

Daniela Sannwald

Kampfmonturen, Subkulturen

Milena Canonero und Stanley Kubrick

In der Mitte der 1960er Jahre, als Milena Canonero nach London kam, galt die britische Metropole als »swinging«, als Zentrum kultureller, modischer und vor allem popmusikalischer Entwicklungen – wo also sollte eine junge Italienerin Anfang 20, die soeben ein Modestudium absolviert hatte, sonst reüssieren?¹ Schon bald lernte sie Stanley Kubrick kennen, der sich ein paar Jahre früher in London niedergelassen hatte. Und so kam sie zu ihrem ersten Filmauftrag. Man kann sich vorstellen, dass die junge Modedesignerin von dem fast 20 Jahre älteren, zu der Zeit bereits arri- vierten Regisseur viel lernen konnte: »Kubrick gave me a lot of guidance. He took me along to check out sites and sent me to photograph certain things. He wanted me to understand what he was looking for. He told me that the head is the most visible part in film and I should start from there.«² Später allerdings behauptete Canonero, dass Kubrick sich überhaupt nicht für die Kostüme interessiert habe.³

Jedenfalls arbeiteten die beiden an zwei aufeinanderfolgenden Roman- adaptionen zusammen: Die Dystopie *A CLOCKWORK ORANGE* (*UHR- WERK ORANGE*, 1971) war das Debüt für die junge Kostümbildnerin, da- nach kam der Historienfilm *BARRY LYNDON* (1975), für den sie mit dem ersten ihrer inzwischen vier Academy Awards ausgezeichnet wurde, während Kubrick selbst zwar in drei Kategorien nominiert war, aber leer ausging. Die kongeniale Zusammenarbeit zwischen Kubrick und Cano- nero sollte sich fünf Jahre später, bei *THE SHINING* (*SHINING*, 1980), noch einmal wiederholen. Angeblich hätte Canonero auch für Kubricks letz- ten Film *EYES WIDE SHUT* (1999) die Kostüme entwerfen sollen, musste aber wegen anderer Produktionen absagen.⁴ Dass alle Filme von Kubrick sich aufeinander beziehen, hat eine große Zahl seiner Apologeten immer wieder beschrieben.⁵ Weniger war die Rede davon, dass diese Referen- zen bis in die Kostüme hineinreichen, was so verwunderlich nicht ist, wenn man der Arbeit der Kostümbildnerin einen ähnlichen individuell- kreativen Status zugesteht wie der des Regisseurs. Abgesehen von der persönlichen Handschrift der Designerin führen die Kostüme auch, zu- mindest im Fall von *A CLOCKWORK ORANGE* und *BARRY LYNDON*, den sozial-kulturellen Kontext vor Augen, in dem diese Kostüme entstanden

sind. Die Filme sind damit im doppelten Sinne *period pictures*: Sie bilden neben der im Film erzählten Zeit – einer nahen, aber unbestimmten Zukunft in *A CLOCKWORK ORANGE* bzw. der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in *BARRY LYNDON* – die Londoner Jugendkultur in den Swinging Sixties ab, also die Zeit unmittelbar vor Beginn der Dreharbeiten.

I. A CLOCKWORK ORANGE

1. Weiß für Gewalt: Die Droogs

In dem 1962 veröffentlichten Roman von Anthony Burgess beschreibt Alex, der jugendliche Erzähler, gleich zu Anfang den extravaganten Kleidungsstil seiner Gang, der Droogs: »The four of us were dressed in the height of fashion, which in those days was a pair of black very tight tights with the old jelly mould, as we called it, fitting on the crotch underneath the tights, this being to protect and also a sort of a design you could viddy clear enough in a certain light, so that I had one in the shape of a spider, Pete had a rooker (a hand, that is), Georgie had a very fancy one of a flower, and poor old Dim had a very hound-and-horny one of a clown's litso (face, that is). (...) Then we wore waisty jackets without lapels but with these very big built-up shoulders (pletchoes we called them) which were a kind of a mockery of having real shoulders like that. Then, my brothers,



Die Droogs in Weiß, mit Schamkapseln, Hosenträgern, Militärstiefeln, Hüten und Spazierstock in *A CLOCKWORK ORANGE*

we had these off-white cravats which looked like whipped-up kartoffel or spud with a sort of a design made on it with a fork. We wore our hair not too long and we had flip horrorshow⁶ boots for kicking.«⁷

Es ist erstaunlich, dass sich von diesem eindrücklich geschilderten Outfit nur wenig in den Filmkostümen wiederfindet, die zu Ikonen des Films selbst geworden sind. Übrig geblieben sind die Suspensorien, die allerdings über den weißen, in die Stiefel gesteckten Hosen getragen werden, und die Stiefel selbst. Die bizarren Plastikverzierungen auf Suspensorien und Krawatten sind auf die Manschetten der weißen Hemden oder die Hosenträger gewandert. Marisa Buovolos Beschreibung der »Uniform« ist präzise und bereits interpretierend: »Sie besteht aus einer raffinierten Kombination von Versatzstücken aus der Mode der Vergangenheit und der Zukunft. Die kragenlosen Hemden, die Hosenträger, die Hüte und die *codpieces* als archaische und unverkennbar männliche Attribute einer vergangenen Epoche stehen im scharfen Kontrast zu ihren »futuristisch« wirkenden weißen Hosen. Alle tragen eine Art auffälligen Ritualschmuck aus Plastik, der als makabere Kampftrophäe bereits das Gewalttätige in ihnen erahnen lässt: ein herausgeschnittenes Auge mit seiner blutigen Spur. Ihre weiten Hosen sind in Militärstiefel hineinsteckt. Sie erscheinen dadurch wie aufgeblasen und verleihen den Droogs ein durchaus bedrohliches Aussehen, zugleich signalisieren sie ihre Gewaltbereitschaft.«⁸ Außerdem tragen die Droogs Spazierstöcke mit Knauf,



Die Droogs in der Korova-Milchbar, mit Plastikornamenten in Form von blutigen Augen an den Manschetten in A CLOCKWORK ORANGE



Seite 10 und 11: Kostümpfproben mit Malcolm McDowell für A CLOCKWORK ORANGE, The Stanley Kubrick Archive at University of the Arts London, Licensed By: Warner Bros. Entertainment Inc. All Rights Reserved



die sie als Waffen benutzen, und beim Überfall Masken mit phallusartigen Nasen.

