



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Körper am Laufsteg

Inszenierte Räume und ihre Figuren

Verfasserin

Marianne Haider

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

EIDESSTAATLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde. Auch sind keine anderen Quellen, als die von mir ausgewiesenen benutzt worden.

Bis zum jetzigen Zeitpunkt wurde diese Arbeit oder Teile davon keiner Prüfungsbehörde zur Begutachtung vorgelegt.

Korneuburg, 31.01.2015

Unterschrift

DANKSAGUNG

DANKE,

Lukas für die Zeit, die du mir gegeben hast,
Sabine für die Zeit, die du mir ermöglicht hast,

Daniel für die Unterstützung,

Thomas für das Durchlesen,

Lisa für die Motivation,

meinen lieben Freunden für die Rücksicht und das Verständnis

und einen großen Dank an meine Betreuerin

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
<u>Theoretischer Teil</u>	
2. Phänomenologie der Wahrnehmung	4
2.1 Der Leib	5
2.2 Der Raum	7
3. Der Laufstegfilm	10
3.1 Analyse des Medienformats „Laufstegfilm“	10
3.2 Formale Analyse des Laufstegfilms	13
3.2.1 inhaltlich Merkmale: Die Modenschau zur Bestimmung der Gattung	14
3.2.2 filmisches Merkmal: Gesamtbild	16
3.2.2.1 Bildausschnitt	16
3.2.2.2 Perspektive	17
4. Der Raum	20
4.1 Was ist Raum?	20
4.1.1 Filmischer Raum	22
4.1.2 Vom Aufführungsraum zum Inszenierten Raum	25
4.2 Exkurs: Die Auffüllung des Körperraumes	27
5. Der Leib	30
5.1 Der Körper am Laufsteg	31
5.2 Der bekleidete Körper	33
5.2.1 Der Designer als Architekt	34
5.2.2 Bedeutung der Mode	35
5.2.2.1 Funktion der Kleidung (Designer)	35
5.2.2.2 Funktion der Kleidung (Zuschauer)	36
5.3 Der unbekleidete Leib/nackte Leib	37
5.3.1 Der bekleidete Leib	37

Analytischer Teil

6. Filmanalyse	39
6.1 Viktor & Rolf	39
6.1.1 Filmbildlicher Diskurs	40
6.1.1.1 Filmische Elemente	40
6.1.1.2 Raum	41
6.1.1.3 Leib	43
6.1.1.3.1 Leib des Designers	43
6.1.1.3.2 Leib der Models	45
6.1.1.3.3 Leib der Zuschauer	47
6.2 Chanel	47
6.2.1 Filmbildlicher Diskurs	48
6.2.1.1 Filmische Elemente	48
6.2.1.2 Raum	50
6.2.1.3 Leib	51
6.2.1.3.1 Leib des Designers	51
6.2.1.3.2 Leib der Models	52
6.2.1.3.3 Leib der Zuschauer	54
6.3 Comme de Garçons	55
6.3.1 Filmbildlicher Diskurs	55
6.3.1.1 Filmische Elemente	56
6.3.1.2 Raum	57
6.3.1.3 Leib	58
6.3.1.3.1 Leib der Models	58
6.3.1.3.2 Leib der Zuschauer	62
6.4 Interpretation	62
7. Schlussbetrachtung	68
8. Literaturverzeichnis	71
9. Anhang	78

1. Einleitung

Paris, Mailand, London, und New York – zweimal im Jahr versammeln sich Stars und Modeliebhaber in den vier genannten Modemetropolen der Welt um live dabei zu sein, wenn im Zuge der Fashion Week die neuen Kollektionen der berühmtesten Designer vorgestellt werden. An jedem der Tage werden zahlreiche Modenschauen veranstaltet, wobei Massen von Menschen den Leib der Models, der in neueste Kleiderkreationen gehüllt ist, begutachten und die Vorführung der aktuellen Modetrends bestaunen.

Aufwendig inszenierte Shows werden abgehalten, um die entworfene Kleidung und somit das Können des jeweiligen Designers bestmöglich zu präsentieren, damit dessen Gedanken hinter der Kollektion dem Zuschauer ersichtlich werden. Die Modejournalisten, deren Fokus darauf liegt die Kleidung in Hinblick auf die Idee des Designers zu analysieren, sowie die Entstehungsgeschichte der einzelnen Modekollektionen zu erfassen, sparen den phänomenologischen Aspekt jeder Inszenierung von und um die Kleider selbst aus.

Daher verschreibe ich mich in meiner Arbeit der Aufgabe den phänomenologischen Aspekt in diesem Diskurs einzuführen, und dabei eine mögliche Antwort auf die folgende Forschungsfrage zu finden:

Inwiefern verändert die Inszenierung des Laufstegs die Wahrnehmung des Leibes?

Maurice Merleau-Ponty schreibt in seinem Werk *Phänomenologie der Wahrnehmung*: „Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib.“¹ Daher soll dieser Text als Grundlage zur Klärung meiner Fragestellung dienen, indem das Auffalten des Leib-Begriffes, wie er von Merleau-Ponty gedacht wird, als Folie herangezogen wird, um das Verhältnis zwischen dem inszenierten Raum und dem Leib aufzuzeigen. So soll der Leib den Bezugspunkt darstellen von dem aus alle weiteren Untersuchungen sich vollzogen werden.

Weiters werden zur Verdeutlichung meiner Gedankenansätze drei von mir ausgewählte Laufsteginszenierungen interpretiert. Da es sich hierbei nicht um live

¹ Merleau-Ponty. Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter 1966. S.127.

gesehene Modenschauen handelt, sondern lediglich um die filmische Festhaltung davon, die via Internetplattform rezipierbar ist, wird auch das mediale Format untersucht. In diesem Zusammenhang soll ersichtlich werden, inwiefern die Benutzung einer filmischen Aufzeichnung der einzelnen Modenschauen zwecks Rezipierung die Wahrnehmung des Leibes und des Raumes verändert und in welchem Ausmaß sich diese Veränderung zeigt.

Aufbauend auf den zuvor gewonnenen Erkenntnissen soll sich das Verhältnis des Filmzuschauers zu dem abgebildeten Raum der Modenschauen aufweisen lassen. Hierbei werden der filmische und der inszenierte Raum angeführt, die jeweils anhand ihrer Eigenschaften, die sie konstituieren, untersucht werden. Es soll somit verdeutlicht werden, in welcher Raumsituation sich der Zuschauer der Modenschau und der Zuschauer zuhause befindet; auch soll daraus hervorgehen, wie diese beiden Raumsituationen in Verbindung mit der Laufsteginszenierung von einander abzugrenzend oder aufeinander beziehend zu denken sind.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Leib als Figur der inszenierten Räume diskutiert. Unter dem Aspekt wie die Figuren, der Laufstegfilme mit dem Körper arbeiten, wird das Leibkonzept von Merleau-Ponty mit dem Begriff der *Körpertechniken* von Marcel Mauss erweitert. Um nicht den Eindruck zu erwecken, es würde ein neuer Leibbegriff mit dem Rekurs auf Marcel Mauss eingeführt, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Konzept der Körpertechniken bloß eine Erweiterung von Merleau-Pontys Leibbegriff darstellt. Daher soll eine Untersuchung der Arbeit mit dem Leib-Körper des Models auf Seiten des Designers, sowie die Arbeit des Models selbst folgen. Da die Arbeit des Designers also die Bearbeitung der Models durch das Ankleiden des Leib-Körpers stattfindet, muss im nächsten Schritt die Funktion der Kleidung untersucht werden. Die Erforschung der Kleidung soll so Aufschluss geben, wie der Leib in der Modenschau zu verstehen ist.

Da die Analyse der filmisch festgehaltenen Modeschauen ein theoretisches Fundament benötigt, um die Ergebnisse interpretieren zu können, weist die Arbeit einen Theorie- und Analyseteil auf. Der analytische Teil setzt sich zusammen aus der Analyse der drei Modenschauen, dessen filmbildlicher Diskurs sich anhand der zu behandelten Kriterien Raum, Leib und Kameraverhalten gestaltet. Hierbei wird ein Analysemodell benutzt, welches auf den verschiedenen Filmanalysemodellen von Thomas Kuchbuch basiert. Weiters wird der analytische Teil eine inhaltslogische

Interpretation beinhalten, die sich im Detail auf die einzelnen Beispiele und deren Aussagen, welche im Bezug zum theoretischen Konzepts zu lesen sein werden, beziehen.

2. Phänomenologie der Wahrnehmung

Neben vielen anderen bedeutenden Philosophen verschreibt sich auch Maurice Merleau-Ponty in seinen Werken der Untersuchung des Phänomens der Wahrnehmung. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* will Merleau-Ponty das Verständnis von Mensch und Welt in der „Wirklichkeit“ erläutern²; hierbei macht er den Körper zum zentralen Punkt seiner Betrachtungen, von dem er ausgehend Grundbegriffe, wie unter anderem Sein, Raum und Zeit, diskutiert - so unterscheiden sich Merleau-Pontys Theorien von denen anderer Philosophen und Phänomenologen des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel von Martin Heidegger, der den Leib nicht ins Zentrum seines Denkens stellt. Merleau-Ponty hingegen misst dem Leib mehr Bedeutung zu, sodass sich dessen Hauptwerk gut als Referenzpunkt für diese Arbeit eignet; schließlich steht der Leib als inszenierter Leib im Zentrum dieser Arbeit, wodurch diese zwangsweise Anleihen bei einer fundierten Leibkonzeption nehmen muss.

In den Werken Merleau-Pontys wird deutlich, dass er stark von Edmund Husserl beeinflusst ist, doch dienen Husserls Grundgedanken meist nur als Hintergrundfolie. Denn im Unterschied zu Husserl versucht er nicht eine neue Methode des Philosophierens zu etablieren oder gar neue Themen für die Disziplin zu finden, sondern vielmehr widmet er sich der Auseinandersetzung mit der Materie selbst.³ Während Husserl sich mit transzendentaler Phänomenologie beschäftigt und zur Bestimmung der Welt das transzendente Subjekt heranzieht, welches sich in den Intentionen seines Bewusstseins⁴ ausdrückt, sieht Merleau-Ponty den Leib, der zwischen Intellektualismus und Empirismus changiert, als Fixum von dem Welt bzw. die Wirklichkeit wahrgenommen wird. D.h. Merleau-Pontys Subjektbegriff nimmt sich passiver aus, als der Husserls. „Die Wirklichkeit ist zu beschreiben, nicht zu konstruieren oder zu konstituieren.“⁵ Unter dieser Prämisse versteht Merleau-Ponty Welt nicht als ein nachträglich zusammengestelltes Ganzes, sondern als etwas holistisches, eine Ansammlung von Mannigfaltigkeiten, die sowohl Vergangenheit,

² vgl.: Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966. S.3.

³ vgl.: Bermes, Christian: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2012. S.9.

⁴ vgl.: Hetzel, Christoph: *Der Leib als Subjekt der Bildung, Nietzsches und Merleau-Pontys Anthropologien in bildungstheoretischer Sicht*, Diss., Universität Wien, S.50.

⁵ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.6.

Gegenwart und Zukunft in sich beherbergt⁶. Er spricht von einer objektiven Welt, deren Gegenstände nur unter Berücksichtigung eines Horizontes wahrgenommen werden können und dem Blick die Identität des Gegenstandes bestätigt; ein Horizont ergibt sich durch unseren Gesichtspunkt in der Welt, durch unseren Leib. Es kann in diesem Zusammenhang auch von der Perspektive gesprochen werden, die eingenommen wird und von der aus sich ein Gegenstand zeigt.⁷

2.1 Der Leib

Zu Beginn meines Definitionsversuches des Leibbegriffes bei Merleau-Ponty muss festgehalten werden, dass *Leib* und der Begriff *Körper* nicht in ihrer Bedeutung übereinstimmen. Um nun eine Abgrenzung der beiden Ausdrücke vorzunehmen, ist die Idee des Menschen als Doppelwesen von höchster Priorität; der Mensch ist sein Leib und hat diesen als Körper⁸.

Dies soll bedeuten, Leib ist der Teil des Menschen mit dem die Phänomene der Welt wahrgenommen werden können, das Ich, welches in der Welt agiert – hier wird vom phänomenalen Leib gesprochen, der durch den Körper als Gegenstand in der Welt existiert; der Körper ist lediglich das Material mit dem der Leib Handlungen vollzieht. Hier ergibt sich eine Schwierigkeit bei der Unterscheidung: Wie kann der Körper als Gegenstand festgemacht werden, wenn nach Merleau-Ponty folgendes für das Bestimmen eines Gegenstandes gilt:

„Ein Gegenstand ist nur Gegenstand, wir haben nur einen Gegenstand vor uns, wenn er beobachtbar ist, nämlich uns vor Augen steht oder „vor Händen“ ist, mit jeder Hand- und Augenbewegung sich wandelt, und doch dabei, und in eins damit, sich immer wiederfindet.“⁹

Laut Merleau-Ponty kann der Körper nur ein Ding sein unter der Berücksichtigung des *Fremdleibes*¹⁰, der Perspektive anderer Individuen. Wird diese Position der Betrachtung eingenommen, so folgt, dass der eigene Körper dadurch nicht nur ein

⁶ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.93.

⁷ vgl.: Ebd. S.92ff.

⁸ vgl.: Faust, Wolfgang: *Abenteuer der Phänomenologie. Philosophie und Politik bei Maurice Merleau-Ponty*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S.59.

⁹ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.115.

¹⁰ vgl.: Kristensen, Stefan: *Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität*, In: Alloa, Emmanuel/Thomas Bedorf (Hrsg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzeptes*, Tübingen: Mor Siebeck 2012. S.14.

von Anderen wahrnehmbarer Gegenstand in der Welt ist, sondern ihm ebenso der Charakter des Objekts zugesprochen wird; der eigene Ding-Körper¹¹ existiert somit neben fremden Subjekten in einer Welt, die als zu begreifende Phänomene zueinander in Beziehung treten, um sich gegenseitig wahrzunehmen.

Bei der Erläuterung des Terminus *Körper* zeigt sich die Ambiguität des Leibes, zwar wird der eigene Körper von Anderen als Ding wahrgenommen, jedoch die eigene Wahrnehmung des Körpers macht diesen nicht als etwas Fremdes fest, vielmehr als etwas vom Leib untrennbares; Merleau-Ponty spricht von einem kontinuierlich anwesenden Leib-Körper, der gegenwärtig empfindet und erlebt. Er zeichnet sich durch die *Ständigkeit* des Leibes aus, in der er sein Dasein zwischen Vergangenheit und Zukunft aufspannt.¹²

Der Leib-Körper bzw. der Eigenleib ist fernab von den Dingen, „diesseits von allem Sehen“¹³ - „meinerseits“¹⁴ ist der Eigenleib; er ist einem Selbst zugewandt und steht dem Ich am nächsten. Im Gegensatz zum Ding-Körper benötigt er nicht die äußere Betrachtung, sondern die Innenperspektive ist es, die den Eigenleib ausmacht.

„Der Leib ist also immer *mein* oder *dein* Leib, einem unmittelbaren Erleben und Miterleben zugänglich, der Körper ist *ein* Körper, einer äußeren Beobachtung und Behandlung sich anbietend.“¹⁵ Maurice Merleau-Ponty erklärt anhand der Wissenschaften der Psychologie und Physiologie, dass das *Innere* und das *Äußere* den Körper sowohl zum Objekt als auch zum Subjekt machen. Der Körper kann von den beiden Disziplinen wie folgt verstanden werden: der Körper wird zum Objekt durch eine Äußere Perspektive, die von den Anderen eingenommen wird; sie nehmen sein Erscheinungsbild und seine physische Gestalt¹⁶ als solche wahr. Weiters wird angenommen, dass die Innenperspektive des Körpers der Leib ist, in dem die psycho-physischen Eindrücke¹⁷ beherbergt sind und dadurch als Subjekt der Welt gegenübersteht.

