

Inhalt

Vorwort. <i>It was forty years ago</i>	7
--	---

EINLEITUNG

<i>Spieglein, Spieglein an der Wand</i>	
Die Uniform als mentalitätsgeschichtliches Leitfossil	13

ERSTE SEKTION. STRUKTUREN

I Entwurf einer Semiologie der Uniform	25
1.1. Der beschriftete Körper. Von Carlyle zu Barthes	25
1.2. Vom Signal zum Symbol: Zur Geschichte der Uniform	41
1.3. Die Uniform auf der sozialen Bühne	47
II Narziss und der blinde Spiegel.	
Die Uniform als psychisches System	63
2.1 Ich ist ein anderer: Narzissmus zwischen Pathos und Pathologie ...	63
2.2. Der blinde Spiegel: Johann Carl Flügel und die <i>Great Masculine</i> <i>Renunciation</i>	76
2.3. Die andere Romantik: Militär als Schule der Männlichkeit	96
2.4. Der geborgte Spiegel: Narziss in Uniform	112

ZWEITE SEKTION. BILDER

III Des Kaisers neue Kleider.	
Die Uniform und die Pornographie der Macht	129
3.1. Altes Sujet, neues Subjekt	129
3.2. Der Kaiser der kleinen Leute	138
3.3. Spiegel I: Fetisch, Maske, Mimikry	147
3.4. Die Evidenz einer Illusion	157
3.5. Spiegel II: Pin-up und Doppelgänger	161
IV Uniform und Narration. Die zwei Realismen der Uniform	177
4.1. Filmkostüm: Geschichte und Forschungsstand	177
4.2. Praktiken und Funktionen	184
4.3. Referentieller und repräsentatorischer Realismus	195
V Das filmische Opfer. Uniform und Fetischismus in	
Erich von Stroheims <i>FOOLISH WIVES</i> (1920/21)	209
5.1. <i>Count Sergius Karamzin, Capt. 3rd Hussars, Imper. Russ. Army</i> und andere Heldendarsteller	212

5.2.	<i>Preparing to stroke the white dove – brass buttons work magic:</i> Der Phallus als Fetisch.	220
5.3.	<i>... in a counterfeit!</i> – Fragile Fetischismen, instabile Hegemonien	235
5.4.	<i>... and Waves – and Waves – and Waves:</i> Der Kult des Konkreten und der Fetisch des Filmbilds.	250
VI	Star-Persona, Schauwert und vestimentärer Widerstand. Hans Albers in Uniform.	255
6.1.	Das Heil in der Ferne I: »Es blühen an allen Küsten Rosen ...« . .	262
6.2.	Albers und die politisierte Rhetorik der Uniform	275
6.3.	Vater der Klamotte: Inflationärer Einsatz der Uniform	280
6.4.	Das Heil in der Ferne II: »... und das Meer gibt keinen von uns zurück.«	286

DRITTE SEKTION. PHANTASMEN

VII	Das Drama der verlorenen Form	293
VIII	Genre und Uniform im Weimarer Kino	303
8.1.	Wenig Glanz, viel Gloria: FRIDERICUS REX und der historische Kostümfilm	305
8.2.	Reine Lust am Dekor: die Operetten- und Musikfilme	308
8.3.	Antiheld in Uniform: der Militärschwank	310
8.4.	Pazifistische Uniformskepsis: NIEMANDSLAND und die Antikriegsfilme der Weimarer Republik .	317
8.5.	Gesellschaftskritische Uniformskepsis: MÄDCHEN IN UNIFORM . . .	321
IX	Ironische Selbstdekonstruktion: der Portier <i>F.W. Murnaus DER LETZTE MANN (1924)</i>	327
9.1.	Der letzte Wilhelminer.	327
9.2.	Subjektive Epiphanien, objektive Demontagen	336
9.3.	Asexuelle Männlichkeit	349
9.4.	Oberflächen	354
X	Kubistische Gleichzeitigkeit: der Polizist Joe Mays ASPHALT (1929)	371
10.1.	Ein spätes Prisma	371
10.2.	Die postwilhelminische Kleinbürgertragödie	378
10.3.	Die ödipale Emanzipationsgeschichte	386
10.4.	Die ästhetische Kritik der modernen Subjektivität.	397

EPILOG

	Die Auflösung der Uniform. <i>Adieu, mein kleiner Gardeoffizier</i>	405
	Anhang A – Bibliographie	415
	Anhang B – Abbildungsverzeichnis.	436
	Anhang C – Gesamtfilmographie	439

Vorwort

It was forty years ago today

Und das ist noch untertrieben. Auf dem legendären, von Robert Fraser und Peter Blake gestalteten Cover des 1967 erschienenen Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* stehen die vier Beatles inmitten ihrer Helden aus Vergangenheit und Gegenwart. Sie tragen bunte, antiquierte Phantasieuniformen, halb Zeremonienmeister eines neuen Zeitalters, halb Zirkustruppe. Eine fröhliche, (post-)koloniale Charade, die antibürgerliche Utopie und pazifistischer Traum ist. In einer Welt, in der Sichtbarkeit weder militärisch zum Ziel qualifiziert noch entsprechend der Ökonomie der Sichtbarkeit konträr zum hegemonialen Maskulinitätskonzept steht, kann die Uniform als lustvolle Maskerade betrachtet werden. Gekauft wurde das Album in diesem vom Slogan *Make Love not War* beseelten popkulturellen Schlüsseljahr vielfach von jungen Menschen in Parkas aus dem Armeefundus, körperfern geschnitten und Teil der zeitgenössischen Infanterieuniform. Infanterie von *infans*, Kleinkind: die *children of the revolution* als »ei ipso morituri – zumindest auf dem Arbeitsmarkt«, wie Kittler¹ beobachtet. Der Glanz und der Tod rufen sich in der Uniform gegenseitig auf, auch wenn mit verteilten Rollen gespielt wird. Doch selbst wenn Jugendkulturen seitdem immer wieder versucht haben und versuchen, die Gewalttätigkeit des militärischen Ursprungs zu zitieren, ist die Uniform inzwischen als formaler Typus in der klassischen Männermode angekommen – also eben in jenem Bereich, zu dem sie für einige Dekaden ein Gegenentwurf war. In der zivilistischen Pervertierung der Uniform wird der im Gestus militärischer Rationalität verleugnete Charakter der Uniform als Maskerade der Männlichkeit deutlich. »Es ist kaum der martialische Effekt, der Männern in Uniform einen zweideutigen Charme und Faszination verleiht – eher, dass sie dann, wenn sie sich besonders ernst nehmen, zu Mitteln der Verkleidung greifen.«²

¹ Kittler, F. (1998). »Aufgehen in der Pseudonatur (Interview)«. In: *Kunstforum International* N°141: *Die Oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex*, p. 134.