In Weiß gekleidet sind auch die Mitglieder einer Bande in einem der Filme, die Alex (Malcolm McDowell) in seinem verhaltenstherapeutischen Training vorgeführt werden, und andere jugendliche Gäste der Korova-Milchbar, die ebenso wie die Droogs Gangs anzugehören scheinen. Und das durchweg männliche Aufsichtspersonal der Korova-, das heißt der »Kuh«-Milchbar trägt hautenge weiße Anzüge, rote Gürtel und Schnürstiefel, passend zum Interieur und Angebot⁹ des Etablissements, in dem sie arbeiten. Aber auch diese durchtrainierten Männer müssen angesichts der Korova-Kundschaft über einen gewissen Grad an Gewaltbereitschaft verfügen. Buovolo allerdings interpretiert deren Kostüme anders, nämlich als »eine ironische Anspielung auf die zeitgenössische ›Weltraum-Mode‹ (...), wie sie vor allem unter den französischen Designern Mitte der 1960er Jahre zahlreiche Anhänger fand«¹⁰.

Das Weiß der jugendlichen Gangs erinnert an Metzgerschürzen, deren Adrettheit im krassen Gegensatz zu ihrer Funktion steht: Das blutige Handwerk hinterlässt doch gerade auf Weiß die deutlichsten Spuren; und so scheint ebendiese Nichtfarbe signalisieren zu wollen, dass deren Träger sich seiner Tätigkeit nicht schämt, sondern sie, im Gegenteil, mit Selbstbewusstsein in aller Öffentlichkeit ausübt. Erstaunlicherweise hinterlassen die Gewaltexzesse der Droogs aber auf ihren weißen Outfits keine Spuren: Nachdem sie einen Obdachlosen massakriert, sich mit einer verfeindeten, mit Messern bewaffneten Gang geprügelt und schließlich das Ehepaar Alexander misshandelt haben, kommen sie ohne jeden Blutspritzer in die Korova-Bar zurück – als ob die Kleidung die Immunität der Täter gegen moralische Skrupel auf der visuellen Ebene reflektierte.

Die Farbe Weiß ist im westlichen Kulturkreis überwiegend positiv konnotiert: Sie steht für Unschuld, Reinheit, Freude, für Hochzeit, Licht, Leere, Neutralität – das Aufziehen der weißen Flagge im Krieg stoppt die Kampfhandlungen. In fernöstlichen Kulturen dagegen ist Weiß die Farbe des Todes und der Trauer. Im Kino waren die Bösen bis dato üblicherweise dunkel gekleidet. Die weißen Kostüme lassen die Taten der Gang umso frevelhafter erscheinen; Canoneros überraschende Neukodierung der Farbe Weiß hat sich in die Filmgeschichte eingeschrieben. Und so brauchte Michael Haneke noch fast 30 Jahre später seine jugendlichen Protagonisten in *FUNNY GAMES* (1997) und dem von ihm selbst inszenierten US-amerikanischen Remake (2007) nur in strahlend weiße Hemden und Handschuhe zu stecken, damit man ihnen misstraute. Zu Recht: Ihre Kostüme spielen ebenso auf die Kampfkleidung der Droogs

an, wie deren Überfallmethode – kein gewaltsames Eindringen, sondern vorgetäuschte Harmlosigkeit – die der Droogs kopiert.

2. Die Opfer

Der Schriftsteller und seine Frau sowie die Cat Lady, die von den Droogs in ihren Häusern überfallen werden, tragen informelle Hauskleidung in leuchtenden Farben, die ihre Opferrolle noch unterstreicht. Mr. Alexander (Patrick Magee) in seinem grau und rot gemusterten Bademantel, der farblich einerseits zur Kleidung seiner Frau, andererseits zu seinen dicken, gepuderten Augenbrauen passt, wirkt wenig wehrhaft, gutmütig und eher unmännlich. Mrs. Alexander (Adrienne Corri) ist durch ihren dünnen, hautengen, gewirkten tomatenroten Bodysuit, den sie direkt auf dem Leib trägt, und die Schuhe mit hohen Blockabsätzen geradezu zum Opfer prädestiniert. Als ob ihr dies selbst nicht geheuer sei, hat sie sich, bevor sie die Droogs hereinlässt, in einen aufgeklappten und damit quasi überdachten Schalensessel gekauert. Auch die Cat Lady (Miriam Karlin) ist verletzlich, wie Rachel K. Ward in ihrem »Fashion & Film«-Seminar treffend analysiert: »The ›Cat Lady‹ is exercising at home in a leotard, (...) relaxed but vulnerable. The victims are also in colourful leisure class settings, suggesting underlying class tensions.«⁴¹ Die Klassegegensätze sind in diesem Zusammenhang vielleicht weniger wichtig als die durch die Kostüme vorgenommenen Gender-Zuschreibungen: der hilflose, alternde Intellektuelle und der junge, aggressive, durch Suspensorium und Dildo-Nase in seiner Männlichkeit verdreifachte Hooligan.