Nun wirkt diese Trennung zwischen Körper und Leib sehr starr, doch darf sie nur als eine gedachte verstanden werden, denn im Wahrnehmungsprozess handeln Körper und Leib zusammen; mit den Mitteln des Körpers, wie beispielsweise den Armen und

¹¹ vgl.: Kristensen: *Maurice Merleau-Ponty I.* S.11.

¹² vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung.* S.115ff.

¹³ Ebd. S.117.

¹⁴ Ebd. S.117.

¹⁵ Bernhard Waldenfels „Der Spielraum des Verhaltens“ S.37

¹⁶ vgl.: Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, Diss. Universität Wien, 1991, S.46.

¹⁷ vgl.: Ebd. S.46.

Händen wird die Welt wahrgenommen, aber erst der Leib ermöglicht die Erfahrung¹⁸. Aufgrund des Zusammenspiels von Körper und Leib kann die Grenze von Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung nicht gesetzt werden. Merleau-Pontys Gedanken des zuvor beschriebenen Verhältnisses von Objekt und Subjekt benötigen eine Erweiterung um gelten zu können¹⁹; nur durch den Leib, der „das Vehikel des Zur-Welt-seins ist“²⁰ kann der Mensch zugleich Objekt als auch Subjekt sein. Das Zur-Welt-Sein löst Objekt und Subjekt aus ihrer bisherigen *Erkenntnisbeziehung* und setzt sie in eine *Seinsbeziehung*.²¹ Dies bedeutet, dass der Mensch sich selbst aufgrund seines Leibes als Gegenstand, genauer als existierendes Seiendes, wahrnehmen kann und nicht mehr auf den Gesichtspunkt der Anderen angewiesen ist. Er fixiert somit mit seinem Leib seine eigene Existenz in der gegenwärtigen Wirklichkeit, die nur vorhanden sein kann, weil sein Leib die Existenz der Wirklichkeit erfasst und bebingt.

2.2 Der Raum

Da nun ein Überblick über Merleau-Pontys Gedanken zur *Leiberfahrung* und *leiblichen Wahrnehmung* gegeben wurde, kann nun anhand dieser Erkenntnis der verwendete Begriff des Raumes in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* erläutert werden. Das Begreifen des Raumes ist nach Merleau-Ponty unweigerlich an eine weitere didaktische Auseinandersetzung mit dem Leib-Verständnis gebunden.

„Der Raum ist kein (wirkliches oder logisches) Milieu, in welches die Dinge sich erst einordnen, sondern das Mittel, durch welches eine Stellung der Dinge erst möglich wird.“²² D.h.: Raum schafft die Möglichkeit die Gegenstände in der Welt mittels des Leibes wahrzunehmen, sie zu erfahren und zu verorten. Damit die Dinge überhaupt erst wahrnehmbar sind, muss im Raum Stellung eingenommen werden – eine von vielen Perspektiven der Dinge öffnet sich, bestimmt durch die Anordnung der Teile des Leibes.

Dass sich der Leib als Mitte von Handlung und als räumlicher Bezugspunkt offenbart, von dem aus das Verhältnis zur Welt verstanden wird, ist nur möglich, unter der

¹⁸ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.91.

¹⁹ vgl.: Bermes: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. S.83.

²⁰ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.106.

²¹ vgl.: Bermes: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. S.83.

²² Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*.S. 284.

Prämisse, dass der Leib eine Struktur insich hat.²³ Das *Körperschema*, von dem Merleau-Ponty in diesem Zusammenhang spricht, beschreibt die Räumlichkeit des Eigenleibes, sowie die Motorik; das ist als ein weiterer Aspekt der Wahrnehmung zu verstehen, dessen genauere Untersuchung hier zum Verständnis der Thematik nicht zwingend ist – trotzdem wird im Weiteren Bezug darauf genommen.

Die *Welterfahrung* ist es, die Raum begreifen lässt, denn nur diese zeigt wie Leib und Raum in ihrem Sein miteinander verwoben sind. Welt erfahren heißt offen für die Welt sein – dies geschieht indem der Leib in der Welt ist, er ist verankert in ihr. Der Leib ist der Gesichtspunkt in der Welt, er bestimmt den Ort von dem aus die Ereignisse der Welt zielgerichtet und bewusst wahrgenommen werden. „Die Welt ist also nicht mit der Wahrnehmung fertig, die Welt ist vielmehr ein stetiges Weltwerden, sie ist der latente Horizont all unserer Erfahrungen.“²⁴

Unter dieser Prämisse kann der objektive Raum auf zwei Weisen wahrgenommen werden, sowohl (1) physisch als auch (2) geometrisch. Bei (1) Ersterem determiniert das Verhältnis Leib und Ding die Struktur des Raumes; hierbei wird dem Raum die Möglichkeit der Vielfältigkeit in Bezug auf Richtungen und Entfernungen genommen, denn er wirkt nur noch als ein Ergebnis, welches sich im Wahrnehmungsprozess durch die Beziehung von Leib und Ding ergibt; somit ist er eingespannt in der Beziehung von Leib und Ding, er ereignet sich gleichsam in der Beziehung derselben und ist bloß, wie bereits gesagt, Produkt des Verhältnisses von Leib und Ding. (2) Raum als geometrischer Raum ist hingegen so zu verstehen, dass Raum in seiner Räumlichkeit wahrgenommen wird – der Leib steht dem Raum und seinen Dimensionen gegenüber, er erkennt ihn als ein homogenes System.²⁵

Merleau-Ponty steht auch hier vor dem Problem der Trennung der Begrifflichkeit, jedoch will sich der Phänomenologe nicht zufrieden geben, dass *Raum* zwei extrem verschiedene Denkrichtungen eröffnet.

In der *Raumerfahrung* findet Merleau-Ponty die Lösung, bei der beide Gedankenstränge vereint werden können. Dabei entsteht Raum nicht durch die Beziehung zwischen dem Leib als Subjekt und einem Objekt, sondern Raum ist vorhanden; der Anhalt des Subjekts an seiner Welt bildet den Ursprung des Raumes²⁶. Das Subjekt nimmt lediglich eine Stellung im Raum ein, es positioniert

²³ vgl.: Kristensen: *Maurice Merleau-Ponty I*. S.25.

²⁴ Bermes: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. S.91.

²⁵ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.285.

²⁶ Ebd. S.293.

seinen Leib an jenen phänomenalen Ort im Raum, der durch seine Aufgabe und Situation bestimmt ist. Von dort findet auch die Orientierung, das Verorten des räumlichen Oben und Unten, Links und Rechts, statt. Jedoch darf nicht angenommen werden, dass die subjektive Orientierung einer Definierung des Raumniveaus gleichkommt.²⁷ Das Raumniveau anhand der leiblichen Orientierung zu konstituieren, bedeutet ein immer schon gegebenes anderes Raumniveau anzuerkennen. Daher ergibt sich in weiterer Folge die Erkenntnis, dass der Raum sich immer schon selber vorausgeht, er ist da um von uns Menschen erfahren zu werden; sich als Subjekt zu orientieren heißt also Dasein, in der Welt zu sein.²⁸

²⁷ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.291.

²⁸ vgl.: Ebd. S.294.

3. Der Laufstegfilm

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen drei unterschiedliche Laufstegfilme, welche Inszenierungen verschiedener Marken und Designer zeigen. Die auf einem Internetportal hochgeladenen Filme sollen als Basis einer Analyse der Wahrnehmung von Leib-Körper im inszenierten Raum dienen. Nun hat das vorige Kapitel das Basis geschaffen, um hier anhand der Wahrnehmungstheorie von Maurice Merleau-Ponty vorgehen zu können. Weiters muss verdeutlicht werden, dass es sich bei der Untersuchung der ausgewählten Beispiele um Filme handelt, die via Internet wahrgenommen und rezeptiert werden. Daher wird vor der Auseinandersetzung mit den Inhalten der einzelnen Laufstegfilme, zuerst das mediale Format untersucht, denn dieses ist, wie schon gesagt maßgebend für die Wahrnehmung der filmisch festgehaltenen theatralen Ereignisse.

Die Entwicklung des Formates des Laufstegfilms kann vor allem auf das Aufkommen und die Etablierung der Internetportale im Web wie beispielsweise Youtube zurückgeführt werden, daher wird als erstes der mediale Entstehungsprozess dieser Art von Film aufgezeigt. Weiters werden folgende Fragen behandelt: 1) Was ist ein Laufstegfilm? Hier wird anhand einer ontologischen Perspektive der Laufstegfilm untersucht. 2) Wie konnte dieser entstehen? Also eine Perspektive mit Blick auf die Geschichte wird eröffnet. Was kennzeichnet einen Laufstegfilm? Beeinflusst sein mediales Format, seine filmisch, technische Aufbereitung?

In diesem Kapitel soll das Ergebnis gewonnen werden, dass die Figuren in den inszenierten Räumen im Moment der Aufführung filmisch festgehalten werden und die Filme durch das Speichern im Web, konsumierbar sind bzw. die filmischen Inhalte auf diese bestimmte Weise wahrgenommen werden können.

3.1 Analyse des Medienformats „Laufstegfilm“

Die Verlagerung der Präsentation von Modeschauen vom ausschließlichen Festhalten des Aufführungsmoments, also vom Hier und Jetzt, hin zur filmischen Wiedergabe, ist bedingt durch die Entwicklung der Technologie und den Stellenwert der neuen Medien in der Gesellschaft; dies sind zwar eine Reihe von Faktoren, die ein neues Wiedergabeformat prägen, jedoch dürfen an dieser Stelle die sozialen Bedürfnisse der Gesellschaft nicht vergessen werden. Bedürfnisse wie der Wunsch nach dem Rückzug aus der Öffentlichkeit, eben der Drang nach Privatisierung, der

eine Veränderung der Medien forderte, und auch die Gesellschaft kann einen Medienwandel bedingen.²⁹

Der Medienwandel, der maßgebend für die Entstehung des Laufstegfilms ist, betrifft den Bereich des Fernsehens – Modeschauen wurden zuvor fragmentarisch via Fernsehen übertragen, damit das Verlangen der Masse, nach einem allgegenwärtigen Dabeisein, gestillt wird. Vor dem Aufkommen der Netzwerkkultur bzw. Netzwerkgesellschaft waren Liveschaltungen von Modeschauen das Mittel, mit dem der Zuschauer zuhause mit eingebunden werden konnte. Doch die Veränderung der Medien und der Wandel der Gesellschaft schaffen/schafften neue Bedürfnisse, denen nachgekommen werden muss/mussten.

Um den Begriff Medienwandel zu läutern folgt ein kurzer Exkurs über Medientechnologien und -institutionen: Einzelpersonen oder Forschergruppen entwickeln bzw. erfinden laufend zu jedem Medium (Mittel der Informationsübertragung) eine neue Medientechnologie, die im Vergleich zu älteren Medientechnologien eine Verbesserung aufweist. Durch die spezielle Verwendung von Medientechnologien entstehen Medieninstitutionen; diese definieren die Verwendungsweisen der jeweiligen Medientechnologie. Unterschiedliche Kräfte des Verbrauchermarkts formen jede eine neue Medientechnologie zu einer Institution - dieser Prozess der Formung geschieht parallel zur Verbreitung der neuen Medientechnologie. Durch hohe Akzeptanz und große Nutzungsmöglichkeit der Bevölkerung kann eine Medientechnologie zu einem Massenmedium werden.³⁰ Im Zuge der Etablierung einer neuen Medieninstitution kann meist ein Medienwandel konstatiert werden und weil die Auswirkungen auf die Kultur ungeahnte Folgen mit sich bringen kann auch ein Wandel in der Gesellschaft zu geschehen.³¹

Mit dem Wissen über diese Gegebenheiten wird noch klarer, dass sich der Medienwandel Anfang des 21. Jahrhunderts durch den Prozess der Digitalisierung auszeichnet und wesentlich für das Format des Laufstegfilms ist. Denn die Digitalisierung ist als Veränderung bzw. Verbesserung in technischer Hinsicht bereits

²⁹ vgl.: Göttlich, Udo: Von der Fernseh- zur Netzwerkgesellschaft. Mobile Privatisierung als kulturelle Kontinuität in der Mediengesellschaft. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage: *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kulturosoziologie massenmedialer Vielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S.188.

³⁰ vgl.: Garncarz, Joseph: ‚Medienevolution‘ oder ‚Medienrevolution‘? Zur Struktur des Medienwandels um 1900. In: Schnell, Ralf (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld: 2006, S.63 ff.

³¹ vgl.: Ebd. S.65.

bestehender Medien zu sehen³². „The digital in this view is not a new medium, but rather, for the here and now, for the time being, for film and television, first and foremost, a new medium of >knowing< about these media.“³³

Da sich Film und Fernsehen aufgrund des Wandels vom analogen zu digitalen Medium nicht mehr von der Computertechnologie abgrenzen können, ist eine Verlagerung der beiden Medien in das Internet ein Konsequenz der digitalen Informationsgesellschaft. Bedingt durch die Schnittstelle zwischen Film, Fernsehen und Internet kann/konnte sich daher das Format des Laufstegfilms entwickeln. Weiters zeigt dieser deutlich auf, dass neue Techniken wie die Digitalisierung auch wiederum neue Bedürfnisse innerhalb der Gesellschaft entstehen lassen – gehen wir davon aus, dass diese, die Bedürfnisse, bedingt durch die technischen Neuerungen sind und das Interesse für Forschung und Entwicklung nicht Hauptmotiv ist, sondern vielmehr die Bedürfnisbefriedigung ins Zentrum rückt, so steht ein endloses Sammeln von digitalen Inhalten, ein zeitlich und örtlich unbegrenzter Zugriff auf diese und uneingeschränkter Aufruf der Daten für jeden, im Mittelpunkt des globalen Interesses.

„Die Weltgesellschaft braucht und besitzt in den Massenmedien ein Instrument der Sofort-Integration, der Herstellung gemeinsamer Aktualität. [...] Sie wird aggregativ integriert durch die Unterstellung einer gemeinsamen Realität und durch das Gefühl des Dabeisein.“³⁴

Aufgrund dessen verändert sich die Wiedergabe von Modeschauen - kurze Liveschaltungen, Ausschnitte oder Berichte im Fernsehen reichten³⁵ zuvor um

³² vgl.: Stauff, Markus: Technik plus X: Digitalisierung und die mediale Prägung von Gesellschaft. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage (Hg.): *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 39-56. S.43.

³³ Elsaesser, Thomas: Digital Cinema: Delivery, Event, Time. In: ders. /Kay Hoffmann (Hrsg.): *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1998, S.222.

³⁴ Ziemann, Andreas: Medienwandel und gesellschaftliche Strukturänderungen. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage: *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S.30.

³⁵ vgl.: Fashiontv: About us/Press-Room In: *fashiontv*. www.fashiontv.com/about-us/ letzte Aktualisierung 05.07.2013, Zugriff: 01.11.2013. Der Sender beschäftigt sich mit Mode und wurde 1997 gegründet. Zu Beginn werden nur Berichte und einzelne Ausschnitte von Modenschauen ausgestrahlt - der Sender und sein Format bildete das Pendant zu Print Modemagazinen. Erst um 2005 mit der Erweiterung des medialen Spektrums auf die Smartphone Branche und des Internets, zeigt und archiviert der Sender komplette Modenschauen, Werbespots etc. auf seiner Homepage. (02.12.2014)

Modeinteressierten in ihrem Eigenheim die Modewelt näherzubringen, doch nun, da die Möglichkeit des Endlosspeicherns und –aufrufens gegeben ist, kann ein eigens gestalteter Film von einer ungekürzten Laufsteginszenierungen „die Massen“ zuhause begeistern und miteinbeziehen. D.h. das Genre des Laufstegfilms hat sich entwickeln können, indem sich die Medien verändert haben, neue Bedürfnisse entstanden sind und diese Art des Films sich auf Internetplattformen etablieren konnte.

Auch noch zu erwähnen ist, dass sich diese Entwicklung nicht zwingend als ein Nachteil für das Fernsehen, in diesem Fall den Fashion TV Sendern darstellt, sondern vielmehr profitieren diese von der neuen Form des Laufstegfilms; denn diese werden aufgrund ihres „Erfolges“ im Web auch im Fernsehen ausgestrahlt.