² Grafe, F. (2004). »Der Stoff, aus dem die Träume sind. Mode aus Hollywood«. In: d. s. *Film/Geschichte. Schriften* 5. Hrsg. von E. Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, p. 44.

Am Anfang stand die Uniform als Bildstörung. Ein Insistieren noch unklarer Bedeutsamkeit wie in jener Szene in Robert Aldrichs modernem Klassiker *THE DIRTY DOZEN* (1967), als die beiden *leading men*, Lee Marvin und Charles Bronson, sich verkleidet in ein deutsches Offizierscasino einschleichen und ihr erfolgreicher, da von den Deutschen nicht registrierter Auftritt als *showstopper* inszeniert wird: die plötzliche Erotisierung der beiden Amerikaner in deutschen Wehrmachtsuniformen bleibt narrativ folgenlos, doch gerät der Diskurs des Filmes für einen kurzen Moment in kontemplative Trance und starrt gebannt auf das Schauspiel des männlichen Körpers. Dieser Sekundenschlaf der Urteilskraft befällt einen Film, in dem der Körper ansonsten Instrument oder auch Widerstandsbastion ist, handelt es sich bei der Gruppe von zum Tode verurteilten Militärgefangenen, die hinter den deutschen Linien einen hochrisikanten Auftrag ausführen sollen, doch wirklich um ein »dreckiges Dutzend«, dem aus disziplinatorischen Gründen Waschen und Rasieren untersagt ist. In einer für die Zeit nicht untypischen Form werden Kritik und Verherrlichung des Militärischen parallel geführt, die (amerikanischen) Uniformen der Protagonisten dienen der Hierarchisierung und einer subtilen Differenzierung zwischen Verwaltern und Tatmenschen; der Körper wird als Ort der Kontrolle und des Widerstandes verhandelt. In ein sartorial ausgestaffiertes Schaustück verwandelt er sich nur in diesem singulären Moment der Verkleidung, in dem der spezifische Glamour eines traditionellen Uniformtypus aufgerufen wird.

Einmal konturiert und verfestigt, wiederholte sich diese Beobachtung in der Folge mit verschiedensten Filmen zwischen *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1920) und *DIE TRAPP FAMILIE* (1956) bis zu *TAXI DRIVER* (1976) und *THE THIN RED LINE* (1998). Derart ins kritische Raster geraten, fanden sich Modifikationen des etablierten Musters in vielen popultärkulturellen Bereichen, in Werbung, Computerspielen und Amateurpornographie, in Musikvideos und den sexuellen Gewaltphantasien der Hentai-Animes. Von diesem Material wird hier zwar nicht weiter die Rede sein, doch zu immer neuen hypothetischen Mustern angeordnet, produzierte die auf diesem Wege konstituierte transtextuelle Seherfahrung schließlich die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit. Über diese zunächst undifferenzierte und undiskriminierende Beschäftigung mit Darstellungen der Uniform traten dann Konturen von Erzählungen und Bildern hervor, in denen sich eine deviante Lust am männlichen Körper manifestiert. Bilder, die oft etwas anderes behaupten, als zu sehen ist. Sie bereiten letztlich einen spektakulären Körper vor, der erst mit dem Ende der bürgerlichen Moderne wieder zeigbar wird. Es zeichnet sich eine imaginäre Linie ab, die vom Wilhelm II. zu Travis Bickle führt, von Berlin vor dem Ersten Weltkrieg nach New York post Vietnam – und darüber hinaus auf die Cover der aktuellen Lifestyle-Magazine, deren Fetisch der gestaltete, hyperechtbare Körper ist.

Dann begann der Verzicht, wurden Grenzziehungen und Ausschließungen unvermeidlich, als deren Ergebnis ein handhabbares Forschungskonzept entstanden ist. Wie der Körper des Rekruten wurde der Korpus der Gedanken einer institutionellen Disziplin unterworfen. Einen guten Eindruck machen beide nur vorschriftsmäßig zugerichtet.

Dieses Buch ist eine behutsam überarbeitete Fassung meiner im Mai 2011 beim Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin eingereichten und im Februar 2012 verteidigten Dissertationsschrift. Die Durchführung und schlussendliche Fertigstellung der Arbeit hat nicht nur mich, sondern auch viele weitere Personen und Institutionen Zeit, Geld und Nerven gekostet. Sie dürfen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Zunächst sei meinem Betreuer am Institut für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin, Prof. Hermann Kappelhoff, gedankt, der neben seiner Arbeitsbelastung in einem großen Forschungsverbund immer wieder neu Interesse für mein Projekt aufbrachte. Mein Dank gebührt ebenso Prof. Gertrud Koch, die trotz eines Auslandssemesters als Gutachterin zur Verfügung stand. In einem frühen Stadium hat mir Prof. Ute Frevert wichtige konzeptuelle Hinweise gegeben, ohne die ich möglicherweise das kulturhistorische Gewicht der Uniform leichtsinnig unterschätzt hätte. Und in die luxuriöse Verlegenheit, überhaupt eine Dissertation zu schreiben, hat mich Prof. Karl Sierek gebracht, an dessen Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Friedrich-Schiller-Universität Jena ich einige spannende und anregende Jahre arbeiten durfte. Da eine solche Promotionsschrift auch immer eine Art Summe der intellektuellen Einflüsse ist, soll an dieser Stelle auch meinen wichtigsten akademischen Lehrern gedankt werden: Peter Nau hat mich gelehrt, ganz genau hinzusehen; durch den viel zu früh verstorbenen Prof. Karsten Witte habe ich das Kino als Ort politischen Denkens begriffen; und Prof. Winfried Menninghaus hat mir eindrücklich gezeigt, dass mitunter gerade strikteste theoretische Disziplin die Dinge zum Leuchten und die Verhältnisse zum Tanzen bringt.