Den Bademantel von Mr. Alexander trägt im dritten Teil des Films Alex, der blutend und durchnässt in dessen Heim Zuflucht sucht, ohne zunächst zu erinnern, wo er sich befindet. Und tatsächlich *ist* Alex nicht nur verletzt, sondern er *wird* auch angegriffen, nachdem Mr. Alexander ihn wiedererkannt hat. Der sitzt inzwischen zwar im Rollstuhl, rächt sich aber kraft seines Intellekts. Auch ein anderer Schriftsteller aus dem Kubrick-Universum wurde von Canonero in einen Bademantel gesteckt: Jack Torrance (Jack Nicholson) in *THE SHINING* trägt ein graublaues Exemplar. Die männlich konnotierte Farbe weist bereits auf ein verändertes Rollenbild hin; das Kleidungsstück ist Camouflage, denn Jack ist ein falscher Schriftsteller und ein echter Täter.

3. Street Fashion

In *Absolute Beginners*, einem Roman über den Teenager-Kult im London der 1950er Jahre, schildert der britische Autor Colin MacInnes Kleidungs- und Sprachstile verschiedener Subkulturen. Das Buch erschien erstmalig

1959, und es liegt nahe zu vermuten, dass Anthony Burgess seinen Roman *A Clockwork Orange* in Kenntnis dieser beinahe reportagehaft anmutenden Beschreibungen verfasst hat. Vermutlich hat es auch Canonero gelesen, denn Alex' Tagesoutfit ist nicht, wie bei Burgess beschrieben, »like student-wear: the old blue pantalonies with sweater with A for Alex«¹², sondern entspricht eher der Beschreibung eines Teds bei MacInnes: »Und tatsächlich trug er auch gar nicht seine komplette Teddy-Uniform: keinen samtbesetzten Gehrock, keine Schnürsenkelkrawatte, keine zehn Zentimeter hohen Creepers – bloß diese unhygienische Frisur, fettige Locken, die ihm in seine Zweieinhalb-Zentimeter-Stirn fielen, und seine Röhrenhosen.«¹³

Die Helden der Teds waren die Rock'n'Roll-Musiker, deren Äußeres sie zu kopieren versuchten: »As a subculture, teddy boys had a reputation for being troublesome and violent, clashing frequently with authority and famously ripping out seats at concerts. Drape jackets, drainpipe trousers, skinny ties and creepers were compulsory attire.«¹⁴ Auch diese Beschreibung aus dem Londoner *Guardian* passt auf Alex am Tag. Canoneros Alltagskostüme für Alex verweisen auf die Straße; sie nahm auf, was sie um sich herum sah – und vielleicht war der fremde Blick der Italienerin in London genau richtig für die Aufgabe, die sie zu bewältigen hatte: Der Schrecken besteht zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus Fremdheit; was man nicht kennt, macht Angst. So mag die Dystopie *A Clockwork Orange* insgesamt einer Horrorvision der Kriegsgeneration entsprechen, die, noch vom Überlebenskampf gezeichnet, plötzlich feststellen musste, dass die eigenen Söhne (und Töchter) ihr fremd wurden – schon auf den ersten Blick. Dazu passt eine Information, die aus der Autobiografie von Anthony Burgess stammt: »Mitte der sechziger Jahre, vor Kubricks Engagement, war schon einmal eine Filmadaption geplant. ›A singing group known as the Rolling Stones‹ (Burgess) sollte damals das ›Droogs‹-Quartett spielen, mit Mick Jagger als Gangleader Alex.«¹⁵

II. BARRY LYNDON

1. Pragmatismus und Prachtentfaltung: Aus Redmond Barry wird Barry Lyndon

Die Besetzung der Titelrolle mit dem Schauspieler Ryan O'Neal, dessen glattes, ausdrucksloses Gesicht nur in den 1970er Jahren als attraktiv galt und der in späteren Dekaden kaum noch nennenswerte Rollen spielte, war insofern ein gelungener Coup, als die Figur des irischen Aufsteigers

sich durch Fatalismus und Teilnahmslosigkeit auszeichnet. Die innere Leere des Barry Lyndon wird durch seine Garderobe konterkariert. Milena Canonero und Ulla-Britt Söderlund, die sich den Academy Award für das beste Kostümbild teilten, steckten O'Neal in eine erstaunliche Anzahl wechselnder, aber sehr ähnlicher Kostüme, die den drei dramaturgischen Phasen Aufbruch, Stagnation und Aufstieg der Figur zugeordnet sind.

Zu den Kostümen in BARRY LYNDON, der im 18. Jahrhundert vor der Französischen Revolution spielt, hat sich Kubrick selbst ausführlich geäußert, dabei jedoch seinen Kostümbildnerinnen wenig Tribut gezollt: »Alle Kleider wurden nach zeitgenössischen Zeichnungen und Gemälden hergestellt. Kein Kostüm wurde im üblichen Sinn *entworfen*. Meiner Ansicht nach gibt es keinen besseren Weg, um historische Kostüme herzustellen. Es erscheint kaum sinnvoll, von einem Designer einen Entwurf nach dem gleichen Bildmaterial, etwa über das 18. Jahrhundert, herstellen zu lassen, wenn man die Kleider detailgetreu kopieren kann. Ebenso wenig sinnvoll ist es, Skizzen nach Kostümen herstellen zu lassen, die bereits in Zeichnungen und Gemälden des jeweiligen Zeitalters vorliegen. Sehr wichtig ist es hingegen, Kleider aus der jeweiligen Epoche zu bekommen, damit man weiß, wie sie ursprünglich hergestellt wurden. Damit sie naturgetreu wirken, müssen sie eben auch nach dem gleichen Verfahren hergestellt werden. Bedenken Sie auch, welche Probleme heute noch beim Entwerfen von Kleidern bestehen. Nur eine Handvoll Modeschöpfer scheinen ein Gefühl dafür zu haben, was neu und dennoch gut wirkt. Wie kann also ein Ausstatter, wie begabt er auch sein mag, ein Gefühl für die Kleider eines anderen Zeitalters haben, das den Menschen und Modeschöpfern eben jenes Zeitraumes entspricht, wie es in ihren Gemälden aufgezeichnet ist? (...) Der Ausgangspunkt und die unabdingbare Voraussetzung für jede historische oder futuristische Handlung besteht darin, daß das Gezeigte glaubwürdig sein muß.«¹⁶