3.2 Formale Analyse des Laufstegfilms

Zwar wurde geklärt wie der Laufstegfilm entstehen kann, d.h. ein Aufriss des historischen Wandlungsprozesses wurde gegeben, aber es wurde noch nicht im Detail besprochen, was die Kennzeichen des Laufstegfilms sind. Die inhaltlichen, sowie filmischen Merkmale stehen nun im Mittelpunkt der Betrachtung, damit im Weiteren die ausgewählten Filmbeispiele auf inhaltlicher Ebene, sowie ihre filmische Struktur im Zug der Analyse verständlich werden.

Der Laufstegfilm ist ein Film, der auf Internetportalen zu finden ist – er wird von Modebegeisterten, Fashion Channels oder von den Marken und Designern selbst hochgeladen. Auf diesen Plattformen existiert er neben vielen anderen Beiträgen und unterscheidet sich von diesen erheblich. Denn es wird vom Laufstegfilm und nicht vom Laufstegclip oder Modeclip gesprochen. Diese Form weist deutlich filmische Merkmale auf, schon die technische Aufbereitung zeigt, dass die Beschaffenheit der Laufstegfilme durch professionelle Schnitt- und Montagetechniken ein Pendant zur Clipkultur darstellt. Clips bzw. Online-Videos, die auf Internet-Portalen wie beispielsweise Youtube hochgeladen werden, sind bewegte Bilder, die mit einem qualitativ nicht sehr hochwertigen Equipment aufgenommen und bearbeitet werden³⁶; die daraus resultierende geringe Auflösung weist daher auf Inhalte hin, die der Amateurkultur im Netzwerk entstammen. D.h.: Der Unterschied zum Clip zeigt sich

³⁶ vgl.: Richter, Birgit: *Art 2.0: Kunst aus der YouTube! Bildguerilla und Medienmeister*, In: ders. /Alexander Ruhl (Hrsg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur*. Frankfurt/New York: Campus, 2008, S.227.

indem der Laufstegfilm Bilder, im speziellen Bilder einer, in zeitlicher Sicht, kompletten Modenschau, mit Hilfe professioneller Technik, wiedergibt.

Auf die filmischen Eigenschaften des Laufstegfilms, die sich aufgrund der genutzten Technik sehen lassen können, wird später im Text näher eingegangen, vorerst sollen die inhaltlichen Merkmale erörtert werden.

3.2.1 Inhaltliche Merkmale: Die Modenschau zur Bestimmung der Gattung

Die Tatsache, dass diese Art von Film eine vollständige Modenschau zeigt, macht einen weiteren wichtigen Punkt bei seiner Untersuchung aus – die Modenschau als Konkretisierung, ferner Differenzierung, der Filmgattung.

Da der Laufstegfilm in der Filmwissenschaft noch keiner Zuordnung bzw. keiner Bestimmung unterliegt, folgt nun der Versuch diesen anhand vorhandener Bestimmungsmuster zu kategorisieren. Pierre Kandorfer vollzieht in *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung* eine Unterscheidung von Filmen nach ihrem (1) Film-Material, (2) Film- bzw. Bild-Format, den (3) Formen der Ausdruckmittel, der (4) Tonart, dem (5) Aufnahmeverfahren und der (6) inhaltlichen-gestalterischen Kriterien³⁷. In diesem Zusammenhang kann der Laufstegfilm, wie auch schon der Name es darlegt, dem Letzteren (6) zu gewiesen werden, da das charakterisierende Element eindeutig die Laufsteginszenierung ist.

Der *Spielfilm* sowie der *Tatsachenfilm* mit seinen Subgenres bilden die Filmgattung, der nach inhaltlich-gestalterischen Merkmalen zu bestimmenden Filme. Von einem Spielfilm wird gesprochen, wenn er mit seiner Geschichte/Handlung auf Unterhaltung, Ablenkung und Entspannung zugleich hinzielt³⁸, so Kandorfer; demnach fällt die hier untersuchte Form von Film in das Genre des Tatsachenfilms.

Da sich der Tatsachenfilm inhaltlich keiner fiktiven Geschichten bedient, sondern dessen Produzenten mit wahrheitsgetreuen Fakten arbeiten bzw. Geschehnisse der realen Welt verarbeiten, konstituieren der Nachrichtenfilm, der Dokumentarfilm und der Kunst-Film (Film über Kunst) das Genre³⁹. D.h.: der Laufstegfilm wäre wegen seiner dokumentarischen Beschaffenheit und seiner

³⁷ vgl.: Kandorfer, Pierre: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung*. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. 3. Auflage, Köln: DuMont, 1987. S.27.

³⁸ vgl.: Ebd. S.27.

³⁹ vgl.: Ebd. S.31.

Konzentration auf die „nicht-filmische Realität“⁴⁰, also der physischen Welt, als eine Form eines Tatsachenfilms zu sehen - genauer definiert, könnte es sich hier um eine Mischform zwischen Kunst- und Dokumentarfilm handeln. In diesem Sinne wäre die Inszenierung des Laufstegs bzw. die Modenschau als Referenzobjekt, welches der Laufstegfilm ausschließlich zum Gegenstand hat, zu nennen.

Was ist nun eine Modenschau und wie formt sie das Genre des Laufstegfilms? Die kurze Vorführung in Form der Modenschau im Hier und Jetzt (also nicht gefilmt) könnte definiert werden, als die künstlerische Umsetzung der Ideen eines Designers in Form der Präsentation einer Kleiderkollektion mittels der Körper mehrerer Models am Laufsteg vor Publikum.⁴¹ Diese Begriffsbestimmung erklärt nicht nur das Wesen einer Laufsteginszenierung, vielmehr kann diese auch als inhaltliches Grundmodell eines Laufstegfilms angesehen werden. Von Minute Null bis zum letzten Bild folgt die Struktur jedes Laufstegfilms einem sehr ähnlichen filmischen Prinzip, welches durch die filmische Wiedergabe der Modenschau determiniert ist.

Unerheblich Ob der Film eine (1) klassische (reine Präsentation der neuen Kollektion), eine (2) theatralische (Laufsteg fungiert als Bühne, auf der Mode mittels einer aufwendig produzierte Geschichte gezeigt wird) oder eine (3) konzeptionelle Modenschau (Idee und Konzept dominieren das Geschehen) reproduziert⁴², gestaltet sich jede einzelne dieser Präsentationen von Mode indes grundsätzlich - mit Ausnahme interpretatorischer Abweichungen – gemäß der folgenden traditionellen Abfolge:

Nach dem Erhellen der Scheinwerfer und dem Ertönen der Musik betreten nacheinander Models den Laufsteg, sie bleiben stehen um zu posieren, damit die Kleiderzusammenstellungen fotografiert werden können, machen kehrt und verschwinden zügig hinter dem Vorhang. Wenn alle Outfits präsentiert sind, werden Licht und Ton ausgeschaltet – alle Models treten nochmals bei normaler Beleuchtung auf, jedoch diesmal angeführt von dem Designer der Kollektion.⁴³

⁴⁰ Hißnauer, Christian; Mayer, Egon/Wilhelm Reschl, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Fernsehdocumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen*, begriffliche Klärung. (Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, 23). Konstanz: UVK, 2011. S.139.

⁴¹ vgl.: Vilaseca, Estel: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. München: Stiebner, 2010. S.7.

⁴² vgl.: Vilaseca: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. S.84-91.

⁴³ vgl.: Vilaseca: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. S.84.

Der beschriebene Ablauf einer Modenschau bestimmte, ebenso wie die zuvor beschriebenen Eigenschaften, die inhaltliche Struktur des Laufstegfilms; hierbei lassen sich aber noch weitere Merkmale erkennen, die das Genre des Laufstegfilms aufgrund seiner inhaltlich-gestalterischen Elemente deutlich prägen. In diesem Zusammenhang ist auch das Faktum der Zeit anzuführen – gleichsam wie die Konzeption des Ablaufes verhält sich die filmische Dauer zu dem zeitlichen Schema einer Inszenierung des Laufstegs; die Länge der filmischen Bilderfolge kann lediglich zwischen 15 bis 20 Minuten⁴⁴ variieren, danach folgt der Übergang zum schwarzen Bild, zur Abblende.

Auf- und Abblende, wesentliche Dinge, die einen Film ausmachen, fallen hier beim Laufstegfilm mit dem Beginn und Schluss der Aufführung zusammen. Der zu hörende Applaus des Publikums am Ende der Modenschau macht nochmals deutlich, dass dieses Genre als Reproduktion einer Laufsteginszenierung zu bestimmen ist.

3.2.2 Filmisches Merkmal: Gesamtbild

Bedingt doch das Fehlen einer auf Charaktere und Beziehungen basierenden Handlung, dass der Laufstegfilm hinsichtlich seines Bühnengeschehens nicht als eine Art von Spielfilm (Theatralische Story) einzuordnen wäre, sondern vielmehr zwischen Kunst- und Dokumentarfilm einen Platz findet, so zeigt aber auch dieser die grundlegenden Merkmale des Film, wie das Wechseln der Größen des Gesamtbildes, die Aufteilung des „totalen Bildes“, Perspektiven und die Montage der Bilder mittels Schnittverfahren und nur hier und da einen Ansatz einer Storyline.⁴⁵

3.2.2.1 Bildausschnitt

„Die Wahrnehmung ist sowohl für die Konstruktivisten wie für die Realisten auf das Sehen ausgerichtet, die ablaufenden Prozesse werden als streng logisch konzipiert, und die rationale Verarbeitung von Informationen wird als Ziel angestrebt.“⁴⁶ Unter dieser Prämisse nutzen die Produzenten von Laufstegfilmen die Möglichkeiten, die ihnen die Kamera bietet um den Rezipienten Dinge sichtbar zu machen, die diesem

⁴⁴ vgl.: Vilaseca: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. S.84.

⁴⁵ vgl.: Kandorfer, Pierre: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. 3. Auflage, Köln: DuMont, 1987. S.28.

⁴⁶ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie. Zur Einführung*. 3. Auflage, Hamburg: Junius 2007. S.26+27.

in der Gesamtheit der Modenschau verborgen blieben bzw. von ihr überdeckt werden würden. Mit anderen Worten, Regisseure dieser Filme möchten mit der Wahl der filmischen Ausschnitte die Darstellung für die Zuschauer zuhause transparent machen.

Laut Thomas Elsaesser könnte die Gestaltung des Bildausschnittes mit dem in der Filmtheorie verwendeten Begriff des Fensters beschrieben werden; das Fenster als Gleichnis für den Bildausschnitt zeichne sich durch Transparenz aus, denn es impliziere den Gedanken einer sich abseits des Gezeigten räumlich und zeitlich fortsetzenden Welt.⁴⁷ Es wird in diesem Zusammenhang auch von einer offenen Form des Filmes gesprochen, bei der eine Welt vorgefunden und nicht erschaffen wird. Diese Filme streben nach außen in die nicht-diegetische Welt, sie stehen durch den Ausschnitt einer Realität der geschlossenen Form und somit dem Rahmen, der filmischen Konstruktion für die Sicht des Betrachters,⁴⁸ gegenüber.

Der Bildausschnitt bei Laufstegfilmen vermittelt den Eindruck ein technisches Hilfsmittel zu sein, mit dem zu Gunsten der Zuschauer operiert wird, damit die Geschehnisse am Laufsteg für diese besser wahrnehmbar werden, ohne die Abfolge der Modenschau durch filmische Technik zu verändern. Demzufolge liegt auch der Gestaltung des Bildausschnittes die Idee zu Grunde, dem Zuschauer des Films das Gefühl zu vermitteln Gast bzw. ein Teil des Publikums der gezeigten Realität zu sein. Damit wäre nun auch die ontologische Perspektive, die in der Einleitung dieses Abschnittes angeführt wurde, erklärt.

3.2.2.2 Perspektive

Nicht nur mit der Auswahl des Ausschnitts, sondern auch mittels Perspektive kann das Ergebnis des Rezeptionsprozesses gesteuert werden und so das Bedürfnis des Miterlebens seitens des Zuschauers befriedigt werden. Die Perspektive setzt immer eine schon vorhandene Wahl des Bildausschnitts voraus; so wird zuerst der filmische Raum mittels Bildausschnitt definiert, bevor die Entscheidung bezüglich der Einstellungen der Kamera und so auch der Perspektive getroffen wird.

Der Laufstegfilm kann wie in dem zweiten Teil dieser Arbeit gezeigt werden wird, die ganze Bandbreite von Einstellungen der Kamera wie beispielsweise

⁴⁷ Elsaesser: *Filmtheorie. Zur Einführung*. S.29.

⁴⁸ Elsaesser: *Filmtheorie. Zur Einführung*. S.28+29.

Vogelperspektive, Top-Shot uvm. nutzen, doch ist zu erkennen, dass vorwiegend die Zentralperspektive verwendet wird.

„The conception of the Quattrocento system is that of a scenographic space, space set out as a spectacle for the eye of a spectator. Eye and knowledge come together; subject, object, and the distance of the steady observation that allows the one to master the other; the scene with its strength of geometry and optics.“⁴⁹

D.h. Die Konstruktion der Zentralperspektive schafft einen filmischen Raum, der den Zuschauer das filmische Geschehen in eine kohärent lesbare Weltsicht zu seiner Wahrnehmung von Welt einbetten lassen soll. Der Zuschauer wird mittels dieser Kameraeinstellung in eine Position versetzt, die ihn auffordert das Filmische unter dem Aspekt seiner eigenen Weltsicht zu rezipieren. Es könnte gesagt werden, dass dem Zuschauer durch die Perspektive der Blick des Regisseurs aufgedrängt wird und so seine Wahrnehmung steuerbar erscheine.

Mit dieser extremen Sicht in Bezug auf das Verhalten von Perspektiven bzw. Möglichkeiten die Kameraeinstellungen bieten, beschäftigen sich auch die Apperatusautoren in ihren Theorien. Die Überlegungen, die im Zuge der Apparatustheorien angestellt werden, eröffnen einen neuen Blickwinkel auf die filmische Technik. Denn die ersten beiden Ansätze haben die Eingliederung der filmischen Technik in einen geschichtlich/sozialen Kontext zum Gegenstand.⁵⁰ Es werden gedankliche Rückschlüsse angestellt, die die Frage nach der Entstehung der filmischen Technik unter der Bedingung von sozialen Bedürfnissen stellt. Weiters wird im zweiten Ansatz die versteckte Semantik bzw. der „ideologischen Gehalt“⁵¹, der der filmischen Technik zu Grunde liegt, erläutert.⁵²

Hinsichtlich der Untersuchung der Zentralperspektive im Laufstegfilm sind vor allem die beiden letzten Ansätze von Interesse. So gehen die Apperatusautoren bei ihrer dritten These davon aus, dass der Film im Allgemeinen eine bestimmte Zuschauerdefinition vorgibt; es wird davon gesprochen, dass dem Film eine Macht

⁴⁹ Heath, Stephen: *Questions of the Cinema. Theories of Representation and Difference*. London: Indiana Univ. Pr. 1981. S.30.

⁵⁰ vgl.: Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'*. Heidelberg: Carls Winter, 1992. S.68.

⁵¹ vgl.: Ebd. S.69.

⁵² vgl.: Ebd. S.69.

der Definierung zugeschrieben wird, die vermag über den Zuschauer und dessen Wahrnehmung der Dinge zu bestimmen.⁵³

Wenn unter dieser Prämisse die hier behandelte Filmgattung untersucht wird, dann hat dies zu bedeuten, dass die Regisseure von Laufstegfilmen aufgrund ihrer Möglichkeiten durch den Einsatz der Kameratechnik den Zuschauer *bewusst* die Vorstellung des Zusammenfalls des filmischen und des durch den Leib wahrgenommen Raumes „aufdrängen“, damit der Eindruck und das vermeidlich gewünschte Gefühl des „Dabeiseins“ geschürt wird.