Wirtschaftlich möglich wurde meine Forschung erst durch die großzügigen Stipendien der Heinrich-Böll-Stiftung sowie des Berliner Programms zur Förderung der Chancengleichheit von Frauen in Forschung und Lehre; beide Fördereinrichtungen boten zudem eine fruchtbare Plattform des kollegialen Austauschs. Wichtige Impulse verdanke ich meiner Schreibgruppe der Heinrich-Böll-Stiftung sowie dem Forschungscolloquium von Hermann Kappelhoff an der FU Berlin. Einige Kapitel dieser Arbeit sind in abgewandelter Form auf Tagungen präsentiert worden und in verschiedenen Sammelbänden erschienen; den jeweils Verantwortlichen sei für diese Chance zum öffentlichen Testlauf meiner Thesen gedankt.

Die Mitarbeiter des Bundesarchivs/Filmarchivs Berlin und des Fotoarchivs der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin unterstützten meine Recherchen geduldig und hilfsbereit. Korvettenkapitän Dr. Krauß vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt Potsdam und Frau Dr. Schönfeld von der Polizeihistorischen Sammlung Berlin haben mir bei vertrackten Detailfragen weitergeholfen. Gedankt sei auch all den freundlichen Bewohnerinnen der Seniorenresidenz »Haus am Schlossberg« in Homburg/Saar, die ihre Familienalben für mich geöffnet und nach Bildern gesucht haben vom feschen Leutnant, der damals dem Tantchen Fine den Hof gemacht hatte. Michael Koch, das genealogische Gedächtnis der Familie Haag, hat mich mit den photographischen Zeugnissen der Bezauberung der eigenen Altvorderen durch »des Königs Rock« versorgt. Nicht zuletzt die Geduld meiner Journalistenkollegen soll gelobt werden, die über Jahre die schlimmsten akademischen Arabesken aus meinen Texten redigiert haben.

Und da ein Kopf allein nicht ausreicht, um all die Gedanken zu sortieren, die durch die kalkulierte Geländesprengung eines solchen Forschungsvorhabens im Feld verteilt werden, bin ich vor allem auch meinen freundschaftlichen Gesprächspartnern zum Dank verpflichtet, die mich in verschiedenen Arbeitsabschnitten vor Irrwegen bewahrt haben. Stefanie Rosenmüller war mehr als einmal intellektuell meine Rettungsboje und blieb unerschütterlich im Glauben an mein Thema, wenn selbiger mir wieder einmal abhanden gekommen war. Robert Krokowski und seiner souveränen Demontage meiner Narzissmuskonzeption verdanke ich ein deprimiertes Weihnachtsfest und die Arbeit eine weitaus solidere und leistungsfähigere theoretische Basis. Eine unersetzliche Rolle übernahm in der Schlussphase Ingeborg Koch-Haag, durch deren stillkritisches Purgatorium diese Arbeit von Rehlingen, geringelten Zwergphalli und ähnlich fremden Getier befreit wurde und die auch nach wiederholter Lektüre noch glaubwürdig den motivierenden Eindruck aufrichtigen Interesses zu erwecken vermochte. Und meine Familie und meine Freunde waren für mich da, wenn keine akademische Expertise mehr weitergeholfen hat.

Zwei Personen sind für das Faktum und die Umstände des Zustandekommens dieser Arbeit maßgeblich verantwortlich: meine Großmutter Maria und meine Tochter Irma. Erstere glaubte mit nachgerade fetischistischer Inbrunst an die Sinnhaftigkeit einer Promotion und war eine der wenigen, die aus eigener Erfahrung heraus die Plausibilität des Themas nachvollziehen konnte. Letztere ist der beste Grund, warum die ganze Sache noch etwas länger gedauert hat.

Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

EINLEITUNG

Spieglein, Spieglein an der Wand

Die Uniform als mentalitätsgeschichtliches Leitfossil

Sie ist auch in Deutschland zurück. Lange war sie in der zivilistisch geprägten bundesrepublikanischen Gesellschaft nur ein mal belächelter, mal verspotteter Anachronismus, sichtbar allenfalls im Umfeld von Bundeswehrstützpunkten oder am Wochenende in Zügen, wenn man in ein Rudel lärmender Wehrdienstleistender geriet, an denen das Grünzeug sich ausnahm wie schlampig ausgesuchte Trainingsanzüge. Doch mit einem Mal ist sie wieder im Straßenbild präsent: die Uniform. Im postatomaren Zeitalter der regionalen Konflikte und konventionellen Kriege, nach dem Ende der Wehrpflicht und mit der Professionalisierung der Armee, beansprucht sie wieder offensiv öffentlichen Raum, schüchtert ein, provoziert, setzt Phantasien frei. Bringt mit dem Soldaten eine ambivalente kulturelle Figur zurück in die Erfahrungswirklichkeit. Eine Figur, die einmal als Maximierung von Männlichkeit galt und die, wo sie auftritt, in ihrer funktionalen Gewalttätigkeit die Kräfte- und Blickverhältnisse verändert.