Ich denke, trotz aller historischen Genauigkeit, um die Ausstatter und Kostümbildnerinnen sich bemüht haben, sind doch zeitgenössische Einflüsse im Kostümbild sichtbar, die ebenso wie bei A CLOCKWORK ORANGE auf die Jugendkultur verweisen – und so sind Ähnlichkeiten zwischen den Kostümen des aktiv grausamen Alex und des passiv grausamen Barry Lyndon sicher nicht zufällig.

Zu Beginn ist Barry Lyndon noch Redmond Barry und lebt in Irland: All seine Landsleute sind in Erdtöne gekleidet, im Kontrast dazu steht das Rot der englischen Waffenröcke, wie sie Captain John Quin (Leonard Rossiter), ein älterer Offizier und Barrys Konkurrent um die Hand sei-



Die englische Armee in roten Waffenröcken in BARRY LYNDON

ner Cousine, trägt. Barrys Kostüme sind aus Tweed, Drillich und Leder in Schlammfarben, braune Hüte und Stiefel komplettieren seine Ausstattung. Es sind Farben, die mit denen der Landschaft verschmelzen – nur die Außenseiter setzen Akzente in das monochrome Bild. So erkennt man sofort, dass die in Schwarz und Grau gekleideten Männer, die Barry



Redmond Barry (Ryan O'Neal) in den Farben der irischen Landschaft in BARRY LYNDON

auf seiner Flucht aufhalten, nichts Gutes im Schilde führen; und tatsächlich rauben sie ihn aus. Die funktionale, stabile, ländliche Kleidung der Iren, die so perfekt mit der Landschaft harmoniert, betont die Verbundenheit zwischen Barry und seiner Heimat, nach der er sich später, auch auf dem Gipfel seines sozialen Aufstiegs, immer wieder sehnen wird. Wie die Kostüme zeigen, ist er nirgendwo sonst so an seinem Platz wie dort.

Nach dem Siebenjährigen Krieg, in dem Barry als Angehöriger verschiedener Armeen gekämpft hat, sind seine ersten Zivilkleider schlicht und unauffällig in Grautönen gehalten, wie es seiner Stellung als spionierendem Kammerdiener eines Ausländers unbekannter Nationalität in Preußen entspricht. Dieser, der Chevalier de Balibari (Patrick Magee), konterkariert dessen Erscheinungsbild mit seiner eigenen, überladenen Garderobe aus Seiden-, Samt- und Brokatstoffen mit reichen Goldverzierungen, Spitzenjabots und -manschetten, die sozusagen eine übertriebene Variante der höfischen Repräsentationskleidung¹⁷ darstellt und daher ins Kitschige hineinspielt. Das Kostümbild betont hier die starre soziale Ordnung, die für den vom Gedanken des Aufstiegs besessenen Barry besonders schwer zu ertragen ist. Wie alle Parvenüs erkennt er zwar teure Kleidung, nicht aber den Unterschied zwischen geschmackvoll und protzig. Die glanzvolle Erscheinung des Chevaliers ist wohl kalkuliert, schließlich lenkt sie von dessen Betrügereien und Tricks am Spieltisch ab. Barry übernimmt dessen Kleidungsstil, nachdem er in seine Dienste übergelaufen ist.

Wie bei den Droog-Kostümen in *A CLOCKWORK ORANGE* sind auch bei denen Barry Lyndons die Geschlechtsteile betont, jedenfalls solange er sich im Besitz seiner Frau und ihres Vermögens wähnt. Als sein von ihm vertriebener Stiefsohn, Lord Bullingdon (Leon Vitali), zurückkommt, um Barry Lyndon die Macht zu entreißen, trägt dieser ebensolche Hosen.

2. Schön und apathisch: Lady Lyndon

Lady Lyndon, dargestellt von Marisa Berenson, wirkt bereits bei ihrem ersten Auftritt an der Seite ihres älteren, an den Rollstuhl gebundenen Ehemannes, teilnahmslos: eine stumme Dulderin, schön, aber blutleer. Sie scheint sich in ihre jeweiligen Lebensumstände, auf die sie kaum Einfluss nimmt, ergeben zu fügen, was dazu führt, dass sie im Verlauf des Films, an dessen Ende sie sich der Religion hingibt, unter der Kuratel verschiedener Männer steht. Nach dem Tod Lord Lyndons Erbin eines riesigen Vermögens nutzt sie dieses nicht, um Macht auszuüben, und

auch ihre Schönheit setzt sie nicht ein. Marisa Berenson, neben Veruschka, Twiggy und Lauren Hutton eines der bekanntesten Models der 1960er Jahre, übernimmt die Anforderungen dieses Berufsbilds in ihre Interpretation der Filmrolle: Lady Lyndon ist ein prächtig behängter Kleiderständer; und sie hat keine andere Aufgabe, als eben dies zu sein.