Folglich eröffnet das mittels Perspektive gesteuerte Rezeptionsverhalten die Diskussion um eine erneute Definition des Raums unter der Berücksichtigung des Überlagerungscharakters der durch perspektivische Darstellung erzeugten Räume.

⁵³ vgl.: Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. S.70.

4. Der Raum

In diesem Abschnitt der Arbeit widme ich mich der Definition des Begriffes des Raumes unter dem Gesichtspunkt seiner Vielschichtigkeit. Zu Beginn der Arbeit wurde der Raum anhand Maurice Merleau-Pontys Theorien der Wahrnehmungen erläutert; nun soll aufgrund dieser schon gewonnen Erkenntnisse der Aspekt des inszenierten Raumes im Laufstegfilm der allgemeinen Begrifflichkeit hinzugeführt werden, um im Weiteren als Konzept für die Filmanalyse des Inhaltes der filmisch festgehaltenen Modeschauen dienen.

Hierbei sollen Fragen geklärt werden wie Raum in diesem Zusammenhang zu denken ist? Setzt das Vorhandensein von Raum voraus, dass Raum in einer Form von Mehrstufigkeit existieren kann oder gibt es lediglich den absoluten Raum? Wo wäre demzufolge dann der Zuschauer mit dessen Vorstellungen und Wahrnehmungen von Raum anzusiedeln? Beziehen sich die hier aufkommenden verschiedenen Formen von Raum aufeinander oder stehen sie einander vielmehr unabhängig gegenüber?

Damit dies geklärt werden kann, wird nun jeder der hier andiskutierten Raumbegriffe genauestens untersucht und mit dem bereits erarbeiteten Schema, das den filmischen Charakter der Laufsteginszenierungen fasst, in Konfrontation gebracht.

4.1 Was ist Raum?

Wird von Raum gesprochen, so wurde bis jetzt festgestellt, dass sich Raum durch die eigene Welterfahrung, das Erfahren der Welt mit dem Leib, ergibt. Jedoch handelt es sich bei dem inszenierten Raum und den Figuren eines Laufstegfilms nicht um Gegenstände, die mittels des Leibes zu verorten sind, sondern um bewegte Bilder von der erfahrbaren Welt.

„Es kann nicht die Rede sein, die Wahrnehmung als Zuschreibung einer bestimmten Bedeutung zu bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Zeichen zu verstehen, da nun einmal diese Zeichen in ihrer unmittelbarsten sinnlich wahrnehmbaren Textur ohne Beziehung zu dem Objekt, das sie bedeuten, nicht beschrieben werden können.“⁵⁴

⁵⁴ Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie. In: Liebsch, Dimitri (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. (KunstPhilosophie, 5), Paderborn: Mentis, 2005, S.73.

D.h. die visuellen Eindrücke von Laufsteginszenierungen sind dem Gegenstand Film zugehörig und diesem unterzuordnen; es gilt also in erster Linie den Film an sich als wahrzunehmendes Objekt zu betrachten und unter diesem Gesichtspunkt in weiterer Folge die Inhalte zu rezipieren. Bei der Rezeption des Films ist auch zu berücksichtigen wie Merleau-Ponty die Konzeption des Objekts Film versteht. Er begreift Film nicht als eine Summe von Bildern, vielmehr ist für ihn der Film eine zeitliche Form, welche durch die sinnstiftende Reihenfolge der Bilder eine neue Realität schafft.⁵⁵

Um nun generell Raum bestimmen zu können muss ein Fixpunkt für die weiteren Überlegungen gesetzt werden. Dieser Ausgangspunkt aller Betrachtungen im Hinblick auf den inszenierten Raum im Laufstegfilm ergibt sich durch das Festlegen des Subjekts; so ist dieses hier der Zuschauer, der mit seinem Zur-Welt-Sein das Verständnis von Raum determiniert. Da der Begriff des Raumes sich im Zusammenhang mit dem Laufstegfilm als sehr vielschichtig offenbart, bedarf es für die weiteren gedanklichen Operationen der Einführung des Terminus des absoluten Raumes. Der absolute Raum⁵⁶ ist als entschärkt zu denkender, denn er entzieht sich jeglicher Beziehung und ist frei von Bedingungen; er ist im Sinne von Merleau-Pontys Gedanken zu der natürlichen Welt zu verstehen. Die natürliche Welt stellt durch ihr Sein und durch das Bewusstsein ihres Seins den „Horizont aller Horizonte“⁵⁷ dar – sie ist somit offen/unvollendet, denn sie beherbergt zugleich Vergangenheit und Gegenwart⁵⁸; aus diesem Grund sieht Merleau-Ponty auch die Welt als den „Kern der Zeit“⁵⁹.

Demzufolge ergibt sich der absolute, der natürliche Raum durch das Verankert-Sein des Leibes in der natürlichen Welt und hier im Kontext dem künstlichen Raum, dem konstruierten Raum, dem filmischen Raum gegenüberzustellen.

Bevor nun genauer auf den filmischen Raum eingegangen wird, muss für besseres Verständnis in Hinblick auf den Laufstegfilm, der Aspekt des natürlichen/absoluten Raumes als Korrelat zum Kunstraum hervorgebracht werden. So definiert sich also der absolute Raum anhand der Welterfahrung des Subjekt, des Zuschauers des Film

⁵⁵ Merleau-Ponty: *Das Kino und die neue Psychologie*. S.77.

⁵⁶ Der absolute Raum ist hier nicht als allumfassender Behälter zu verstehen, sondern in seiner unspründlichen Bedeutung im Sinne des ab-solvere, das Loslösen was auf die angesprochene Offenheit des Horizont aller Horizonte hinweist.

⁵⁷ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.381.

⁵⁸ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.387-385.

⁵⁹ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.382.

– da die Phänomenologie und so auch Merleau-Ponty die Welt als etwas Seiendes, fernab von der Bedingung der Existenz eines Subjekts versteht, ist die Welt und die Dinge, die sie beherbergt frei von subjektiven Einflüssen, zu verstehen⁶⁰. Daher ist auch das Begreifen von dem natürlichen Raum, dem Raum des Zuschauers unter der Prämisse der Welterfahrung zu deuten; das Subjekt/der Zuschauer erfährt den Raum, dieser aber folgt keiner Konzeption des Subjekts, sprich er ist nicht produziert. So zeigt sich auch der Unterschied zum künstlichen Raum aufgrund des ästhetischen Formgebungsprinzips, welchem der Kunstraum, der filmische Raum folgt. Die Idee des Regisseurs von Raum, anhand der er den Kunstraum gestaltet, bedingt somit, dass dieser nicht auf dieselbe Art und Weise wie der natürliche Raum erfahren werden kann. Die vom Regisseur montierten filmischen Bilder verweisen lediglich auf einen Raum, in dem die Inszenierung des Laufsteges stattfindet und vermögen daher auch nur diesen rezipierbar für den Zuschauer zu machen. D.h.: Um den Raum der Inszenierung als solchen wahrzunehmen, muss das filmische Bild verstanden werden. „Das Bild ist etwas, das verstanden – oder missverstanden, nicht verstanden – wird; es ist etwas dessen Verständnis in Frage steht.“⁶¹ Demzufolge lassen die filmischen Bilder von denen hier gesprochen wird, den Raum der Inszenierung für den Zuschauer sichtbar werden, auch dieser rezipiert die Bilder mit dem Verständnis über den gezeigten Raum und mit dem Wissen, dass sich der Raum ihnen so offenbart wie der Regisseur ihn für sich erfahren hat.

4.1.1 Filmischer Raum

Der filmische Raum entsteht also durch die Wahrnehmung der Räumlichkeit des Regisseurs, die er mittels der technischen Gegebenheiten konstruiert, aus- und umgestaltet. Die zu verzeichnende Raumordnung zeigt, dass der im Laufstegfilm entworfene Raum sich im Gegensatz zu dem Raumkonzept von Spielfilmen nicht der Illusion eines fiktiven Raumes bedient, sondern immer auf einen wahrnehmbaren Raum, einen inszenierten, den Raum der Modenschau bezieht; dieser ist zwar künstlich erzeugt, aber die filmische Abbildung von Raum verweist auf dessen zugrundeliegenden natürlichen Raum, ist aber selbst wegen der Montage ein künstlich erzeugter Raum zweiter Ordnung.

⁶⁰ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.378+379.

⁶¹ Angehrn, Emil; Figal, Günter/ Birgit Recki (Hrsg.): *Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen*. (Philosophische Untersuchungen, 25). Tübingen: Mohr Siebeck, 2010. S.183+184.

Bevor speziell auf die Konstitution des filmischen Raumes eingegangen wird, soll zuerst die filmische Grundlage behandelt werden, weshalb es überhaupt möglich ist Raum im Film zu konzipieren. Hierbei sind die Perspektive und der Bildausschnitt anzuführen, die Wahrnehmung vom Raum im filmischen Bild erst möglich machen. Das filmische Bild wird allgemein als gerahmt angesehen, im Zusammenhang mit dem Laufstegfilm hat es zuvor die Eigenschaft des Blicks aus dem Fenster, welcher eine Welt zeigt, die trotz Auswahl der Ausschnitts fortlaufend sei, erhalten. Wird nochmals auf diesen Vergleich eingegangen, so kann bemerkt werden, dass schon hier der Aspekt von Räumlichkeit miteinfließt.

Die Sicht, die dem Zuschauer per Bildausschnitt ebenso mittels Perspektive, genauer gesagt der Zentralperspektive, eröffnet wird, determiniert durch die Eigenschaft des Fluchtpunkts, Größenverhältnisse und übersetzt so eine dreidimensionale Welt auf die zweidimensionale Ebene, die des Bildes. So setzt schon das filmische Bild aufgrund seiner Oberfläche Räumlichkeit voraus; seine Oberfläche, welche in Hinblick auf das vermittelnde Medium dem Computer gedacht ist, soll im Laufstegfilm ein Fortlaufen der dreidimensionalen Welt in der sich der Zuschauer befindet erfahrbar machen.⁶² Folgedessen kann das Erschaffen einer Erfahrung des filmischen Raumes, welche kohärent und analog der leiblichen Raumerfahrung des Zuschauers sei, nur durch die Determinierung der Dimensionen vom Raum funktionieren.

Wie gelingt es nun dem filmischen Raum die Strukturen des abgebildeten Raumes zu vermitteln? Zu allererst muss erwähnt werden, dass dem Auffassen der Räumlichkeit des Laufstegfilms ein Wissen der Weltsicht auf seitens des Zuseher über die filmisch festgehaltene Inszenierungen vorrauszugehen hat. „Die Konstitution des Filmraumes im Bewußtsein des Zuschauers erfolgt aufgrund der eigenen Raumposition während des Wahrnehmungs- und Rezeptionsaktes.“⁶³ Erst unter dieser Bedingung, also der Bindung der filmischen Räumlichkeit an ein bestehendes Raumverständnis, welches gebunden an das Bewusstsein des Zuschauers über Welt ist, kann diese so aufbereitet werden, dass der Rezipient des Films das filmische Raumkonzept korrekt wahrnimmt.⁶⁴

⁶² vgl.: Elsaesser: *Filmtheorie. Zur Einführung*. S.30.

⁶³ Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 1991. S.29.

⁶⁴ vgl. Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. S.79.

Ebenso verhält es sich bei der Orientierung im filmischen Raum; damit der Zuschauer wie beispielsweise bei der Zentralperspektive, Nähe und Tiefe wahrnehmen kann, muss das Verständnis für das Konzept des filmischen Raumes vorhergehen.⁶⁵ Demzufolge sind die unterschiedlichen Größen von Objekten, kleine wie große, die damit die Tiefe des Raumes formen, gebunden an den Verweis auf Größenverhältnisse der Wahrnehmung des Zuschauers in der erfahrbaren Welt. Neben den unterschiedlichen Größen von Objekten ist in diesem Zusammenhang auch der optische Schärfegrad zu nennen. Die Unterschiede von Schärfe folgen aus der Begrenzung der technischen Möglichkeiten der Kamera, denn diese kann nur ein gewisses Maß an Tief zur Gänze visuell schärfen;⁶⁶ Unschärfe und Schärfe determinieren daher Raumverhältnisse, die die räumliche Position der gefilmten Objekte erfassbar machen.

Ebenso tragend, wie die Dimensionen für das filmische Raumkonzept sind, dienen diese vier Faktoren der Wahrnehmung von filmischer Räumlichkeit: Das (1) Licht, die (2) Wahl der Oberflächenstruktur, die (3) Bewegung, im Sinne der Kamerabewegung und der (4) Ton.

Das Spiel mit den Einstellungen des Lichts und so folglich auch die Arbeiten mit Schatten und Glanz (, der sich durch die Reflektion des Licht auf bestimmten Oberflächen ergibt und daher (1) und (2) miteinander verbindet) schafft die Möglichkeit Körper im Raum zu formen und generiert gleichzeitig die Bewegung von diesen und auch von Objekten; das Ergebnis ist somit eine geschlossene Raumerfahrung.⁶⁷ Die (3) Kamerabewegung erzeugt immer Tiefe und hilft so dem räumlichen Gesamtgebilde transparent zu sein. Mit Letzterem (4) wird bei der behandelnden Gattung von Film nur gering zur Konzipierung von Raum gearbeitet; es wird wenig bis gar nicht in diesen Filmen gesprochen bzw. die Geräuschebene begrenzt sich lediglich auf Applaus und der Musik zur Untermalung, der Präsentation von Kleidung. Der (4) Ton unterstützt daher weniger das Raumkonzept in Hinblick auf die Wahrnehmung von Dimensionen wie beispielsweise die Entfernung von Gegenständen durch leise Geräusche oder das Näherkommen von Objekten, welches mittels Tons vermittelt werden kann, sondern er unterstützt vielmehr das Erfahren des vom Film abgebildeten Raumes.

⁶⁵ vgl.: Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. S.79.

⁶⁶ Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. S.80.

⁶⁷ vgl.: Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. S.80-S.84.

Infolgedessen schafft die Untersuchung des filmischen Raumes anhand dieser Gesichtspunkte im Fall des Laufstegfilms Schwierigkeiten, in Hinblick der Wiedergabe auf die Inszenierungen, mit sich; sie dienen nicht als Werkzeuge zur Schaffung von Illusion eines fiktiven Raumes, sondern sie sind zu erkennen als Zeichen, die auf den geometrischen-architektonischen Raum und das Raumkonzept der Inszenierung verweisen. Weiters ist festzustellen, dass hier eine Überlagerung von Kunsträumen, dem filmischen und den Raum der Laufsteginszenierung stattfindet.

4.1.2 Vom Aufführungsraum zum Inszenierten Raum

Wird von dem Begriff Raum im Zusammenhang mit der Modenschau gesprochen, so ist dieser auf verschiedene Weisen zu verstehen. In erster Linie kann von dem geometrischen-architektonischen Raum, der den Ort der Modenschau bildet, gesprochen werden. Dieser beinhaltet das Raumkonzept der Modenschau, welches die künstliche Räumlichkeit nach den Vorstellungen des Designers, sowie die Räumlichkeit der Aufführung, determiniert.

Nun steht zuerst der geometrische Raum im Mittelpunkt der Betrachtung, da dieser den Raum konstituiert, indem sich die Aufführung der Modenschau vollzieht. Die Wichtigkeit der Anführung des geometrischen Raumes zeigt sich vor allem durch die Eigenschaft der Aufführung – die Definition des Aufführungsbegriffes macht verständlich, wie der geometrische Raum die Modenschau beeinflusst und so auch in weiterer Folge auf die Rezeption des Laufstegfilms einwirkt.

Die Aufführung ist laut Erika Fischer-Lichte bedingt durch die Anwesenheit aller Teilnehmer, Zuschauer sowie Akteure, die zu einer bestimmten Zeit am selben Ort sind.⁶⁸ Somit setzt eine Aufführung eine leibliche Ko-Präsenz von den jeweiligen Teilnehmern voraus und ist deswegen „flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit“⁶⁹; eine Aufführung ist demzufolge einzigartig, sie ist nicht wiederholbar. Wenn dies nun mit Merleau-Pontys Verständnis von Zeit zusammengeführt wird und unter dem Gesichtsfeld des Laufstegfilms diskutiert wird, dann ist zu erkennen, dass der Laufstegfilm probiert die Phänomene der Welt einzufangen, doch es ihm, durch den Aspekt der Zeit nicht gelingt sie in sich zu beherbergen, denn der Laufstegfilm kommt stets zu spät – die Phänomene sind

⁶⁸ vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke, 2010. S.24-25.