Die heutigen Uniformen sind größtenteils weit entfernt von den spektakulären Inszenierungen des 19. Jahrhunderts, die den historischen Referenzrahmen dieser Arbeit bestimmen. Und doch stehen sie diesen in Sichtbarkeit kaum nach. Gerade in ihrer semiotischen Plakativität, die je nach Situation Disziplin und Heldentum, Gewalt und Tod aufruft, ist noch die »pragmatischste« Uniform ein Äquivalent der klassischen, um Aufmerksamkeit buhlenden weiblichen Mode im Sinne Benjamins als »dialektische[r] Umschlagplatz zwischen [...] Lust und Leiche [...]. Denn nie war Mode anderes als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes [...] und zwischen geller memorierter Lache geflüsterte Zwiesprache mit der Verwesung«.¹ In ihrem auf jeweils eigene, aber immer existenzielle Weise temporalen Charakter sind weibliche Mode und Uniform potente Erinnerungsmedien, die sich der künstlerischen Aneignung und Durcharbeitung anbieten – unter anderem über das Kostüm in Malerei, Theater und Film. So »greift die Kostümfrage tief in das Leben der Kunst und

¹ Benjamin, W. (1983). *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 111.

der Dichtung ein, in denen die Mode zugleich bewahrt und überwunden wird«. ²

Von ihrer dinglichen Seite her betrachtet, sind Uniformen als Filmkostüme demnach eine Art synthetische »Semiophoren« ³, in denen die Geschichte der Uniform als »Geschichte der aufeinanderfolgenden Bedeutungen, mit denen [sie] versehen« ⁴ wurden, sichtbar wird. Der Bildeffekt der Uniform hat immer eine Vorgeschichte; ihre Wirkung eine Grundlage in der außerfilmischen Realität. Ihre Inszenierung »speist sich aus der Geschichte der Uniformen, die von männlichen Körpern und männlicher Geschichte, von Macht und Inszenierung, Technik und Krieg erzählen, welche zusammen eine regelrechte Rhetorik der Uniform ergeben«. ⁵

Auch diese Vorgeschichte muss zunächst rekonstruiert werden. Die Uniform, deren Rhetorik im filmischen Bild nachgegangen wird, liefert den sozio-historischen und kultursemiotischen Kristallisationspunkt, über den sich die Bildhistorie des männlichen Körpers im bürgerlichen Zeitalter nachvollziehen lässt als Aspekt der Subjektgeschichte beider Geschlechter. Denn die gesellschaftliche Unsichtbarkeit des männlichen Körpers, vor deren Hintergrund die Ausnahmeerscheinung Uniform ihren schillernden Reiz entwickelte, war konstruiert in Abgrenzung zu und in Abhängigkeit vom weiblichen Körper. Somit geht es in dieser Untersuchung primär weder allgemein um eine bestimmte sartoriale Praktik noch um die Semantik einer bestimmten vestimentären Anordnung ⁶ mit besonderer Zeichendichte, sondern um eine konkrete, historisch spezifische vestimentäre Figuration: die

² Op. cit.; p. 113.

³ Pomian, K. (2013). *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach Verlag, p. 80. Die Frage, inwieweit der Moment des Auratischen für Semiophoren zentral ist und ob sie sich deshalb – synthetisch oder authentisch – der Reproduktion im Filmbild insgesamt entziehen, ist ontologischer Natur und müsste ausführlich diskutiert werden. Die Begriffsanleihe steht an dieser Stelle also unter Vorbehalt.

⁴ Ähnlich stellt auch der Kulturwissenschaftler Daniel Devoucoux in einem der wenigen Beiträge zum Thema fest: »Im amerikanischen wie auch im größten Teil des europäischen Kinos funktioniert die Uniform gleichermaßen als Gedächtnis und kultureller Bezugspunkt.« Devoucoux, D. (2005). »Uniformen gegen Uniformität. Das Beispiel Kubrick«. In: *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*. Hrsg. von G. Mentges und B. Richard. Frankfurt, New York: Campus, p. 160.

⁵ Mentges, G. und B. Richard (2005). »Schönheit der Uniformität: Zur kulturellen Dynamik von Uniformierungsprozessen«. In: *Schönheit der Uniformität*, p. 11.

⁶ *Sartorial* und *vestimentär* sind zwei an das Englische resp. Französische angelehnte Adjektive zur Attributierung eines Sachverhaltes oder Phänomens als auf Kleidung bezogen. *Vestimentär* findet in der deutschen Fachliteratur als Lehnwort Verwendung, ist aber nicht im Duden nachgewiesen. Dieser Terminus hat von der Anlage des semantischen Feldes her eher etwas mit der Kleidung als System (*costume*) zu tun, sartorial tendiert eher zum einzelnen Kleidungsakt (*habillement*, cf. Kap. I). Im Folgenden werden die Begriffe synonym verwendet.

prestigereiche, symbolisch aufgeladene und visuell spektakuläre militärische Uniform, wie sie bis zum Ersten Weltkrieg üblich war. Es handelt sich um eine ganz bestimmte, narzisstische wie erotische Erzählung am Körper. Andere Uniformtypen sind in dieser Perspektive dann von Interesse, insofern sie auf diese militärische Uniform rekurrieren oder vom filmischen Kontext ein Zusammenhang behauptet wird.

Diese Arbeit will und kann freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die schiere Fülle des durch das Thema »Uniform im Film« umrissenen Materials macht die Erfassung der gesamten dazugehörigen Ikonographie illusorisch. Vielmehr soll die Uniform als historisch und medial spezifische sartoriale Trope herauspräpariert werden, über deren Bilder sich Diskurse krisenhafter hegemonialer Männlichkeit filmisch artikulieren. Am Ende wird sich der Verdacht erhärten, dass dabei paradigmatische Strukturen beschrieben werden. Dies zu belegen, muss an anderer Stelle in Konfrontation mit anderen Gegenständen geleistet werden.