Kostüm und Make-up unterstreichen Passivität und Anämie der Figur: Lady Lyndon trägt am Anfang ihrer Ehe mit Redmond Barry zwar noch warmes Gold und Braun, hier und da eine Pelzverbrämung, die auf Sinnlichkeit und Körperlichkeit verweist. Die berühmte Kutschfahrt nach der Hochzeit mit Barry zeigt ihn, links sitzend, in kühlem Grau, während er an einer Tonpfeife nuckelt. Der Gestus ist ignorant, abweisend, seine Gefühle zu ihr sind in dem Jahr, das nach dem Tod von Lord Lyndon bis



Das Konzertkleid von Lady Lyndon, Kostümdesign von Milena Canonero, Herstellung der Replik in 2013 durch das römische Atelier The One für die STANLEY KUBRICK-Ausstellung des Deutschen Film-museums, Frankfurt am Main, hier zu sehen während der Präsentation im LACMA (Los Angeles County Museum of Art)

zur Hochzeit eingehalten werden musste, bereits erkaltet, falls sie überhaupt je ihrer Person und nicht ihrem Reichtum galten. Er schaut aus dem Fenster, weg von ihr. Sie dagegen scheint warm, offen, empfänglich, so sehr, dass sie den Versuch, ihn am Rauchen zu hindern, gleich wieder aufgibt, als er nicht sofort reagiert. Das ist vielleicht der aktivste Moment Lady Lyndons, der Moment, in dem sich die Machtverhältnisse zwischen den beiden manifestieren. Nur deswegen zieht sich die klaustrophobische Kutschfahrt, bei der nur das verrauchte Innere der Karosse gezeigt wird, in quälende Länge.¹⁸ In einer zweiten Kutsche fahren Lady Lyndons Sohn, Lord Bullingdon, und sein Hauslehrer. Der Junge trägt ähnliche Farben wie die Mutter, warme Brauntöne, denn noch schaut er mit warmen Gefühlen in die Zukunft, während sein Erzieher, gemäß seinem Status als Geistlicher, Schwarz trägt. In der zweiten Kutsche allerdings sitzt der Junge links, während seine Mutter in der ersten rechts sitzt. Gerade die Verdoppelung des Farbschemas verweist auf die Machtverhältnisse: Der Junge ist dem Lehrer ebenso ausgeliefert wie Lady Lyndon ihrem neuen Ehemann, beide aber, Mutter und Sohn, haben sich vertrauensvoll in die Hände ihrer Erzieher begeben.

Als Lady Lyndon bei einem Spaziergang im Garten ihren Gatten dabei ertappt, wie er eine ihrer Zofen küsst, trägt sie ein leichtes Sommerkleid mit Millefleur-Muster auf gedecktem Weiß. Dieses Kostüm ist weniger



Lady Lyndon (Marisa Berenson) im Konzertkleid mit Rokoko-Frisur des Hairstylisten Leonard in BARRY LYNDON

sinnlich als verspielt; Lady Lyndon empfindet offenbar noch Vergnügen an ihrem Status als Ehefrau und junge Mutter; Luft und Sonne scheinen ihr gut zu tun. Nach dieser Szene sieht man Lady Lyndon fast nur noch in Innenräumen, und die Farben ihrer aufwendigen Kleider variieren zwischen Austerweiß, Creme und Lichtgrau. Die blassen, kühlen Farben visualisieren Lady Lyndons zunehmende Apathie – nach der Geburt des kleinen Bryan scheint sie jedes Interesse an Sex verloren zu haben. Es ist interessant, dass ihre weit dekolletierten Kleider nichts Aufreizendes haben; das liegt an der Leblosigkeit ihrer Trägerin. Bemerkenswert ist auch, dass Kubrick trotz der Sexbesessenheit der 1970er Jahre in diesem Film auf die explizite Darstellung von Sex verzichtet.

Lady Lyndons Garderobe könnte die Kollektionen von Vivienne Westwood beeinflusst haben – die kalten Nude-Töne ebenso wie die Schnitte des Hochkokos. Ihre Frisuren und Masken wiederum nehmen die Goth-Mode vorweg. Canoneros und Søderlunds Möglichkeiten, zeitgenössische Mode zu zitieren, waren bei BARRY LYNDON angesichts der Verpflichtung des Kostümbilds zu historischer Treue eingeschränkt, umso interessanter ist, dass ihre Entwürfe in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zitiert wurden.

III. THE SHINING

1. Kein Kuscheln am Kamin: Jack und Wendy Torrance

Kaum einer der mit THE SHINING befassten Autoren hat sich mit dem Kostümbild auseinandergesetzt, wenn doch, dann wird es in Verbindung mit der Ermordung der amerikanischen Ureinwohner gedeutet, die das eigentliche Thema des Films sei: Da das Overlook-Hotel auf einer indianischen Begräbnisstätte gebaut wurde, wie dessen Manager am Anfang des Films erzählt, repräsentiere es die Unterdrücker; und was darin später geschieht, spiegele die Geschichte der gewaltsamen Vertreibung der *natives* wider, daher die häufige Verwendung der Farben der amerikanischen Flagge. »Ab etwa der Mitte des Films kleidet sich (...) Jack, zunächst hauptsächlich in Braun und Grüntönen, nur noch in Rot, Weiß und Blau. Danny und Wendy machen exakt die umgekehrte Entwicklung durch, und auch Hallorann trägt eine braune Jacke, als er ins Hotel zurückkehrt. Als Wendy mit Danny durch das Labyrinth spaziert, hat sie sich Indianerzöpfe geflochten.«¹⁹

Mir scheint Canoneros Kostümbild in eine andere Richtung zu deuten: Es verweist auf die Entwicklung der ehelichen Beziehung, die da-

durch akzentuiert, kommentiert, mitunter auch prognostiziert wird. In *THE SHINING* tragen Jack Nicholson und Shelley Duvall als Jack und Wendy Torrance ausschließlich Indoor-Kleidung, als ob sie von vornherein gewillt gewesen wären, die grimmigen Wetterverhältnisse draußen zu ignorieren. Sie scheinen für Aufenthalte im Freien nicht gerüstet zu sein, hatten offenbar damit gerechnet, dass das riesige, leere Hotel ihnen genug Abwechslung und Auslauf in den Wintermonaten bieten würde.