⁶⁹ Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*. S.32.

schon gewesen -, zum anderen macht er sie gerade wiederholbar und nimmt ihnen so ihrer Einzigartigkeit.

Widmen wir uns nun wieder dem Raum der Modenschau - um die Raumgestaltung der Modenschau verständlicher zu machen, erweist sich der Vergleich mit der Raumsituation des Theaters als sehr hilfreich. Die Aufteilung des Theaterraumes in Bühnenraum und Zuschauerraum wird ebenso bei dem Aufführungsraum der Modenschau als Grundprinzip der Gestaltung verstanden. Da die Eigenschaften des Aufführungsraumes des Theaters, wie beispielsweise die Verdunklung des Zuschauerraumes, auch dem der Modenschau zukommt, stellt sich die Frage ob sich die Bühnenräume in ähnlicher Weise zueinander stehen.

„Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“⁷⁰

Max Herrmann spricht hier von dem theatralischen Raumerlebnis bzw. theatralischen Raumerlebnissen, welche zurückzuführen auf die schöpferische Leistung des dramatischen Dichters, der Schauspieler und der Zuseher ist⁷¹. Was bedeutet dies nun im Bezug zur Modenschau?

Der inszenierte Raum, der Laufsteg formt den Raum der Mode, welcher aufgrund des Aufführungsmoments eine zeitliche Begrenzung aufweist und nur durch die Anwesenheit von Publikum bestehen kann. Weiters lässt er das Erlebnis der Geschichte, die um die Kollektion eines Designers mittels Inszenierung konstruiert wird, entstehen⁷². Es bedarf also eine Inszenierung des Laufstegs, welche vermag den Bühnenraum der Modenschau, die Zuschreibung von Künstlichkeit zu gewährleisten. D.h.: der Bühnenraum/der Laufsteg, der aufgrund seines Seins der natürlichen Welt zu zuschreiben ist, wird inszeniert und somit zum Kunstraum transformiert.

Die Transformierung ist also bedingt durch die Inszenierung, wenn diese als Strategie in Hinblick auf den Zeitpunkt des Auftretens sowie die Bewegung der

⁷⁰ Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S.502.

⁷¹ Dünne: *Raumtheorien*. S.502.

⁷² vgl.: Lehner, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*. München: Wilhelm Fink, 2012. S.109.

Akteure, die Konstituierung der Dinge im Bühnenraum⁷³ bzw. hier am Laufsteg anzusehen ist; sie spiegelt auch das Konzept der Präsentation für das Verstehen der Idee hinter der Kollektion wider. Daher bestimmt nicht nur die Inszenierung, die basiert auf der Leistung des Designers, das Raumerlebnis des Zuschauers, sondern auch die Models und das Publikum selbst.

Nun wurde festgestellt, dass jede Modenschau, aufgrund ihrer einmaligen Aufführung flüchtig ist und so verhält sich auch das entstandene Raumerlebnis. Im Gegensatz dazu steht der geometrisch-architektonische Raum; er ist durch sein Sein wie die natürlichen Welt zu verstehen. Jedoch der Bühnenraum und der Zuschauerraum, welche für die einmalige Inszenierung im geometrischen Raum konstruiert werden, entsprechen aufgrund ihrer Künstlichkeit nicht dieser Zuschreibung. Das Inszenieren des Bühnenraumes für die Darstellung der Kollektion des Designers, transformiert diesen zu seinem Kunstraum.

Werden die gewonnenen Erkenntnisse mit dem Aspekt des Films angereichert, damit eine Aussage bezüglich des Laufstegfilms getroffen werden kann, dann ist eine Überlagerung von zwei Kunsträumen das Resultat. Zusammenzuführen sind die beiden Kunsträume mit Hinblick auf einerseits der Inszenierung des natürlichen Raumes und andererseits der filmischen Wiedergabe einer objektiven Wahrnehmung von Raum bzw. der objektiven Rekonstruktion des natürlichen Raumes. Damit ist der geometrisch-architektonische Raum, der natürliche Raum als absoluter Raum anzusehen, wegen seinem Seins somit maßgebend für Rezeption des Laufstegfilms.

4.2 Exkurs: Die Auffüllung des Körperraumes

Das zuvor gewonnene Verständnis der Erfahrung von Raum in Laufstegfilm eröffnet den folgenden Exkurs des Körperraumes, denn bedingt doch erst das Wissen über die Räumlichkeit des eigenen Leibes die Wahrnehmung des seienden Raumes.

Am Beginn der Untersuchung des Körperraumes steht das Körperschema, welches Merleau-Ponty in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* determiniert. Der Entwurf des Körperschemas basiert auf der Festlegung des Bezugspunktes der eigenen Welterfahrung und erklärt somit den eigenen Leib zum Mittelpunkt von dem eigenen Weltbezug. Doch soll der Leib nicht als ein Gegenstand gelten von dem aus der

⁷³ vgl.: Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*. S.27.

eigene Weltbezug hergestellt wird, sondern der Eigenleib wird ebenso erfahrbar durch Sein wie die Welt selbst.⁷⁴

Der Körperraum gliedert sich in den Erkenntnisprozess des Eigenleibes ein, indem er die Bezugsgröße, anhand der die eigene Räumlichkeit wahrgenommen werden kann, herstellt. Die Räumlichkeit des Leibes und so auch der Körperraum ist nicht im Sinne eines Positioniert sein zur Welt zu verstehen, vielmehr bedingt er das objektive räumliche Verhältnis der eigenen Körperteile zueinander; er ist daher in erster Linie tragend für das Bewusstsein der eigene Bewegung.⁷⁵ Merleau-Ponty spricht dem Körperraum in weiterer Folge eine gegensätzliche Eigenschaft zu, sei er doch einerseits nicht als Teil des objektiven Raumes, andererseits schließt er dieses nicht gänzlich aus.⁷⁶

Es wird der Versuch angestellt, den Körperraum in Zusammenhang mit Kleidung zu denken. So wie der Leib eine Räumlichkeit aufweist, so kann auch Kleidung Raum schaffen; die Wahl des Stoffes und die Verarbeitung von Stoff können hierfür ausschlaggebend sein. Stoffe wie beispielsweise Tüll oder Taft und auch die allgemeine Verarbeitung von Stoffe, das Legen in Falten oder Plissees zeigt Räumlichkeit. Die Räumlichkeit der Kleidung ist ebenso angewiesen auf den Körperraum wie der Leib bei seiner Bewegung; die Kleidung wird mit diesem Verständnis entworfen, denn so kann sie erst am Leib getragen werden.

„Der Stoff, der den Körper im Faltenwurf gleichsam durchscheinen läßt, transportiert die Schönheit des bewegten Körpers. Seine Kontur wird durch die Falten plastisch gezeichnet, mehr noch: die Verhüllung des Körpers enthüllt erst ganz seine sinnliche Schönheit.“⁷⁷

Demzufolge befindet sich Kleidung im Körperraum und füllt diesen mit seiner Räumlichkeit aus. Das Ausfüllen des Körperraumes bedingt nicht neue Bezüge der Körperteile untereinander, sondern wirkt vielmehr auf die Art der Bewegungsabläufe ein. Wenn nun der Körper die Intention einer Bewegung bekommt, dann muss diese sowohl mit dem Bewusstsein des Körperraumes als auch der Kleidung ausgeführt

⁷⁴ vgl. Kristensen, Stefan: Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität. S.24 ff.

⁷⁵ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S.126 ff.

⁷⁶ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.127.

⁷⁷ Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. 1. Auflage, Dortmund: Edition Ebersbach, 1998. S.169.

werden. In Anbetracht dessen wird eher nach einer neuen Körpertechnik, welche das Verständnis des Gekleidet-Seins mitsich bringt, verlangt als das Hervorbringen einer veränderten Wahrnehmung des Körperraumes.

5. Der Leib

Im folgenden Teil dieser Arbeit soll nun der Leib-Körper⁷⁸ im Laufstegfilm behandelt werden. Ausgangspunkt hierfür bildet vor allem die Forderung einer speziellen Körpertechnik, die das Tragen von Kleidung und im Fall von Modenschauen, das Tragen (von Unmengen) von Stoff oder von Kleidung, die entgegen der Körperform konzipiert ist, versteht.

In diesem Sinne muss der Leib-Körper anhand der getragenen Mode untersucht werden; bei dieser Untersuchung heben sich wohl Haute Couture-Kleidung von den Kollektionen der Designer hervor. Denn diese stellen durch ihren Entwurf im Bezug zu dem Umgang der verwendeten Materialien eine Besonderheit ihrer Trageweise dar.

Haute Couture-Mode ist im Gegensatz zu Prêt-à-porter Kollektionen nicht der Alltagsmode zu zuordnen, sondern weisen keinen praktischen Zweck auf; es handelt sich um einzigartige Kleidungsstücke, die mit enormen Produktionskosten verbunden sind.⁷⁹ In erster Linie verfolgt daher die Anfertigung dieser Mode nicht dem Bekleiden des Leib-Körpers, vielmehr soll mittels der von Hand gefertigten Kleider die Handwerkskunst des Designers gezeigt werden und die Vorführung dieser als Kommunikationsmittel zur Veranschaulichung von Gedanken seitens des Designers dienen.⁸⁰ Demzufolge hat der Leib-Körper, der Haute Couture-Mode trägt auch einer gewissen Vorstellung von Leib-Körper zu folgen. Wie geht also der Designer mit den Leib-Körpern der Models um und wie versteht er diese für seinen Zweck zu bearbeiten?

So eröffnet sich nun ein weiterer Bereich, dessen Untersuchung sich in diesem Zusammenhang als sinnvoll erweisen soll. Das Model muss aufgrund seiner körperlichen Präsenz während der Modeschauen ebenso bei allen Betrachtungen berücksichtigt werden. Daher werde in diesem Kapitel auch der individuelle Leib am Laufsteg, die Körperlichkeit des Models untersucht. Außerdem soll die Beschäftigung mit den Körpertechniken nach Marcel Mauss Klarheit über die Trageweise bzw. die

⁷⁸ Es sei an dieser Stelle verwiesen das die Chiffre Leib-Körper immer das Leibkonzept Merleau-Pontys meint, in seiner subjektiven und objektiven Verfasstheit, und im einem Weiteren dieser Leib-Körper mit dem Konzept der Körpertechniken von Marcel Mauss erweitert wird, sodass sich dadurch eine lerntheoretische Perspektive eröffnet.

⁷⁹ vgl.: Smith, Mitchell Oakley; Kubler, Alison: *Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison*. München/London/New York: Prestel, 2013. S.12.

⁸⁰ vgl.: Vilaseca: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. S.78.

Bewegung des gekleideten Leib-Körpers mit raumaneignender Kleidung, sprich Haute Couture-Mode bringen. Ebenso werde der Versuch angestellt, die zuvor aufgekommene Fragen bezüglich der Arbeit des Designers am Leib-Körper.

5.1 Der Körper am Laufsteg

Der Leib-Körper am Laufsteg präsentiert die Mode, welche zuvor von einem Designer entworfen wird. Jede Bewegung des Leib-Körpers wird vollzogen unter der Bedingung das Kleidungsstück in Szene zu setzen und die Vorstellungen hinter dem Entwurf zu veranschaulichen. Also bedarf es einer Körpertechnik, die es vermag diesen so zu positionieren oder zu bewegen, dass der Kleidung alle Aufmerksamkeit der Betrachtung zukommt.

Um diese Weise von Körpertechnik zu verstehen, bedient sich die nun folgende Erläuterung dieser, dem Regelwerk der Körpertechniken im Sinne von Marcel Mauss. In einem Vortragstext behandelt Marcel Mauss anhand von Beispielen die Theorie der Körpertechniken; hierbei geht er nicht von dem biologischen Ansatz aus, den Leib-Körper als eine Konstante zu denken, sondern stellt die Veränderbarkeit bzw. die Formbarkeit des Leib-Körpers mittels Erlernung bestimmter körperbezogener Techniken in den Mittelpunkt seiner Untersuchung.

„Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper.“⁸¹ Unter dieser Prämisse beschreibt er die sogenannten Körpertechniken, als körperliche Praktiken, welche der Mensch mittels seines Leib-Körpers ausführt, um ein zielgerichtetes Fortkommen in der Gesellschaft möglich zu machen; Veränderungen der Techniken sind daher auch immer in Hinblick auf gesellschaftliche Weiterentwicklungen zu sehen.⁸²

Weiters nimmt Marcel Mauss eine Klassifizierung der Techniken nach Alter (Geburt, Kindheit, Adoleszenz, Erwachsenenalter), Geschlecht, Leistung/ Zielorientierung und Überlieferung vor; die Unterteilung nach den gesellschaftlichen Klassen wird hierbei ausgegliedert.⁸³ Durch die Einteilung der Techniken nach dem Alter zeigt sich das Stattfinden eines Prozesses der Aneignung der verschiedenen Körpertechniken,

⁸¹ Mauss, Marcel; Lèpénies, Wolf/Henning Ritter (Hrsg.): *Soziologie und Anthropologie*. (Hanser Anthropologie, Bd. 2). München/Wien: Carls Hanser, 1975. S.206.

⁸² vgl.: Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. S.199-206.

⁸³ vgl.: Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. S.207-217.

welcher bedingt ist von Erziehung und Nachahmung. D.h.: Kinder erlernen die Techniken indem sie von ihren Eltern erzogen werden und sie nachahmen.⁸⁴ Aber auch Erwachsene ahmen noch nach um sich neue Körpertechniken anzueignen. Das Ende des Erlernens einer Technik stellt sich mit der Automatisierung bzw. der Einverleibung der Körpertechnik dar, jedoch müsse die einverleibte Technik nicht der Technik gleichen die zuvor durch intensives Training angestrebt wurde.

In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, dass für Marcel Mauss der Leib-Körper nicht nur individuell erziehbar sei, vielmehr sieht er die Möglichkeit in den Körpertechniken, die auf psychischer, physischer und soziologischer Ebene Einfluss auf den Menschen nehmen, diese durch die Gesellschaft zu erziehen.⁸⁵

Unter Anbetracht dieser Erkenntnisse ist festzustellen, dass das Tragen von Kleidung im Allgemeinen eine Körpertechnik darstellt. Ob nun der Leib-Körper in Alltagsmode oder Haute Couture-Kleider gekleidet ist, verringert nicht das Fordern einer eigenen Körpertechnik, denn jegliche Kleidung verändert die Bewegung und die Haltung des Leib-Körpers.

Bei der genaueren Untersuchung von der kleiderspezifischen Körpertechnik ist erkennbar, dass doch Unterschiede zwischen dem Gekleidet-sein in Alltagsmode und in Haute Couture-Mode zu verzeichnen sind; diese Differenz zeigt sich bezüglich des Zweckes der Kleidung. Wo die eine für den Massenkonsum konzipiert wird, zeigt sich bei der letzteren eine Semantik, welche der Designer den Kleidern zugeführt hat. Basierend auf den verschiedenen Bestimmungen der beiden Modeformen, so gestaltet sich auch der Anspruch an den Leib-Körper.

Der Leib-Körper am Laufsteg einer Modenschau hat anhand einer bestimmten Vorstellung von Leib-Körper zu funktionieren. D.h.: Das Agieren am Laufsteg, vor allem das Laufen/Gehen muss einer Idee von Bewegung folgen. Der Abstand der Beine, die Platzierung der Füße bei jedem Schritt, der Rhythmus, die Schrittgröße, das Tempo und das Mitschwingen der Arme sind nur ein geringer Auszug des Repertoires, welches ein Model beherrschen muss. Die Haute Couture-Mode verlangt von seinem Träger einen besonders dramatische Gangart, auch das Wenden des Leib-Körpers, die Armbewegungen, das Neigen des Oberkörpers, das Schwingen des Gesäßes und die Gesichtsmimik müssen exaktes der Kleidung entsprechend ausgeführt werden.