Im Folgenden wird die Medienanthropologie zweier Repräsentationssysteme verhandelt und keine Motivgeschichte der Uniform rekonstruiert. Wenn in den Filmen narrative Einordnung, szenischer Status und affektive Wirkung der Uniform untersucht werden, so geschieht dies in erster Linie an Filmen, in denen die Uniform als Heteroform auftritt, den Träger exponiert und deutliche Spuren im Diskurs hinterlässt. Dabei reicht die Bandbreite der eingehender analysierten Titel von Renoirs pessimistischem Antikriegsfilm *LA GRANDE ILLUSION* (1937), der in militärischen Kreisen spielt und eine recht hohe Uniformdichte aufweist, über Stroheims opulente Uniform-Phantasmagorie *FOOLISH WIVES* (1919) bis hin zu zwei Filmen des Weimarer Kinos, in denen die militärische Uniform nur noch in der Schwundstufe der Polizeiuniform und der Livree vorkommt. Die Filme sind mit der Verengung auf die um die Uniform angeordneten narrativen und wirkungsästhetischen Konstruktionen keinesfalls erschöpfend gelesen, und umgekehrt gelten die hier für die militärische Uniform aufgezeigten Besetzungen nicht für alle im Filmbild eingebundenen Uniformen. Und doch bildet sich in den herausgearbeiteten Strukturen und Brechungen eine robuste und wirkmächtige Matrix der genderspezifischen Sichtbarkeit ab, der noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Großteil der medialen Bilder des männlichen Körpers zu folgen scheint.

Der bei der Korpusauswahl gesetzte Schwerpunkt liegt – von persönlichen Vorlieben und Seherfahrungen abgesehen – auch deshalb auf dem Weimarer Kino, weil in dieser enorm verdichteten Zeit zwischen zwei Weltkriegen gesellschaftliche Prozesse im Zeitraffer abliefen. Somit bietet sich eine historische Laborsituation, in der die – prinzipiell ständig durch

die in komplexen Systemen wirksamen Zentrifugalkräfte gefährdeten – Hypothesen dieser Arbeit an einer konkreten Anordnung überprüfbar werden. In einigen Punkten werden dabei ähnliche Ansätze verfolgt wie Anton Kaes sie in seiner Untersuchung des »historischen Unbewussten« der Weimarer Kultur in *Shell Shock Cinema* herausarbeitet,⁷ um nur ein Beispiel zu nennen für jene seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts vollzogene Umkehrung der lange dominanten, von Kracauers filmhistorischer Teleologie geprägten Perspektive auf das deutsche Kino zwischen 1919 und 1933. Der Blick richtet sich nun auf die unmittelbare Vorgeschichte des Weimarer Kinos, doch während Kaes in seiner Fokussierung auf den Ersten Weltkrieg der Wirkung eines epochalen Ereignisses nachgeht, werden in dieser Studie die historische Persistenz und mediale Transformation eines Objekts untersucht, dessen Wurzeln weit in die Vormoderne zurückreichen. Die Uniform als sartorialer Gegenstand ist dabei nicht zu trennen von der kollektiven Begehrensstruktur, an die sie appelliert und innerhalb derer sie ihre Bedeutungsaufladung erfährt. Es geht also weniger um einen Bildgegenstand denn um einen Wirkungsverbund von Kleidung, Körper und Betrachter. So wird eine methodische Multiperspektivität notwendig, die sich als Verbindung von »Film als Text« und »Kino als Ereignis« fassen lässt. Thomas Elsaesser hat Filme als Gegenstände filmhistorischer Betrachtung anlässlich des frühen Kinos treffend als »Halbfabrikate« bezeichnet, muss doch jede historische Konzeptualisierung der Tatsache Rechnung tragen,

dass ein Film der Vorführung bedarf; weil der materielle Film in der Dose nicht der Film ist, um den es in der Filmgeschichte geht, und weil Film immer ein Ereignis ist, das ›statt-‹findet, und zwar als Interaktion im Publikum und auch zwischen dem einzelnen Zuschauer und der Leinwand.⁸

Bei der Frage nach dem Emotionalisierungspotential der verhandelten Filme müssen demnach immer die konkreten historischen Wirkungsbedingungen berücksichtigt werden, deren Rekonstruktion allenfalls in allgemeiner Form möglich ist. In Ermangelung zuverlässiger Quellen zur Wirkung von Filmbildern der Uniform wird auf die weitaus besser dokumentierte Wirkung der Uniform selbst zurückgegriffen – insofern diese bildhaft gefasst werden kann: vorgeordnet ist also die Herausarbeitung der Uniform als wichtiger Bestandteil dessen, was Lacan den Faktor *c* (*facteur c*) nennt, »eine cha-

⁷ Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, p. 2. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird auf Thomas Elsaessers sehr ähnlich konzeptualisierte, aber lacanistisch gefasste Formulierung des »historischen Imaginären« zurückgegriffen, cf. Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London, New York: Routledge.

⁸ Elsaesser, T. (2002). *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, p. 154.

rakteristische Konstante eines gegebenen kulturellen Milieus«⁹ und Teil der symbolischen Ordnung einer spezifischen Kultur zu einer bestimmten Zeit. Denn diese bildet sich im Filmbild keineswegs nur ab, sondern prägt dessen Konstruktion als hybrides ikonographisches System. Deshalb lassen sich zeitgenössische Zuschauerreaktionen, obgleich nicht direkt zugänglich, rückwirkend aus der rhetorischen Feinmechanik erschließen und können somit zum Bezugspunkt filmanalytischen Arbeitens werden.¹⁰

»But what of the masculine?«, fragt Pamela Church Gibson 1998 in ihrem Lehrbuchkapitel zum Thema *film costume* und stellt fest, dass die Männerkleidung in der sich seit einigen Jahren langsam etablierenden wissenschaftlichen Forschung zum Filmkostüm kaum vorkommt. »This indicates the way forward«, beginnt sie den nächsten Abschnitt.¹¹ Die vorliegende Studie soll ein Schritt auf diesem Weg sein. Doch das Terrain ist unübersichtlich und weitgehend unerschlossen, so dass die Kreise weiter gezogen werden müssen – wovon das umfangreiche Literaturverzeichnis Zeugnis ablegt. Der Forschungsgegenstand der Uniform im filmischen Bild mag entlegen wirken, in jedem Falle ist er neu. Bisher existieren kaum nennenswerte Beiträge; lediglich hier und da findet sich, über mehrere Dekaden der filmwissenschaftlichen Forschung verstreut, mal ein vager, die ursprüngliche investigative Neugierde mehr anstachelnder als befriedigender Halbsatz.