Die Kleidung der beiden Erwachsenen ist ganz auf Gemütlichkeit, Intimität, Formlosigkeit ausgelegt: Sie tragen bequeme Schnitte und weiche, warme Stoffe in gedeckten Blau-, Grün-, Braun- und Rottönen; Wendy trägt einmal eine Jacke in kräftigem Goldgelb. Die Farben erinnern an die Jagdkleidung englischer Adelliger im frühen 20. Jahrhundert, an gediegene Landhausatmosphäre und Kaminfeuer. Wolle, Cord und Filz sind die bevorzugten Materialien für Wendys Kostüme, bei Jack sind es Samt, Cord, Tweed und Flanell. Das Signalement der Kostüme steht in krassem Gegensatz zu den Ereignissen: An Gemütlichkeit ist nicht zu denken; vom ersten Moment ihrer Dreisamkeit an scheint vom Haus eine merkwürdige Bedrohung auszugehen. Die Kleidung bietet Wendy noch nicht einmal einen symbolischen Schutz vor den Angriffen ihres Mannes, der in seinem biederem Windbreaker tatsächlich an den Prototyp des zwangsneurotischen Hausmeisters erinnert. Das Kostüm verrät, was er vor sich selbst verleugnet: Jack ist kein Schriftsteller, seine Schreibblockade ist ein Dauerzustand.

Die hochgeschlossenen Pullover Wendys, ihre Trägerröcke und langen, formlosen Strickjacken, die sie in mehreren Schichten übereinander trägt, signalisieren Abstinenz von Sexualität. Ähnlich wie Lady Lyndon in *BARRY LYNDON* scheint Wendy in *THE SHINING* dem Sex abgeschworen zu haben, vielleicht schon nach der Geburt ihres Kindes. Und auch Wendy ist eine eher passive Figur, die allenfalls aktiv wird, wenn es um das Wohl ihres Sohnes geht, der jedoch – und auch das ist eine Parallele zu *BARRY LYNDON* – sehr viel besser selbst in der Lage ist, sich gegen den gewalttätigen Vater zur Wehr zu setzen.

In einer ideologiekritischen Analyse im Geist von 1968 schrieb Peter W. Jansen noch 1984: »Unübersehbar wieder einmal die negative Besetzung des Sexuellen (oder dessen Denunziation): sie ist die Gefahr im Zimmer 237, sie ist Wendys Vision (oder Projektion einer sie erniedrigenden Forderung oder Übung?); es gibt keine einzige Szene der Zärtlichkeit zwischen den Ehepartnern (nicht einmal: daß sie miteinander essen), und daß es da einmal Zärtlichkeit gegeben haben könnte, vor Urzeiten, erscheint als völlig ausgeschlossen; es gibt aber, wieder einmal, etymisti-

sche²⁰ Signale: die Mordwerkzeuge Axt und Messer und den Baseballschlagstock als aktivierte Symbole der Potenz und sexueller Verdrängung.«²¹

Auch in den Kostümen für *THE SHINING* ist ein Einfluss der Straße auf Cananero zu entdecken: Die wenigen Anklänge an indianische Kleidung in Wendys Garderobe, auch ihre Zöpfe, ordnen sie der Alternativszene zu, mit der sie in der Realität der späten 1970er Jahre als Teil eines inzwischen verbürgerlichten Ex-Hippie-Paars sicher sympathisiert hätte. Der Kleidungsstil der Hippies, die sich später mit der Alternativszene mischten, war aus Secondhandklamotten und Selbstgestricktem mit folkloristischen und militaristischen Versatzstücken kombiniert.

2. Selbstgestrickt: Danny Torrance

Um die Kostüme von Danny Torrance (Danny Lloyd) hat es unter der eingeschworenen Kubrick-Fangemeinde viele Spekulationen gegeben, vor allem um den handgestrickten Pullover mit der weißen Apollo-11-Rakete auf blauem Grund. Das Motiv gilt Verschwörungstheoretikern zusammen mit anderen Hinweisen als Beleg dafür, dass Kubrick 1969 die Mondlandung inszeniert habe.²²



Danny (Danny Lloyd) im Strickpullover mit Apollo-11-Motiv in *THE SHINING*

In meiner Interpretation lassen die Strickpullover des kleinen Jungen – auffällig ist auch ein anderer Pullover mit einer Mickey-Mouse-Figur – ebenfalls auf die Entsexualisierung seiner Mutter schließen: Das permanente Hantieren mit den spitzen Nadeln hält der Strickerin den Mann vom Leib; ihre Aufmerksamkeit bei komplizierten Zählmustern ist ohnehin völlig absorbiert. Man sieht Wendy allerdings nicht stricken, nachdem sie im Overlook-Hotel angekommen ist, offenbar hat sie ihren Sohn schon vorher für die Wintersaison ausgerüstet.

Durch das Kostümbild betonte Ähnlichkeiten bestehen nicht nur zwischen den Figuren Lady Lyndon und Wendy Torrance, sondern auch zwischen den Schriftstellern Mr. Alexander in *A CLOCKWORK ORANGE* und Jack Torrance. Auch Mr. Alexander trägt Kleidung, die nur für den Aufenthalt in Innenräumen gedacht ist; es scheint, dass weder die produktiven noch die unproduktiven Autoren, die Canonero anzieht, viel an die frische Luft kommen. In *THE SHINING* führt die unangemessene Kleidung von Jack schließlich zum Tod durch Erfrieren – sein Sohn hat ihn ins Heckenlabyrinth gelockt, wohl wissend, dass der Vater dort nicht mehr herausfinden würde.²³