⁸⁴ vgl.: Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. S.200-203.

⁸⁵ vgl.: Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. S.218+219.

Demzufolge bedeutet dies für ein angehendes Model, es müsse eine neue Körpertechnik erlernen, die über die alltägliche Körpertechnik des Gekleidet-Sein hinausgeht. Um diese Körpertechnik, im Bezug zu der Haute Couture-Mode zu beherrschen muss das Model trainieren, damit es diese einverleiben kann. Das Einverleiben der Körpertechnik verdeutlicht, dass das Vermögen über jeglicher Art von Körpertechniken dem phänomenalen Leib im Sinne von Merleau-Ponty zu zuschreiben sind. Die Körpertechniken sollen hier als erweiterte Sicht in Hinblick auf den Leib dienen und nicht anstelle von Merleau-Pontys Leibverständnis treten.

5.2 Der bekleidete Körper

Auch bei der Untersuchung des bekleideten Leibes sollen Merleau-Pontys Theorien in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* als Grundlange des Verstehens der formulierten Thesen dienen. Das zuvor gewonnene Wissen bezüglich des Verhaltens der Raumerfahrung im Laufstegfilm schafft ebenso Klarheit wie der bekleidete Leib der Models zu verorten ist. So wurde bis jetzt festgestellt, dass der Rezipient dieser Filme den Raum wahrnimmt mit der Bedingung des Wissens über den natürlichen Raum/ den geometrisch-architektonischen Raum, der den Verweis auf seine Welt erbringt. Daher bedarf es einer kurzen Festlegung, wie hierbei mit dem bekleideten Leib umzugehen ist.

Der bekleidete Leib muss sich demselben hierarchischen Wahrnehmungsmuster wie der Raum unterwerfen. D.h.: dem bekleideten Leib liegt der natürliche Leib zugrunde, der vom Designer inszeniert wird, durch das filmische Bild vermittelt wird, anhand von der subjektiven Sicht vom Regisseur versucht wird sichtbar zu machen und der durch sein Sein der Welt angehörig ist.

Widmen wir uns nun aber des Faktums des Bekleidet-Seins des Leibes. Das Ankleiden des Leibes setzt das Überziehen des physischen Leib, also das Umhüllen des Körpers mit Kleidung voraus, welche auf dessen äußere Form zugeschnitten ist; im Fall von Modeschauen entfällt der Aspekt des Nicht-Passens von Kleidung, da hier die entworfene Mode in ihrem Idealzustand präsentiert werden sollen. Unter der Bedingung des Passens der Kleider ist zu sagen, dass diese eine Abhängigkeit vom Körper zeigt - unbedeutend wie die Kleidung konzipiert ist.

5.2.1 Der Designer als Architekt

Da beim Konzipieren von Kleidung von der Arbeit des Designers gesprochen wird muss zu allererst unterschieden werden ob dieser seine Werke im Sinne der Prêt-à-porter Mode entwirft oder die Kleider im Zuge einer Haute Couture-Modenschau präsentiert; jeder der beiden Arten von Mode zeigen ein unterschiedliches Körperbild das der Konzeption vorausgeht.

„Mode hat bekanntlich nie den natürlichen Körper zum Ausdruck gebracht, sondern hat immer einen anderen, einen fiktiven, der sich mehr an ästhetischen Vorstellungen als an sozialen oder praktischen Erfordernissen orientierte, geschaffen, der von der Kultur dann als natürlicher Körper verstanden wurde.“⁸⁶

Davon ausgehend zielen die Arbeiten des Designer auch in Anbetracht des Entwerfens einer Prêt-à-porter-Kollektion, einer „Alltagsmode“, nicht auf das Hervorbringen des natürlichen Körpers, vielmehr manipuliert er diesen mittels seiner Kleidung um ihn ohne Mängel, aber dafür geschmückt in Szene zu setzten.⁸⁷ Seine entstehen Arbeiten also unter der Voraussetzung einer Idee von einem Ideal, einem „Idealkörper“⁸⁸. Aber darf dieser Idealkörper nicht verstanden werden als ein Produkt, welches allein der Vorstellung des Designers entspricht, sondern dessen Ursprung in der Gesellschaft zu finden ist. Zwar kann dieser Idealkörper adaptiert werden für die Kleidergrößennorm⁸⁹, doch ist in erster Linie der gesellschaftliche Wunsch und das Anerkennen eines makellosen Körperbildes ist hier Sinnstiftend.

Im Gegensatz hierzu steht das Körperbild, welches bei Haute Couture-Modenschauen präsentiert wird. In diesem Zusammenhang werden Kleider gemeint, die dem Körper eine neue Hülle geben, die durch ihre Gestaltung provozieren, weil sie fernab jeder Norm sind. Durch Formung, Überformung bis hin zur Deformierung bekommt der Körper neue Bedeutung zu geschrieben und eingeschrieben. Denn unter dieser Art von Kleidung ist der natürliche Körper nicht mehr auszumachen, da der Designer jegliche Hinweise auf bekannte Körperstrukturen auslöst. Es ist nicht mehr auszumachen wo der Körper endet und wo der Beginn der Kleidung zu sehen ist. Somit lässt der Designer die Grenzen zwischen Leib und Kleidung

⁸⁶ Ebner, Claudia C./ Rainer Winter (Hg.): *Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur.* (Cultural Studies, 23). Bielefeld: Transcript, 2007. S.69.

⁸⁷ vgl.: Ebner: *Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur.* S.69.

⁸⁸ Lehnert: *Mode, Weiblichkeit und Modernität.* S.9.

⁸⁹ vgl.: Lehnert: *Mode, Weiblichkeit und Modernität.* S.9.

verschwimmen, er irritiert den Zuschauer in seiner Wahrnehmung, denn auch diesem wird es unmöglich den natürlichen Leib zu verorten. Durch das Dekonstruieren des Leibes unterwirft sich nicht nur der Zuschauer dem Einwirken einer Fremdbestimmung sondern auch das Model erfährt diese beispielsweise in Bezug auf seine Bewegungsfähigkeit bzw. seine anzuwendende Körpertechnik.

Es drängt sich die Frage auf, nach dem Nutzen solche Kleider oder soll vielmehr nach einer mitgeteilten Botschaft seitens des Designers gesucht werden?

5.2.2 Bedeutung der Mode

Es soll nun versucht werden die zuvor aufgekommene Frage anhand der Funktion der Kleidung zu beantworten. Bei der Erläuterung der Funktion der Kleidung muss unterschieden werden anhand der Position von der aus die Kleidung wie zu funktionieren hat.

5.2.2.1 Funktion der Kleidung (Designer)

Wenn die aufwendig gestalteten Kleider einer Haute Couture-Modenschau betrachtet werden, so kann nicht von der Funktion für den Gekleideten gesprochen werden, sondern müssen diese aus der Sicht des Designers auf ihre Funktionalität untersucht werden – für diesen dient die Mode zur Kommunikation.

„Modedesigner bedienen sich der Semiotik der Kleidung und verschieben Bedeutungsgrenzen: durch übergroße Schnitte, Entwürfe ohne Bezug zu den Körperkonturen, sexuelle Ambiguität, ungewöhnliche Farb- und Stoffkombinationen sowie gewollte mangelhafte oder sichtbare Verarbeitung werden anerkannte Prinzipien und Harmonien missachtet.“⁹⁰

D.h.: die aufwändig gestalteten Kleider der Haute Couture-Mode spiegeln Botschaften des Designers wieder, welche er den Betrachtern zur Entschlüsselung im Zuge der Modenschau präsentiert; die Körper der Models dienen also als Oberfläche auf der die Codes eingeschrieben werden. Ein noch viel größeres Interesse an der Dekodierung haben, neben dem ausgewählten Publikum dieser Modeschauen, die Modejournalisten, Historiker dieses Bereiches sowie

⁹⁰ Jones, Sue Jenkyn: *Mode-design. Ein Handbuch und Karriereguide*. München: Stiebner, 2002. S.22.

Modeanthropologen, welche die Sprache der Designer verstehen und erlernen möchten.⁹¹ Doch die Sprache der Kleider kann nicht alleine im Sinne der Sprache des Designers verstanden werden, sondern unter dem Blickwinkel, dass die Mode selbst ihre Sprache hat. Die Mode kommuniziert über ihre Vergangenheit und ihre Zukunft indem sie gegenwärtig ist, denn sie " [...] vergeht ständig und macht dem Neuen Platz, das oft doch nur das Alte in neuer Gestalt ist."⁹² So erklärt sich das Phänomen der Mode anhand dem Verständnis von Merleau-Ponty wie folgt: wird die Mode betrachte, so lässt sie sich wahrnehmen unter dem Horizont, unter dem sie sich als gegenwärtige Mode offenbart.

5.2.2.2 Funktion der Kleidung (Zuschauer)

Wenn an die Funktion der Kleidung gedacht wird, so ist die Assoziation nahe Kleidung als eine Hülle zum Schutz des Körpers zu sehen. Doch vermag Kleidung noch vielmehr zu sein als eine Bedeckung des Körpers um Hitze, Nässe oder Kälte fernzuhalten. Zwar darf der praktische Nutzen nicht außer Acht gelassen werden, aber erscheint dieser doch heutzutage eher nebensächlich bei der Kaufentscheidung zu sein. Die sozialen Komponenten wie Zugehörigkeit, Akzeptanz oder Selbstaufwertung erfahren an Wichtigkeit und entscheiden daher über das Getragene am Körper. So kann aber auch in diesem Zusammenhang von Schutz gesprochen werden, denn Kleidung kann den Körper vor sozialer Ablehnung schützen.

Modisch-sein schafft die gewünschte Akzeptanz seines Körpers in der Gesellschaft, denn die Wertschätzung seines modischen Verhaltens setzt das Wissen über neue Stilrichtungen und den gekonnten Umgang mit Mode im Bezug zu seinem Körper voraus.⁹³ Das Tragen modischer Kleidung zeigt die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Körper und die Überlegungen den Körper dem aktuellen Idealkörper anzunähern. Also spiegelt modisches Verhalten den Drang der Zugehörigkeit zur Gesellschaft unter der Zustimmung der Bedingung der Unterwerfung des Körpers der Idee des gesellschaftlich geformten Idealkörpers wieder.

Unter Anbetracht dessen eröffnet sich die Frage ob ein Teil der Funktion der Mode allein darin zu sehen ist im Leugnen des äußere Erscheinungsbild des Leibes oder

⁹¹ vgl.: Jones: *Mode-design. Ein Handbuch und Karriereguide*. S.22.

⁹² Lehnert: *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. S.11.

⁹³ vgl.: Ebner: *Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur*. S.21.

soll Mode für die Masse, also Prêt-à-Portere Kollektionen, sogar die eigene Identität auslöschen?

5.3 Der unbekleidete Leib/nackte Leib

Zur Erklärung der Identität muss der Eigenleib betrachtet werden, denn nur dieser kann Aufschluss geben, ob das alltägliche Tragen von modischer Kleidung den Verlust dieser bedingt.

Da der Eigenleib als das Innere des Leibes, das nicht Sichtbare für die Anderen, also nicht sichtbar für das Außen, zu denken ist und das Wissen um das Sein in der Welt beherbergt, kann er als die Form angesehen werden, die Merleau-Ponty als Identität bezeichnet. Die Erfahrungen in der Welt, sowie von der Welt tragen zur Bildung der Identität bei. Auch der an den Erfahrungen entwickelte Stil⁹⁴, der für sich gefunden wird, d.h. wie wird die Welt erfahren, formt den Eigenleib und so auch die eigene Identität. Es gibt nicht einen allgemeinen Stil, sondern jeder bedient sich seines eigenen Stils, dadurch kann vom Eigenleib gesprochen werden, welcher das Bewusstsein um den Leib und die Anderen in der Welt ausmacht.

So bedeutet dies nun im Zusammenhang mit Mode, dass die Identität seiend ist und auch ein modisches Verhalten es nicht vermag einen Verlust dieser hervorzurufen. Doch hat es den Anschein das die Models auf dem Laufsteg identitätslos sein, aber auch sie sind durch ihren Leib wahrzunehmen und so auch ist ihr Eigenleib anzuerkennen. Die modischen Kleider, die ihnen angezogen werden, verdeutlichen hier den Aspekt der Kleidung als Hülle, denn sie umhüllen lediglich die Identität, den Eigenleib, den Leib, den Körper der Models. Das Umhüllen der Identität, was fälschlich als Verlust gedeutet wird, geschieht um dem Designer die bestmöglichen Voraussetzungen für seine Kreationen zu bieten.

5.3.1 Der bekleidete Leib

Um zu verdeutlichen wie der umhüllte Körper der Models im Dienste des Designers zu verstehen ist soll hierfür die Arbeit des Models in den Fokus der Untersuchung gestellt werden.

Es wäre anmaßend das Handeln der Models am Laufsteg mit der Schauspielkunst der Akteure im Theater gleichzusetzen; so erscheint es hierfür angebrachter zu sein, den Begriff des *Actings* zu verwenden. Acting wird in der Theateranthropologie als

⁹⁴ vgl.: Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.381.

ein viel offener Terminus gehandhabt, denn er beschreibt nicht nur das Spiel auf der Bühne, sondern jegliche Form des Darstellens, beispielsweise die Funktion eines Körpers, auch außerhalb von theatralen Konstitutionen.⁹⁵

Nun wurde bis jetzt festgestellt, dass das die Funktion des Leibes der Models, welcher Körper hat, auf mehrer Weise sich abbildet: er dient als Oberfläche für den Designer, er verschreibt sich der Präsentation der Kleidung durch das Anwenden der speziellen Körpertechniken, er ist Vermittler der Mode und lässt das Verschleiern des Eigenleibes zu um den Schein einer identitätslosen Puppe zu zeigen, die erst nur durch das Gekleidet-Sein Identität erhält.

Die Arbeit des Models ist also darin zu sehen, ein lebendiger Puppenkörper für den Designer zu sein, den er mit seiner Mode kleiden darf. „Die Mode, so sehr auf den Körper als Ausgangsmaterial angewiesen ist, läßt doch dieses Material immer mehr verschwinden und setzt sich an seine Stelle.“⁹⁶ Doch verschwindet nur der von den Anderen wahrgenommene Leib und sein Material, der Körper, aber er selbst und die Identität bleiben immer erhalten.

⁹⁵ vgl.: Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Berlin: Alexander Verlag, 1996. S.99.

⁹⁶ Lehnert: *Mode, Weiblichkeit und Modernität* S.97.

6. Filmanalysen

Im folgenden Kapitel werden die drei Laufstegfilme von den Modehäusern VIKTOR & ROLF, CHANEL und COMME DES GARÇONS analysiert. Die getroffene Auswahl der Filme ist anhand der Kollektionen und ihrer Inszenierungen getroffen worden. Dabei waren folgende Kriterien die Entscheidungsträger: Raum, Leib, Kleidung und Gestaltung des filmischen Bildes.

Weiters werde den einzelnen Filmanalysen eine kurze Einführung vorangestellt, welche zum allgemeinem Verständnis der Arbeit der Designer der jeweiligen Marke dienen soll. Außerdem soll ein Umreißen der einzelnen Modeschauen bezüglich der Vorgänge am Laufsteg hilfreich für den Analyseverlauf sein.

Im nächsten Schritt werden die Filme anhand ihres filmbildlichen Materials unter Berücksichtigung der in den Kapiteln zuvor erarbeiteten Kriterien der filmischen Elemente, des Raums und des Leibes untersucht. Mittels der Analyse der ausgewählten Laufstegfilme soll aufgezeigt werden, wie diese unter Anleitung von Maurice Merleau-Ponty zu verstehen sind.

Die Filmanalysen werden anhand der Theorien und der Methoden von Thomas Kuchenbuch gestaltet; da dieser kein spezielles Modell zur Untersuchung von Laufstegfilmen konzipiert hat, basiert das von mir benutzte Analysemodell auf einer Abwandlung und Zusammensetzung seiner konstruierten Gerüste für Filmanalysen.