Konfrontiert man dieses Thema, wird bald klar, dass wichtige theoretische Zwischenschritte noch nicht existieren, sondern unterwegs erst erstellt werden müssen – angefangen bei einer semiotischen Systematik und Pragmatik der Uniform, die zwar auf semiologische Vorarbeiten zur Kleidung (Barthes) sowie soziologische (Joseph) und kulturhistorische (Frevert, Brändli) Studien zur Uniform zurückgreifen können, die Synthese des recht heterogenen Materials aber selbst leisten müssen. Noch schwerwiegender – d.h. für den Zweck dieses Projekts noch schwieriger aufzuarbeiten – ist das weitgehende Fehlen einer psychoanalytischen Einordnung der Uniform. Trotz einzelner

⁹ Lacan, J. (1991). »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse« (1953). In: *Schriften 1*. Hrsg. von N. Haas. Weinheim, Berlin: Quadriga, p. 82.

¹⁰ Cf. dazu Götttsche, F. (2003). *Geometrie im Film*. Münster: Lit Verlag, p. 28.: »Filme werden [...] als ikonographische Texte gelesen, die eine Vielzahl von Speichersystemen in sich aufnehmen, welche häufig unbewusst in sie hineintransportiert werden, dafür aber umso mehr als authentische ›Zeitzeugen‹ angesehen werden können.«

¹¹ Gibson, P.C. (1998). »Film Costume«. In: *The Oxford Guide to Film Studies*. Hrsg. von J. Hill und P.C. Gibson. Oxford: Oxford University Press, p. 41.

Leider blieb ihr Appell weitgehend ungehört. Noch in einem Mitte 2011 erscheinenden Band zum Thema Mode und Film ist von 14 Beiträgen nur ein einziger männlicher Garderobe gewidmet. Cf. Munich, A., Hrsg. (2011). *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press.

bedeutender Beiträge zur Psychoanalyse der Kleidung (Flügel) wie der militärischen Männlichkeit (Theweleit) stehen für das Argumentationsziel dieser Untersuchung die zentralen Begriffe Narzissmus und Fetischismus, ihrer feuilletonistischen Geläufigkeit zum Trotz oder auch durch diese bedingt, keineswegs als terminologische *ready-mades* zur Verfügung, sondern müssen in sorgsamer Lektüre der relevanten Texte von Freud und Lacan erst für die Uniform nutzbar gemacht werden. Auch die Literatur zum Filmkostüm bietet, wiewohl das Thema in den letzten zwanzig Jahren einen bescheidenen Aufschwung erlebt hat (Gaines/Herzog, Bruzzi, Giannone, Street, Devoucoux, Munch), noch keinen umfassenden systematischen Zugriff auf das Forschungsfeld. So gewinnt die Arbeit zwangsläufig einen Rhythmus aus wechselnden Tempi zwischen der um begriffliche Differenzierung bemühten Aneignung bestehender Wissenschaftsparadigmen, der Kleinteiligkeit film-analytischer Beschreibung und dem Versuch spekulativer Felderschließung.

Zunächst wird folgende These zur Theorie der Uniform formuliert: dass sie eine sartoriale Anordnung darstellt, mit der aufgrund spezifischer kulturemiotischer und psychoanalytischer Prozesse das bürgerliche Verbot der Spektakularisierung des männlichen Körpers ausgehebelt und umgangen werden kann. In der semantischen Vereinnahmung durch die Uniform wird der private Körper öffentlich. Die individuelle Zurschaustellung wird allgemein und damit akzeptabel. Da hierbei die Identifikation mit dem inneren (Körper-)Bild eine gewichtige Rolle spielt, wirken die materiellen Bilder der Uniform ihrerseits wie Verstärker dieser Prozesse. Dadurch wird der Status der Uniform im (Film-)Bild genauer bestimmbar, zumal auch das jeweilige repräsentatorische, szenische und narrative System unter den Einfluss dieser Bildmächtigkeit der Uniform gerät. Die Bilder und Filme, die im Durchgang der Arbeit untersucht werden, sind somit lesbar in Hinblick sowohl auf einen bestimmten Aspekt der Subjektgeschichte als auch auf ihre textuelle und mediale Selbstverortung. Da die Uniform, wie sie hier diskutiert wird, zudem eine erfahrungsgeschichtliche Dimension hat, werden an verschiedenen Stellen der jeweilige Regisseur und sein biographischer Bezug zur militärischen Kleidung zur Sprache kommen, ohne dass damit eine theoretische Privilegierung des auktorialen Zugriffs gemeint ist.

Der Band gliedert sich in zwei scheinbar klassische Teile: In der ersten Sektion wird unter dem Generaltitel »Strukturen« der vielschichtige und schillernde Signifikanzraum der Uniform mit verschiedenen theoretischen Konzepten vermessen; dabei werden strukturalistische, soziologische und psychoanalytische Zugriffsmöglichkeiten diskutiert. Die beiden folgenden Sektionen (»Bilder« und »Phantasmen«) widmen sich der Beobachtung von Modifikationen dieser Strukturen im historischen Prozess, wobei film- und

diskursanalytische Verfahren in den Vordergrund rücken. Diese Zweiteilung spiegelt freilich nicht die tatsächliche Genese von Einsichten wider; vielmehr wird aus Gründen der argumentativen Plausibilität nachträglich zerlegt, was ursprünglich ein Prozess der wechselseitigen Beeinflussung war. So wie die theoretischen Fragestellungen die Materialauswahl leiten, so verlangen die Gegenstände ihrerseits nach bestimmten Diskursen. Gleichzeitig folgt die Darstellung grob einer chronologischen Struktur, die sich aus der Parallelführung zur Geschichte des Mediums Film ergibt, dessen Charakteristika in Theorie, Phänomenologie und Pragmatik untrennbar mit seiner Evolution verbunden sind.