In der italienischen Ausgabe der *Vogue* liest man eine pragmatischere Interpretation der Kostüme: »For (...) *SHINING* (1980), Milena Canonero thinks of the costumes of the characters as mirrors of their personality. The humorous colorful sweaters worn by little Danny show the love his mother has for him, Shelley Duvall's naïve clothing make(s) her dreamy, while the understated clothing worn by Jack Nicholson underlines his mediocrity.«²⁴

IV. Film und Fashion

»The Overlook« nannte der britische Modedesigner Alexander McQueen seine Schau für die Herbst/Winter-Kollektion 1999/2000.²⁵ Darin staketen die Models durch eine künstlich verschneite Landschaft im Glaskasten. Nicht nur ihre Zöpfe erinnerten an die von Wendy, auch ihre Träger- und Glockenröcke und ein Mantel mit Sechseck-Muster wie auf dem Fußboden des Hotels suchten den Vergleich mit *THE SHINING*. Schließlich ließ McQueen zwei Models mit identischen grauen Schürzenkleidern mit kleinem Kragen auftreten, die sich, wie die Grady-Schwwestern (Lisa und Louise Burns) im Film, an den Händen halten und, wie jene, deutlich erkennbar keine Zwillinge sind. Die Grundstruktur des von Canonero geschaffenen hellblau-weißen Zwillingskostüms²⁶ hat Mc-



Die *falschen* Zwillinge (Lisa und Louise Burns) in hellblauen Kleidern mit Puffärmeln und Schleifen in *THE SHINING*

Queen in Grauschattierungen variiert. Im Oktober 2012 schickte Marc Jacobs für Louis Vuitton die Models als Zwillingspaare gekleidet, mit gleichen Frisuren und Haarschleifen über den Laufsteg.²⁷

Wiederum Alexander McQueen war es, der in seiner Frühjahr/Sommer-Schau 2007 *BARRY LYNDON* zitierte: Zu live eingespielten Themen aus der Filmmusik führten Models weit schwingende, lange Röcke, Schleppenkleider und eng anliegende, tief dekolletierte Oberteile vor – teils in dem von Canonero und Søderlund für Lady Lyndon entworfenen Nude-Farbenspektrum. Wie diese trugen die bleich geschminkten Models ausladende Frisuren oder voluminöse Hüte, die ihre Unnahbarkeit betonten.²⁸ Sogar der Höhepunkt der Schau, ein Kleid aus frischen Schnittblumen, wiederholte das Millefleur-Kleid Lady Lyndons.²⁹

Und am 6. März 2015 titelte der *New York Observer* in seiner »Style«-Rubrik: »John Galliano's Maison Margiela RTW Debut Feels Like A CLOCKWORK ORANGE. Technicolor Droog-ettes slouch down the runway in Paris.« Die Autorin Molly Mulshine stellt fest: »At John Galliano's first ready-to-wear show as creative director of Maison Margiela, we could not help but think of Stanley Kubrick's A CLOCKWORK ORANGE. Models grimaced and tromped down the runway (...) with extreme and colorful makeup lining their eyes, like a female version of the pack of delinquents in the 1971 classic.«³⁰

Erstaunlich ist, dass sich die Modedesigner und Modejournalisten darauf zu verlassen scheinen, dass ihr Publikum die Kubrick-Referenzen ebenfalls erkennt. Milena Canonero hat sich von der Popkultur inspirieren lassen, und ihre Kostüme sind dahin zurückgelangt. Auch wenn die Kostümbildnerin in den seltensten Fällen genannt wird, sondern der Einfachheit halber von »Kubrick-Mode« die Rede ist, sind Canoneros Entwürfe signifikant genug, um sich ins öffentliche Gedächtnis eingepägt zu haben. Und damit sind sie eigentlich Klassiker.