D.h.: Es wird hier mit einer Methode operiert, die eine Mischform von Detail- und Gesamtanalyse unter Einbeziehung filmtechnischer Aspekte, sowie der Versuch punktuell auf Maurice Merleau-Ponty hinzublicken, darstellt. So wird der Leib in den folgenden Laufstegfilmen immer unter dem Blickpunkt des Ding-Körpers/Leib-Körpers untersucht. Also die Sicht anhand der analysiert wird, ist die Sicht von Außen auf den Leib, sprich die Sicht der Anderen. Nichtsdestotrotz wird auch versucht über das Model als Leib Aussagen zu treffen.

6.1 VIKTOR & ROLF

Viktor Horsting und Rolf Snoeren sind Niederländisches Designer Duo, die sich auf der Modeakademie in Arnheim (Jahrgang 1969) kennengelernt haben. Seit der Gründung ihres Modelabels *Viktor & Rolf* im Jahr 1992 sind die Modekünstler mit ihren abstrakten Ideen, welche schon nahe der Konzeptkunst sind, erfolgreich. Doch

erst ab 1998 ist das Designer Duo mit Haute Couture-Mode auf den Laufstegen in Paris zu sehen. Ihre außergewöhnlichen Prêt-à-porter Kollektionen haben seit 2000 den Wandel zu tragbaren Mode erfahren.⁹⁷

6.1.1 Filmbildlicher Diskurs

Der folgende Laufstegfilm zeigt die Modenschau, bei der die Haute-Couture Kleider von Viktor & Rolf aus der Saison Autumn/Winter 2013/2014 in Paris vorgestellt wurden. Die Präsentation der Kleider erfolgt auf sehr originelle Art und Weise, denn die Designer lassen die Models nicht einfach einen Laufsteg entlang laufen, sondern fügen alle Kleider und so auch die Models zu einem Gesamtgebilde zusammen. Die Models nehmen der Reihe nach im Raum an fünf im Halbkreis angeordneten Fixpunkten, welche mit schwarzen Sitzwürfeln verschiedener Größen gekennzeichnet sind, Platz. Angelangt an seinem Platz wird das jeweilige Model von einem der Designer oder gleichzeitig von beiden Designern positioniert und die Kleider vor den Augen des Publikums arrangiert. Am Ende der Modenschau lässt das Gesamtbild aller Model mit deren Kleidern die Idee hinter den Entwürfen der Designer vermuten – ein Abbild eines Zen-Gartens sei das Produkt ihrer künstlerischen Leistung auf dem Laufsteg.⁹⁸

6.1.1.1 Filmische Elemente

Eine filmische Bearbeitung des Bildmaterials zeigt sich schon am Beginn des Laufstegfilms. Die ersten Minuten sind gestaltet indem ein schwarzes Bild erscheint, in dem in weißer Schrift die Marke, also Viktor & Rolf, eingeblendet ist. Nach dem Verschwinden dieses Schriftzuges folgt ein weiterer, der die Basisinformationen, um welche Art von Kollektion es sich hier handelt und für welchen Zeitraum diese entworfen wurde, anzeigt. Auch das Ende ist gestaltet durch die Benutzung von verschiedenen Techniken. Das zeigt sich zum Beispiel, indem hier ein schwarzer „digitaler“ Vorhang fällt, auf dem nochmals das Logo des Designer Duos eingeblendet wird.

⁹⁷ vgl.: Seeling, Charlotte: *Mode. 150 Jahre - Couturiers, Designer, Marken*. Potsdam: Tandem, 2010. S.426

⁹⁸ siehe Beschreibung des Laufstegfilms: Fashion Channel - Milano: "VIKTOR & ROLF" Haute Couture Autumn Winter 2013 2014 Paris by Fashion Channel. In: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=rMVUX9SuCe4/> 06.07.2013, Zugriff: 10.1.2015.

Die Festlegung des Bildausschnittes bildet deutlich die dokumentarische Ebene⁹⁹ des Filmes ab, da hier der Rahmen des Bildfensters nicht mit dem Ende des Laufsteges oder dessen Hintergrundbild zusammenfällt, sondern dieser über das Bühnengeschehen hinausgeht; d.h.: zeitweise können die Zuschauer der Modenschau im Dunklen ausgemacht werden.

Das Spiel mit den verschiedenen Kameraeinstellungen, vor allem der Wechsel zwischen Zentralperspektive, Nahaufnahme und Vogelperspektive, arbeitet harmonisch zusammen, sodass der Blick alle Aktionen auf dem Laufsteg als Gesamtes erfassen kann. So unterstützt die Zentralperspektive das gleichzeitige Erfassen aller stattfindenden Abläufe (das positionierte Model, das zu positionierende Model und das Model in Bewegung) und vermittelt den Anschein diese aus der Sicht der Ich-Perspektive und des anwesenden Publikums wahrzunehmen; doch diese Illusion des Miterlebens wird erweitert indem der Film die einzelnen Kleider und ihre Trägerinnen zur Detailerkennung in Nahaufnahme zeigt. Die Nahaufnahme dient somit als filmische Präsentationsform der Kollektion der Designer und spiegelt den Moment der Aufmerksamkeit des Publikums für den Rezipienten daheim wieder.

Diese Modenschau mit ihren zu präsentierenden Kleidern benötigt den Blick von oben um als Ganzes begriffen zu werden. Daher wird die Vogelperspektive, die Aufsicht, nach jeder Anordnung eines Models auf dem Laufsteg dazwischen geschnitten um den Prozess des Gesamtbildes ebenso miterleben zu können. Diese Einstellung, die Perspektive eines allwissenden Erzählers, könne aber auch stellvertretend für die Sicht von einer angebrachten Tribüne benutzt werden.

6.1.1.2 Raum

Die Vorstellung von dem geometrisch-architektonischen Raum in dem die Modenschau abgehalten wird, zeichnet sich erst teilweise nach einigen Minuten ab, denn die herrschende Dunkelheit, die durchgehend das Bild dominiert, lässt nicht die genaue Beschaffenheit desselben erahnen. Obwohl das Weiß des Lichts, das „erste Schwarz“ der Inszenierung bricht, gibt es den Blick auf ein neues, stärkeres Schwarz frei und löst nicht, wie man meinen könnte, das „erste Schwarz“ auf. Innerhalb der Inszenierung kommt es bloß zu einer Verschiebung: die erkennbar werdende

⁹⁹ Die dokumentarische Ebene im Sinne von Endlichkeit vs. Unendlichkeit gemeint; der Bildausschnitt wäre demnach potentiell unendlich erweiterbar.

schwarze Hintergrundwand offenbart sich als durchhaltendes und synthetisierendes Moment, wohingegen an diesem sich der Umschlag von einem in den anderen Raum zeigt; nämlich der des „ersten Schwarz“ (das einen eigenem Raum, seine Atmosphäre, hat) hin zu einem anderen Raum, der nun durch einen hellen Boden gekennzeichnet ist. Der weiße Lichtstrahl, das Aufflammen des weißen Lichtstrahls, zeigt nicht nur den Laufsteg, den inszenierten Raum, welcher durch das schwarze Hintergrundbild begrenzt ist, auf, sondern zeigt auch den Umschlag/Wechsel an, der vorher erklärt wurde.

Kurz darauf wird durch den Perspektivenwechsel der gesamte Bereich des Laufsteges ersichtlich, der eben einen weißen Boden hat, welcher das Licht reflektiert. Weiters sind am Boden mehrere Umrisse von Kreisen zu erkennen, in denen wiederum immer kleiner werdende kreisförmige Linien angebracht sind; der helle Boden begrenzt somit auch den verdunkelten Zuschauerraum und gibt etwas Aufschluss über das Verhältnis von Bühnen- und Zuschauerraum im geometrischen Raum. Zunächst war nicht klar ob es überhaupt einen Zuschauerraum bzw. eine räumliche Differenz zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum gab.

Zu Anfang drängt sich der Eindruck auf, dass es sich hier um einen Laufsteg in Form einer Guckkastenbühne handelt, jedoch ändert sich dieser bald. Da in wenigen Bildern, trotz Dunkelheit, seitlich die Zuschauer auszumachen sind (nicht nur durch zu sehende Beine und Kleidung, sondern auch durch das Blitzlicht von Kameras) kann die erste Vorstellung von dem inszenierten Raum verworfen werden. Zwar sind nur jeweils auf der linken als auch auf der rechten Seite Zuschauer auszumachen, aber anhand der Choreographie, bei der die Models an allen vier Seiten vorbeigehen, erschließt sich, dass auch die dritte offene Seite an einen Zuschauerraum grenzen muss. D.h.: der Film wird aus der Sicht des frontal sitzenden Publikums gezeigt.

Die Perspektive von Oben lässt die Gesamtschau, die wahren Dimensionen des inszenierten Raumes, erkennen; so kann das Verhältnis von der räumlichen Länge und Breite festgestellt werden. Daher enthüllt sich der Laufsteg auch als eine rechteckige Fläche, die das schwarze Hintergrundbild an einer ihrer langen Seiten angebracht hat. In der Ich-Perspektive, der Perspektive als Rezipient des Laufstegfilms, und der Zentralperspektive kommen die Raumverhältnisse nicht hervor.

Die Einstellung der Kamera (Zentralperspektive) unterstützt sowohl durch die Größenverhältnisse als auch mittels Schärfe und Unschärfe die Auffassung von Tiefe und Nähe im inszenierten Raum. Die Models in Bewegung, die nahe am Sichtfeld vorbeigehen, erscheinen in Normalgröße und ihre Gesichter sind klar zu erkennen. Im Unterschied dazu verschwimmen die Gesichtszüge der entfernten Models, die dicht neben dem Hintergrundbild erstmals den Laufsteg betreten oder auch die Gesichtskonturen, der schon positionierten Models erliegen der Unschärfe; ebenso wirken ihre Leiber im Verhältnis zu den Models, die nahe der Kamera sind, kleiner.

Da im Laufstegfilm, wie es auch hier der Falls ist, eigentlich nicht gesprochen wird, kann der Ton nicht zur Determinierung der Raumdimensionen herangezogen werden. Es scheint als sei dieser vielmehr auf der Ebene der filmtechnischen Mittel zu betrachten. Denn sowohl das Erklingen des Applauses zu Beginn als auch am Schluss fehlt. So könne angenommen werden, dass hier eventuelle der Ton getrennt aufgenommen ist und erst später den Bildern wieder zugeführt wird.

6.1.1.3 Leib

Bei der Modenschau von Viktor & Rolf sind mehrere Figuren auf der Bühne tätig: die gestaltenden Figuren, die Designer und die gestalteten Figuren, die Models. Es folgt nun eine Untersuchung der zu sehenden Leiber.

6.1.1.3.1 Der Leib der Designer

Die Modenschau beginnt indem die beiden Designer, welche am Boden mit verschränkten Beinen, durchgestreckten auf den Knien aufgestützten Armen und die Rücken aneinander gelehnt, sitzen, mittels einem weißem Licht in der Dunkelheit beleuchtet werden. Aufgrund der Positionierung der beiden Leiber verhüllt sich das Gesicht des einen Designers im Schatten des Anderen. Eine Unterscheidung der beiden Designer sei wahrscheinlich nicht angedacht, denn auch die Kleidung, beide sind gekleidet in schwarzer Hosen und schwarzem Rollkragenpullover, unterstützen neben gleicher Frisur und dem Tragen einer Brille, das fast idente Bild der beiden.

Ebenso spiegeln ihre Bewegungen das gewollte Gleichen ihrer Leiber, welches sich wie schon zuvor erwähnt durch die Kleidung abzeichnet, wieder. Bei ihrem ersten Auftritt, erheben sie sich aus der Sitzposition und gehen gleichzeitig mit dem Rücken der Kamera zugewandt in die Dunkelheit ab. Die Körperhaltung wirkt

sehr starr und kontrolliert, außerdem sind sie darauf bedacht die Bewegungen synchron zu vollziehen.

Ihr Gang ist nicht als eine natürliche Folge von Schritten zu sehen, vielmehr ist zu erkennen, dass sie durch das Einsetzen eines hohen Grades von Körperspannung jede Bewegung bewusst ausführen. Auch zeichnet sich eine gewisse Spannung in ihrem Gesichtsausdruck ab; der Blick sowie die erstarrte Mimik bleibt die ganze Inszenierung hindurch unverändert. Die von ihnen verwendete Körpertechnik zeigt sich hier nicht in erster Linie aufgrund des Angekleidet-Seins, sondern diese ist eher in Bezug auf ihr Auftreten am Laufsteg an sich zu verstehen.

Die Modenschau von Viktor & Rolf zeigt sich als eine sehr ungewöhnliche, da die Designer während ihrer ganzen Dauer immer wieder abwechselnd, oder selten auch gleichzeitig, zusätzlich zu den Models auf dem Laufsteg agieren. Sie treten auch in Aktion mit den Models – bei dem Positionieren der Models und der Kleider. Der Leib der Designer berührt den Leib der Models, indem sie ihnen beim Ankommen an den Fixpunkten auf dem Laufsteg die Hand reichen und ihnen beim Platz nehmen behilflich sind; vor manchen Models verneigen sie sich sogar, doch es wirkt eher als würden sie ihren Kleidern mit dieser Geste Respekt erweisen wollen. Es kann also gesagt werden, die Designer stehen im Dienste ihrer Kleider auf dem Laufsteg. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Umgang mit dem Leib der Model, doch auf diesen Aspekt wird erst später genauer eingegangen werden.

Beim Zurechtrichten der Kleider begeben sich die Designer auf die Augenhöhe der Models, aber sie blickten nicht in deren Gesichter während sie die Kleidung und die Leiber bearbeiten. Nach jedem Arbeitsvorgang, bis auf den Vorletzten verlassen sie den Laufsteg und nehmen Platz seitlich des Hintergrundbildes; sie verschwinden wieder in die Dunkelheit und lassen den jeweils anderen seine Arbeitsschritte ausführen.

Im Schlussakt zeigt sich nochmals Synchronität – die beiden Designer gehen aufeinander zu, sie bleiben mit einem Abstand zueinander stehen und verneigen sich voreinander. Trotz dem Zugewandt-Sein der Leiber, bleibt die Mimik starr und unverändert; die Leiber kehren ihr Inneres nicht nach Außen, sondern verdeckten dieses durch das Anwenden einer Körpertechnik. Auch ihre letzten Bewegungen, das Dastehen und Verneigen zeichnen das benutzen einer speziellen Körpertechnik für ihren Auftritt.

6.1.1.3.2 Leib der Models

Um den Leib der Models zu untersuchen muss vor allem die Kleidung genauer betrachtet werden. Hier zeigt sich, dass die Kleidung die Leiber der Models verschwinden lassen; dies wird auf unterschiedliche Weise hervorgerufen. Es ist keine Farbe wie Blau oder Grün auf den Kleider zu sehen, sondern sie sind geschneidert aus glattem, schwarzem Stoff. Ein Abzeichnen der Körperstruktur wird sowohl durch den Stoff, als auch den Schnitt unterbunden. Die Kleider werden dominiert von geraden Schnitten, die den weiblichen Leib zwar nicht mehr erkennen lassen, aber zur Funktionalität im Sinne des Geschehens am Laufsteg beitragen. So sind auch die Polsterungen an dem Gesäß mancher Kleider zu verstehen, denn auch diese dienen der späteren Positionierung. Die Kleider erlauben nur wenig des Leibes zu erblicken, sie verhüllen großflächig die Oberfläche des Leibes. Einzelne Kleider zeigen im Gegensatz zu den Restlichen mehr Haut, wie beispielsweise die Arme oder Beine; von einem einzigen Model ist der Bauch zu sehen.