Im Titel der Arbeit, so kryptisch er zunächst klingen mag, liegt das Konzentrat meiner These zur psychosozialen Funktion der Uniform: sie ist ein geborgter Spiegel. Die Lektüren photographischer und filmischer Bilder der Uniform beziehen ihre Fokussierung aus eben dieser spezifischen Konstellation. Dabei müssen alle an der »heuristischen Brücke«¹² dieser Metapher beteiligten Konstruktionselemente sauber herauspräpariert und definitiv nutzbar gemacht werden. Entsprechend wird im ersten Kapitel ein Beschreibungsinstrumentarium entwickelt, mit dem sich die Uniform als »Bildempfänger« in ihrer semiotischen, historischen und funktionalen Dimension fassen lässt. Das zentrale semiotische Charakteristikum der Uniform, das sie von fast allen anderen Kleidungsstypen abhebt, besteht darin, dass diese in den Uniformreglements und Tressenbüchern über eine klar kodifizierte Sprache verfügt. Eine Sprache allerdings, die nur eine zensierte Rede zulässt. Denn im Gegensatz zu den meisten anderen Kleidungsstypen kommunizieren Uniformen dem Betrachter ein Machtverhältnis, dessen Qualität zwischen den beiden Extrembegriffen der Machtuniform und der Ohnmachtsuniform einzuordnen ist.

Im zweiten Kapitel wird dann die Logik des »Bildgebers« der Metapher begründet. Der Spiegel, von dem behauptet wird, er sei geborgt, ist der Spiegel des Narziss, jenes schönen Knaben, der von den Göttern mit tödlicher Verwirrung über das Verhältnis von Ich und spekularem anderem gestraft wurde. Zunächst muss ein für das Vorhaben dieser Arbeit praktikabler Narzissmusbegriff erarbeitet werden; dabei wird Freuds Befund aus dem Narzissmusaufsatz (1914), dass die ursprünglich auf den eigenen Körper gerichtete libidinöse Besetzung später an ein Idealich gebunden wird, reformuliert. Das geschieht mithilfe der von Lacan vorgenommenen Differenzierung von Idealich und Ich-Ideal, die entscheidend ist für die psychische Wirkungsweise der Uniform. Um die mul-

¹² Cf. zum theorieinduktiven Potential der Metapher (sowie zur Metapher der Brücke): Netzel, R. (2003). *Metapher: kognitive Krücke oder heuristische Brücke. Zur Metaphorik in der Wissenschaftssprache: eine interdisziplinäre Betrachtung*. Hamburg: Kovac.

tiplen Identifizierungsprozesse, in welche die Bilder der Uniform eingesponnen sind, genauer zu analysieren, wird dann die psychoanalytische Funktion von Kleidung im Allgemeinen erörtert, vor deren Hintergrund für den Spezialfall der Uniform die Struktur ihrer imaginären Besetzungen und deren historische Genese rekonstruiert werden können. Ersteres wird mithilfe der systematischen psychoanalytischen Interpretation der Kleidung von J. C. Flügel unternommen, dessen kulturhistorische These von der *Great Masculine Renunciation* den zentralen Hinweis liefert, warum die Uniform aufgrund historisch bedingter narzisstischer Defizite als sartoriale Anordnung mit hoher Sichtbarkeit eine besondere Attraktivität entfalten konnte. Betrachtet man im Folgenden dies zusammen mit einem historischen Abriss über Status und Prestige, den das Militär als »Schule der Männlichkeit« im 19. Jahrhundert in Deutschland genoss, zeichnet sich die spezifische psychohistorische Anordnung ab, in der die Uniform zum privilegierten Objekt avancierte.

Damit wird schließlich fassbar, inwiefern die Uniform, die aufgrund der vielfältigen identifikatorischen und narzisstischen Besetzungen immer schon als Bild wirkt, noch bevor sie im physischen Sinne Bild ist, als geborgter Spiegel funktionieren kann: ausgeborgt von der Institution (oder »verliehen« durch diese, wie es bei Orden heißt), kann sich die narzisstische Befriedigung hinter der Abstraktion des Symbolischen verbergen. Sie kann so jene Geborgenheit herstellen, die der preußische Leutnant Joachim v. Pasenow in Brochs epochalem Uniform-Roman *Die Schlafwandler* beim Tragen von »des Königs Rock« umfängt, und die so tief geht, dass »keiner dann noch anzugeben [vermag], wo die Grenze zwischen seinem Ich und der Uniform liegt«. ¹³ Das Filmbild wiederum, das seinerseits strukturanalog zum Spiegel des Imaginären funktioniert, schließt das Bild der Uniform mit seiner psychischen Realität kurz und schafft dadurch eine spezifische Unmittelbarkeit. Uniform und Film erkennen sich ineinander, ihre Vertraulichkeit begleitet den filmischen Diskurs.

Unter dem Obertitel »Bilder« geht es in der zweiten Sektion dann um die spezifische kulturhistorische und bildtheoretische Mechanik dieser Überblendung von imaginärem und photographischem Bild. Ausgehend von privaten Portraitphotographien von Uniformierten, die in intemem Verhältnis zur politischen Ikonographie des Kaiserreichs zu stehen scheinen, rückt auch der Protagonist dieser Inszenierung von Macht am Körper ins Zentrum des Interesses: Wilhelm II., der »geniale Ausstattungskünstler« ¹⁴ und »erste deutsche Filmstar« ¹⁵. In Hinblick auf die übergeordnete Perspektive des Kapitels, das

¹³ Broch, H. (1994). *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 27/28.

¹⁴ Sombart, N. (1996). *Wilhelm II.: Sündenbock und Herr der Mitte*. Berlin: Volk und Welt, p. 34.

¹⁵ Loiperdinger, M. (1997). »Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar«. In: *Idole des Deutschen Films*. Hrsg. von T. Koebner. München: edition text + kritik, pp. 41–53.

einer historischen Rekonstruktion der Wahrnehmung des uniformierten Körpers auf der Leinwand im deutschen Kino der Zwischenkriegszeit zuarbeitet, verbinden sich die Erfahrung der zeitgenössischen Betrachter mit dem jeweils eigenen Bild in Uniform und dessen Teilhabe an der Machtrepräsentation der Hohenzollern, die gerade durch Qualität und Quantität ihrer Medialisierung den Eindruck einer historisch beispiellosen Unmittelbarkeit erweckte.