¹ Eine wunderbare Übersicht über die Entwicklung Londons zur Modemetropole der 1960er Jahre gibt eine Website des Victoria and Albert Museum: www.vam.ac.uk/content/articles/f/1960s-fashion-london/ (letzter Zugriff am 11.3.2015). — ² Leah Bourne, »Costume Designer Milena Canonero on Working with Kubrick and Inspirational Macaroons«, in: *Thread NY*, 28.6.2011, www.nbcnewyork.com/blogs/threadny/Costume-Designer-Milena-Canonero-Talks-Stanley-Kubrick-Getting-Inspired-By-Macaroons-124499284.html (letzter Zugriff am 30.3.2015). — ³ Vgl. Adriano Sack, »Milena Canonero – Die Mutter ist das sexy Biest«, in: *Die Welt*, 5.3.2014, www.welt.de/icon/article125298282/Milena-Canonero-Die-Mutter-ist-das-sexy-Biest.html (letzter Zugriff am 23.3.2015). — ⁴ Vgl. ebd. — ⁵ Vgl. dazu Ralf Michael Fischer, »Bilder einer Ausstellung? Allusionen und Illusionen«, in: *Stanley Kubrick* (= *Kinematograph* 19), hg. von Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 2004, S. 169–183. — ⁶ Das Wort »horrorshow« ist hier adjektivisch gebraucht und würde heute wahrscheinlich am ehesten mit »geil« übersetzt werden. Es ist aber auch eine lautmalerische Transkription des russischen Wortes хорошо, was »gut, ausgezeichnet« bedeutet und somit in die von russischen Lehnwörtern durchsetzte (плечо, pletchoe: »Schulter«) Jugendsprache der Droogs (друз, drug: »Freund«) passt. — ⁷ Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, London 1996, S. 5 f. — ⁸ Marisa Buovolo, »Masken der Gewalt. Die Sprache der Kleidung in A CLOCKWORK ORANGE«, in: *Stanley Kubrick* (= *Kinematograph* 19), hg. von Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 2004, S. 148–155, hier S. 150. Siehe außerdem Marisa Buovolo, »Identität und Maske. Italienische Kreativität trifft Hollywood. Die Kostümbildnerin Milena Canonero«, in: *Filmdienst* 3 (2006), S. 14–18. — ⁹ »Milk plus (...) that would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence.« Aus Alex' Voice-over-Erzählung im Film. — ¹⁰ Buovolo, »Masken der Gewalt« (s. Anm. 8), S. 150. — ¹¹ Rachel K. Ward, »Case Study: A CLOCKWORK ORANGE (1971)«, in: *Fashion & Film*, 9.9.2010, www.fashionfilmstudies.blogspot.de/2010/09/case-study-clockwork-orange-1971.html (letzter Zugriff am 1.4.2015). — ¹² Burgess, *A Clockwork Orange* (s. Anm. 7), S. 36. — ¹³ Colin MacInnes, *Absolute Beginners*, Berlin 1980, S. 57 f. — ¹⁴ Wayne Hemingway, »The 10 Best British Youth Cultures«, in: *The Guardian*, 10.7.2011, www.theguardian.com/culture/gallery/2011/jul/10/10-best-british-youth-cultures (letzter Zugriff am 22.4.2015). — ¹⁵ Andrea Hanke/Annette Kilzer, »Ode to überviolence: A CLOCKWORK ORANGE (1971)«, in: *Stanley Kubrick*, hg. von Andreas Kilb u. a., Berlin 1999, S. 153–180, hier S. 158. — ¹⁶ Stanley Kubrick zit. nach Michel Ciment, *Kubrick*, München 1982, S. 175 f. Zum Einfluss speziell der Gemälde William Hogarths auf das Kostümbild siehe Aileen Ribeiro, »Moving Pictures, Silent Movies and the Art of William Hogarth«, in: *Hollywood Costume*, hg. von Deborah Nadoolman Landis, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London 2012, S. 57–67, hier S. 58 und S. 307. Ribeiro weist darauf hin, dass die Kostüme in BARRY LYNDON nicht nur von Hogarth und Gainsborough, sondern darüber hinaus von den Kostümillustrationen des französischen Künstlers Jean-Michel Moreau (*Monument du Costume Physique et Moral de la fin du Dix-huitième siècle*, 1789) inspiriert seien. — ¹⁷ Zu Kleidung und Stoffen des 18. Jahrhunderts vgl. etwa Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 2011, S. 464. — ¹⁸ Vgl. hierzu Tony Pipolo, »The Modernist & the Misanthrope. The Cinema of Stanley Kubrick«, in: *Cineaste* 27/2 (2002), S. 4–15, hier S. 7. — ¹⁹ Frank Schnelle, »Im Labyrinth der Korridore: THE SHINING (1980)«, in: *Stanley Kubrick*, hg. von Andreas Kilb u. a., Berlin 1999, S. 195–212, hier S. 209. —

20 Gemeint ist wohl: etymisch. — **21** Peter W. Jansen, »THE SHINING«, in: *Stanley Kubrick* (= *Reihe Film* 18), hg. von dems. und Wolfram Schütte, München/Wien 1984, S. 171–204, hier S. 191. — **22** Allen voran Jay Weidner, der einen Film über seine Spekulationen gedreht hat, für den er auf seiner offiziellen Website wirbt: »Jay Weidner presents compelling evidence of how Stanley Kubrick directed the Apollo moon landings. He reveals that the film, *2001: A Space Odyssey* was not only a retelling of Arthur C. Clarke and Stanley Kubrick's novel, but also a research and development project that assisted Kubrick in the creation of the Apollo moon footage. In light of this revelation, Weidner also explores Kubrick's film, *The Shining* and shows that this film is, in actuality, the story of Kubrick's personal travails as he secretly worked on the Apollo footage for NASA.« www.jayweidner.com/ (letzter Zugriff am 17.4.2015). — **23** Zum Motiv des Erfrierens vgl. Ursula von Keitz, »THE SHINING. Ein Stoff gefriert«, in: *Stanley Kubrick* (= *Kinematograph* 19), hg. von Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 2004, S. 185–197. Zum Motiv des Labyrinths vgl. Juhani Pallasmaa, »Das Ungeheuer im Labyrinth«, in: ebd., S. 199–207. — **24** Giorgia, »Fashion According to Kubrick«, in: *Vogue encyclo*, S. 3, www.vogue.it/en/encyclo/cinema/k/fashion-according-to-stanley (letzter Zugriff am 17.4.2015). — **25** Alexander McQueens Schau der Kollektion Herbst/Winter 1999/2000 ist auf einem You-Tube-Video zu sehen: www.youtube.com/watch?v=AnC87dHBHMw (letzter Zugriff am 28.4.2015). — **26** Zur Deutung der blauen Farbe als Referenz an den Holocaust siehe Geoffrey Cocks, *The Wolf at the Door. Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*, New York 2004, S. 236ff. — **27** Siehe die Runway Slideshow »Louis Vuitton/Spring 2013 RTW« auf der Website der *Vogue*: www.vogue.com/fashion-week/862445/louis-vuitton-spring-2013/ (letzter Zugriff am 17.4.2015). — **28** Alexander McQueens Schau der Kollektion Frühjahr/Sommer 2007 ist auf einem You-Tube-Video zu sehen: www.youtube.com/watch?v=jDId5vLpgU4 (letzter Zugriff am 28.4.2015). — **29** Neben anderen Entwürfen von Alexander McQueen war das Millefleur-Kleid 2011 in der Ausstellung »Savage Beauty« im Metropolitan Museum of Art in New York zu sehen. — **30** Molly Mulshine, »John Galliano's Maison Margiela RTW Debut Feels Like A CLOCKWORK ORANGE«, in: *Observer/Style*, 3.6.2015, www.observer.com/2015/03/john-gallianos-maison-margiela-rtw-debut-feels-like-a-clockwork-orange/#ixzz3XZlrShtE (letzter Zugriff am 17.4.2015).