. In: *A New History of German Cinema*. Hg. v. Jennifer M. Kapczynski & Michael D. Richardson. Rochester / New York: Camden House, S. 57–62.
- Haller, Andrea (2016) «Eine Episode aus unserem Dasein». *Frühes Kino in Deutschland – Programmgestaltung und weibliches Publikum*. Trier: WVT.
- Hampicke, Evelyn (1994) DIE SUFFRAGETTE – Gedanken zu einem Filmfragment. In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 3, S. 161–172 («Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann», hg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger).
- (2019) Von Kleidern, Uniformen, Schmuck und Pelzen. Der Regisseur Joe May und die Kostüm-Frage. In: *Filmpionier und Mogul. Das Imperium des Joe May*. Hg. v. Swenja Schiemann & Erika Wottrich. München: Edition Text und Kritik, S. 93–107.
- Stange, Heike (1995) Berliner Ausstattungsfirmen. Eine selbständige Branche für die Theater. In: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Hg. v. Ruth Freydank. Berlin: Hentrich, S. 65–77.
- (2007) Das Unternehmen Theaterkunst. In: *Filmkostüme! Das Unternehmen Theaterkunst*. Hg. v. Stiftung Deutsche Kinemathek & Museum der Arbeit. Berlin: Kettler, S. 8–23.