Ist mit der Rekonstruktion des Zusammenhangs zwischen einer bestimmten sozio- und psychohistorischen Konstellation und ihrem photographischen Ausdruck am speziellen Gegenstand der Uniform gleichsam der »Transmissionsriemen« zwischen Kultur und Kunst resp. Gesellschaft und Film herauspräpariert und damit die Frage beantwortet, warum die Bilder der Uniform solche Aufladung erfuhren, so wird in Kapitel IV ergänzend untersucht, wie die Uniform als visuelles und narratives Element im filmischen Text ganz allgemein funktioniert. Auch hier müssen hinsichtlich des semiologischen und szenischen Status des Filmkostüms einige grundsätzliche Fragen geklärt werden. Die historische Referentialität der Repräsentation erweist sich dabei als zentrale Kategorie, die über das Konzept der zwei Realismen des Kostüms präzisiert wird, um dem doppelten Standard eines dokumentarischen bzw. referentiellen und eines kodifizierten bzw. repräsentatorischen Bezugs gerecht zu werden. Somit wird der Prozess des Abwägens zwischen Authentizität und Expressivität oder Metonymie und Metapher in der Kostümkonzeption beschreibbar gemacht.

Mit Kapitel V kehrt die Arbeit zum beobachtenden, materialorientierten Erkenntnismodus und damit zum Ausgangspunkt des Projekts zurück. Bis auf zwei eher cursorische Einschübe zur Genregeschichte der Uniform im Weimarer Kino (VII) und zu dessen filmhistoriographischer Konzeptualisierung (VIII), welche die letzte Sektion »Phantasmen« einleiten, werden einzelne filmische Texte einer – nun theoretisch informierten und methodisch aufgerüsteten – Intensivlektüre unterzogen. So lassen sich die jeweiligen »Kostümplots« klar herausarbeiten und in ihrer teilweise recht autonomen, quer zur narrativen Grundaussage stehenden Botschaft analysieren. Das Thema Uniform als Prisma restrukturiert dabei die textuelle Bewegung, provoziert immer wieder szenische Verdichtungen und affektive Kraftfelder. Mal ruft ein solches *close reading* einzelner Sequenzen oder Muster die ganze Bandbreite der zuvor erarbeiteten Rhetorik der Uniform auf wie in DER LETZTE MANN (IX), mal produziert es eine »kubistische« Vision konkurrierender Lektüren wie bei ASPHALT (X). Oder es verlangt nach einer Erweiterung der theoretischen Ausstattung wie bei dem Stroheim-Film FOOLISH WIVES (V), dessen Bildlogik ohne das Konzept des Fetischismus kaum zu verstehen ist. Eine strukturelle Zwischenposition nimmt Kapitel VI ein, das – ausgehend von einer fast drei Dekaden umfassenden Gruppe von Filmen mit Hans Albers – der mehrmals

aufgetretenen Frage nach dem Verhältnis der Uniform zum intratextuellen Phänomen des Stars dezidiert nachgeht.

Der neue Mensch hat alle Quintessenz der alten Formen in sich, und was in der Auseinandersetzung mit einer Umwelt aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich bildet, in Träumen wie in Satz und Bild gewisser Künstler, ist ein Wesen, das der »möblierte Mensch« zu nennen wäre.¹⁶

Das eigene Haus, in dem das Ich schon lange nicht mehr Herr ist,¹⁷ konkretisiert sich in Walter Benjamins These von der historischen Konfektioniertheit des Imaginären aus dem Jahre 1927 zu einer möblierten Absteige, voll gestellt mit altem Krempel, dessen Herkunft dem Bewohner meist unbekannt ist. Und doch strahlen gerade diese »alten Formen« eine gewisse Heimeligkeit aus und umgeben den Mieter mit selbstverständlicher Vertrautheit, weil sich in ihnen die empirische Ordnung der Dinge manifestiert. Der möblierte Herr, der diese versachlichte Innerlichkeit bewohnt, wird zur alltäglichen Überprüfung sartorialer Angemessenheit gewiss nicht auf einen Spiegel verzichten, einen Standspiegel in dunklem Holz vielleicht, mit geschnitztem Ziergiebel und gedrechselten Säulen, die seine Gestalt im klassischen dreiteiligen Anzug umrahmen. Und würde eine Kamera mit ihm in den Spiegel blicken, sähe sie bei einem detailfreudigen Ausstatter im Hintergrund, auf der Kommode oder auf dem Rauchtisch, möglicherweise das Bild eines Verwandten in kaiserlicher Uniform, aufgenommen vor 1914, in der glücklichen Kindheit des »entgleisten Jahrhunderts« (Alexander Kluge)¹⁸. Ein Spiegel im Spiegel, abgründige Verdopplung des Leitmotivs dieser Studie. Denn der Spiegeleffekt unterwanderte das Material, ging vom Narzissmusdiskurs über auf Ausstattungselemente und inszenatorische Fügungen und wirkt weiter jenseits des Untersuchungshorizonts im identifikatorischen Sog der Riefenstahlschen Symmetrien. Der Spiegel wurde nicht eigens gesucht, er hat sich aus dem Material heraus immer wieder in den Vordergrund geschoben, als besonderes Objekt im inneren Meublement des modernen Menschen, dem sich andere Oberflächen anverwandeln. Wie die Uniform und das Filmbild zum Beispiel.

¹⁶ Benjamin, W. (1988). »Traumkitsch« (1927). In: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 160.

¹⁷ So das berühmte Bild Freuds in »Einige Schwierigkeiten der Psychoanalyse« (1917). In: Freud, S. (1940ff.). *Gesammelte Werke Bd. VII*. Hrsg. von A. Freud u.a. London, Frankfurt: S. Fischer, p. 11.

¹⁸ In einem Radiointerview zum 85. Geburtstag von Heiner Müller im Deutschlandradio Kultur am 9. Januar 2014.