Die Kleider vermitteln den Eindruck, dass ein Extrem auf das Nächste trifft. Das soll heißen auf ein ärmelloses Kleid folgt ein Kleid mit langen Ärmeln oder auf ein Kleid mit freiem Halsbereich folgt ein Hochgeschlossenes. Aber alle Kleider haben eines gemein, denn sowohl lange mantelartige Kleider, die bis zum Halsanfang geschlossen sind oder knielange Kleider mit seitlich angebrachter überdimensionaler Schleppe, fordern das Model auf seine Körpertechniken dem zu präsentierenden Kleid anzupassen. Der freie Leib, wie dieser im Sinne von Merleau-Ponty zu verstehen ist, wird hier mittels Körpertechnik strukturiert.

Wo die Kleider das Model an seine Grenzen von Alltagsbewegungen treibt, versprechen die Schuhe, alle Models tragen schwarze flache Sandalen, einen etwas höheren Tragekomfort. Doch kann auch beim Gehen auf dem Laufsteg nicht von einem Alltagsgang gesprochen werden; die Models schreiten durch den Raum und verdeutlichen nochmals das Strukturiert-sein ihres Leibes. Dabei sind ihre Schultern leicht nach vorne genommen, die Arme sind mehr versteift als das sie schwingen würden. Die Models bewegen sich nicht vorwärts indem sie die Füße nebeneinander platzieren, sondern jeder Fuß wird vor den anderen gesetzt, dadurch wird der Rhythmus des Gangs unterstrichen.

Auch der Gesichtsausdruck bildet die kontrollierte Mimik der Models ab – der Blick wirkt starr, als würde es enorme Kontrolle benötigen, gezielt in die Leere zu sehen und keine Emotionen, wie vielleicht Aufgeregt sein, durch die Augen dem Publikum

vermitteln zu lassen. Im Gegensatz zu der doch zu vermutenden Anstrengung, die es bedarf bei der Kontrolle des Blickes, scheint die Mundpartie trotzdem entspannt zu sein; die Lippen sind nicht aufeinander gepresst und verbildlichen einen nicht-gestalteten Moment. Das Gesicht als Ganzes betrachtet, macht den Eindruck nicht lebendig zu sein, mit anderen Worten, es strahlt Kälte und dadurch Gleichgültigkeit aus. Dieses Empfinden könne wahrscheinlich auch aufgrund des Makeups zustande kommen, denn der Teint der Models ist sehr hell, fast weißlich geschminkt. Generell wirken die Gesichter ungeschminkt, doch dies kann keinen Falls bedeutend, dass bei dieser Modenschau auf Makeup verzichtet worden ist, sondern es ist kein auffallendes Makeup geschminkt, damit die Natürlichkeit der Gesichter erhalten bleibt; dies hat den Effekt, dass sie nicht von den Kleidern ablenken. Auch die Haare, die bei allen Models aus dem Gesicht genommen und zu einem Haarknoten am Oberkopf drapiert sind, lenken nicht den Blick auf sich. So verhilft die schlichte Frisur auch dabei das Gesicht und dessen Ausdruck vollkommen unverdeckt wahrzunehmen. Die Sachlichkeit der Gesichter spiegelt die Schlichtheit der Kleider wieder und somit erlaubt der Leib dem Kleid in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken.

Es zeigt sich, dass dies sowohl durch die Aufmachung als auch durch die Positionierung der Leiber der Models verfolgt wird. Nachdem sich die Models auf dem Laufsteg in ihre vorgegebene Ruheposition gebracht haben und erstarren, ist das Gesicht, also so auch ihr Leib nicht mehr von Relevanz. Jedes Model hat seinen Kopf leicht gesenkt, sodass der Blick Richtung Boden zielt. Ebenso sind die Gesichter in Richtung des schwarzen Hintergrunds positioniert, anstatt dem Publikum zugewendet. Ein Model, welches zuerst noch frontal in den Raum blickt, senkt seinen Blick um in weiterer Folge auch von den Zuschauern nicht mehr erfassbar zu werden; es wird verhüllt. Dabei legt der Designer die lange Schleppe eines zuvor erstarrten Models über den Leib des dem Publikum zugewandten Model. D.h.: Durch das Erstarren der Models übergeben diese ihren Leib vollkommen den Designern, der im weiteren die Bearbeitung deren Leiber in Form des Positionieren (beispielsweise der Füße), sowie dem Arrangieren der Kleider fortsetzt. Somit besteht die Arbeit der Models nicht mehr im Bewegen des Leibes, sondern im Erstarrt-Sein – der erstarrte Leib macht sie zur Figur, die Struktur durch den Designer erhält.

Das Bild des erstarrten Leibes, vermittelt den Eindruck den letzten Hauch von Selbstbestimmtheit durch die Fremdbearbeitung des Designers zu verlieren. Der Vergleich des Leibes mit dem einer Puppe/Figur/Statue zwingt sich auf seitens des Betrachters auf; zuerst wird sie bekleidet, anschließend hingesezt, wobei die Körperteile zurechtgebogen werden.

So hat es noch zusätzlich den Anschein, dass der einzelne Leib jedes Models aufgrund der Bearbeitung des Designers im Gesamtbild verschwindet. Das Legen des Kopfes eines Models in den Schoß eines anderen oder das Berühren untereinander mittels einer Hand auf der Schulter scheint als werden die Leiber miteinander verkettet bzw. verbunden. Es kann gesagt werden, dass die jeweils zu einem Gesamten positionierten Leiber an einer Stelle im Raum versuchen einen Gesamtleib darzustellen. Ob dieser zu denken ist als einer Skulptur in einem Zengarten oder als eine Art Kollektivleib, dem alle Leiber der Models untergeordnet sind, liegt wohl am Verständnis, das der Zuschauer der Modenschau gegenüber aufbringt.

6.1.1.3.3 Leib der Zuschauer

Mehrere Bilder des Films offenbaren, dass neben den Leibern der Model und der Designer auch noch die Zuschauer wahrnehmbar sind. Vor allem bei den Kameraeinstellungen die den Abgang der Designer zeigen, werden die Leiber des auf der Seite im Dunklen sitzenden Publikums sichtbar. Diese agieren zwar nicht im Sinne des Mitwirkens im Geschehen am Laufsteg, jedoch sind sie durch ihr Handeln bzw. ihre reine Anwesenheit sinnstiftend für die Aufführung an sich.

Auch wenn im Film kein Applaus oder sonstige Geräusche aus dem Zuschauerraum zu hören sind, bewirkt das alleinige Wissen um ein Publikum ein verändertes Rezeptionsverhalten bezüglich des Laufstegfilms.

6.2 CHANEL

1910 eröffnet Gabrielle Chanel ihr erstes Geschäft, in dem sie zuerst nur ihre Hutkreationen unter dem Namen *Chanel Modes* in Paris verkauft. Fünf Jahre später hat sich ihr Stil in der französischen Modegesellschaft fest etabliert, sodass es zur Eröffnung ihrer ersten Modeboutique kommt. Gabrielle Chaneles Erfolg zeichnet sich nicht nur im Modesektor ab, sondern sie begeistert auch mit ihren Duftkreationen; 1921 ist das berühmte Chanel N°5 geboren. Im Lauf der Zeit erobern weitere

Chanel-Düfte den Markt und unter der Marke wird auch zusätzlich Makeup vertrieben. Das legendäre Damenkostüm sowie die Erfindung des „kleinen Schwarzen“ spiegeln den bis jetzt gebliebenen revolutionären Modestil von Chanel wieder.¹⁰⁰

Seit 1983 entwirft Karl Lagerfeld für das Modehaus seine Kollektionen – ob Haute-Couture, Prêt-à-porter oder die Accessoires von Chanel. Er lässt das klassische Tweedkostüm mit Borte immer wieder im neuen Glanz erscheinen; dank seiner Kreativität arbeitet er ganz im Sinne von Gabrielle Chanel.¹⁰¹

6.2.1 Filmbildlicher Diskurs

Es wird die Prêt-à-porter-Kollektion der Marke *Chanel* gezeigt, die von Karl Lagerfeld für die Saison Fall-Winter 2014/2015 designt ist.

Die Modenschau vollzieht sich in einem fiktiven Supermarkt, der gleichzeitig als Ort der Präsentation der Kleidung dient, als auch den Zuschauerraum beherbergt. Im Gegensatz zum klassischen Aufführungsablauf einer Modenschau, bei dem die Models auftreten und nach dem Präsentieren der Kleider wieder vom Laufsteg abgehen, offenbart sich diese Laufsteginszenierung durch die Ansammlung der Models im Raum als Darstellung einer alltäglichen Einkaufssituation. Es soll die Illusion entstehen, dass es sich hier um einen nicht-inszenierten Raum handelt mit dem sich der Zuschauer durch seine Welterfahrung identifizieren kann.

D.h.: nach dem die Models den ganzen Laufsteg entlanggegangen sind, begutachten sie die Produkte in den Regalen und füllen die bereitgestellten Einkaufswagen oder klemmen sich ihren Einkauf unter die Arme, anstatt hinter der Bühne zu verschwinden. Erst der abschließende Auftritt des Designers beendet das Shoppingszenario und führt den Auszug der Models an.

6.2.1.1 Filmische Elemente

Das erste Bild dieses Laufstegfilms informiert den Zuschauer zuhause, mittels Erscheinen eines weißen Schriftzugs, welcher den Markennamen und die Kollektionsdaten am schwarzen Bild zeigt, über die folgende Modenschau. Auch der Schluss des Films weist die Gestaltung durch technische Mittel auf, denn das

¹⁰⁰ vgl.: Michault, Jessica: Comme des Garçons ready to wear fall winter 2014 Paris. In: *Nowfashion. The first online magazine to publish photos in real time*. <http://nowfashion.com/> 01.03.2014, Zugriff: 20.01.2015.

¹⁰¹ vgl.: Seeling: *Mode. 150 Jahre - Couturiers, Designer, Marken*. S456.

langsame Ausblenden des Abgangs der Models geht ebenso in ein schwarzes Bild über, das noch den Verweis auf die Homepage der Marke und das Copyright 2014 by Chanel darbringt.

Schon bei der Wahl des Bildausschnittes wird klar, dass der Regisseur dieses Laufstegfilmes nicht nur den fiktiven Supermarkt mit seinen Geschehnissen abbilden will, sondern auch den gesamten Aufwand, der hinter der Inszenierung steckt dem Zuschauer näherbringen will. Darum ist zu vermuten, dass seine Wahl für die erste Kameraeinstellung auf die Vogelperspektive fällt; sie räumt dem Zuschauer von zuhause die Möglichkeit ein, sich zu orientieren und zusätzlich im Laufe der Modenschau die Ereignisse am Laufsteg in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen. D.h.: Die Illusion, alles sei Alltag, wird gerade im Medium des Laufstegfilms gebrochen, doch wie es die teilnehmenden Zuschauer wahrnehmen lässt sich nur erahnen.

Schon beim nächsten Perspektivenwechsel wird ersichtlich, dass mit mehreren Kameras gearbeitet wird. Zwar handelt es sich wieder um eine Aufsicht, doch nur von einem Teil des Laufstegs wo der Einzug des ersten Models stattfindet. Eine weitere Kamera wird ausgemacht durch das Filmen direkt von der Zuschauertribüne im Raum; hierbei befinden sich sogar Köpfe im Sichtfeld, die den Eindruck beim Rezipienten zuhause erweckt er säße auch im Zuschauerraum. Die Sicht des Bildes affirmiert also die Illusion des Mitdabeiseins.

Der ganze Film zeichnet sich durch einen ständigen Wechsel zwischen Nahaufnahme, Bild in Normalsicht also Zentralperspektive und Aufsicht aus. Dabei gestalten sich manche Übergänge zwischen den verschiedenen Kameraeinstellungen flüssiger als andere. Vor allem eine Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung um die ganze Kleidung zu zeigen, hilft eine Harmonie zwischen den Bildern herzustellen. Nahaufnahmen werden wieder genutzt zur Abbildung von Details so wie die Zentralperspektive das ganze Model abbilden soll.

Durch das permanente Verändern der Kameraeinstellung löst das Betrachten des Films eine gewisse Unruhe im Zuschauer aus, die Unruhe wird verstärkt durch die Musik, welche die Modenschau begleitet. Es erweckt auch den Anschein, dass das Springen zwischen den verschiedenen Perspektiven sich an dem Rhythmus der Musik orientiert.

6.2.1.2 Raum

Schon am Anfang des Laufstegfilms offenbart sich die Raumsituation der Modenschau, denn durch die erste Kameraeinstellung (Aufsicht) wird auch der geometrisch-architektonische Raum in dem der inszenierte Raum konstruiert ist sichtbar. Ebenso zeigen sich die Dimensionen des natürlichen Raums, da das Verhältnis zum inszenierten Raum gegeben ist. In jeder weiteren Kameraperspektiven, die Raum zeigt, fällt der Blick auf den geometrischen Raum nicht weg, weil die Kamera so positioniert ist, dass über den Abschluss der weiß-blau abwechselnd gefärbten Bühnenwände des inszenierten Raums hinweggefilmt wird. Modebegeisterte und Kennern erkennen, trotz aufwendiger Bearbeitungen der Räumlichkeiten, das Ausstellungsgebäude Grand Palais in Paris wieder.

Auch vermittelt die Einstellung der Kamera am Anfang einen Eindruck über den inszenierten Raum und das Verhältnis von Zuschauer- und Bühnenraum. Hierbei zeigt sich wie der Zuschauerraum aufgeteilt ist, indem Tribünen an unterschiedlichen Stellen des Laufstegs angebracht sind. Der Laufsteg bildet eine kreuz-ähnliche Form, dessen Mittelpunkt zu einem Platz ausgeweitet ist. D.h.: der Laufsteg ist flächenmäßig sehr breit und umfangreich gestaltet. An dem einen Ende der kurzen Länge des Laufstegs befindet sich der Zugang von dem aus die Models den Raum betreten.

Die übermäßige Verbreiterung des Laufsteges wird benötigt um weiße Supermarktregale, mit bunten Produkten, quer zu positionieren und kleinere Schütten sowie Warenkörbe rundherum anzubringen. Auffallend ist die Schichtung der Produkte – es sind nicht viele unterschiedliche Produkte in die Regale geschichtet, aber genau dadurch werden blockweise verschiedene leuchtende Farbflächen erzeugt. Auch bunte Plakate mit Reklamen für Preisreduzierungen schmücken den übrigen weißen Raum. Der Boden des Laufstegs stellt durch unterschiedlich gefärbte Linien das verbildliche Konzept der Choreographie dar; dieser Markierungen geben den Models die zu benützenden Wege vor.

Wenn nun die Aufmerksamkeit auf die Beleuchtung des Raumes fällt, dann ist zu erkennen, dass dieser auf zwei Arten Helligkeit erhält. Hier dient wieder die erste Einstellung des Filmes um Aufschluss über das Licht im Raum zu erhalten; erstens können die weißen Lichtstrahler ausgemacht werden, die den inszenierten Raum erhellen und zweitens zeigt sich in der Tiefe des Raumes die Reflektion von Sonnenlicht durch die Fenster des Ausstellungsgebäudes. Im Zusammenhang mit

der Beleuchtung ist auch nochmals der Zuschauerraum zu erwähnen, der sich im Gegensatz zu den Zuschauerräumen mancher anderen Modenschauen aufgrund seiner Helligkeit abhebt.

Verglichen mit dem Licht schafft hier die Ton-Ebene zum Erfassen des Raumes beizutragen, zwar ist der Applaus des Publikums zu hören, aber ein Hall oder eine Ortung des Geräusches ist nicht möglich, da die Musik nicht nur alle Nebengeräusche überdeckt, sondern auch die unterschiedlich Frequenz der Lautstärke, welche bedingt durch Nähe oder Ferne zu erkennen wären, überlagert.

Zur Musik ist noch zu sagen, dass die Unruhe, die durch den Rhythmus der Musik verbreitet wird, noch zusätzlich durch Lausprecheransagen unterstrichen wird, welche Durchsagen in einem Supermarkt imitieren; d.h.: die Illusion wird wieder affiniert.

6.2.1.3 Leib

Bei der Modenschau von Chanel sind nicht nur die einzelnen wahrzunehmenden Leiber, der Models, zu analysieren, vielmehr müssen sowohl die Leiber der Zuschauer als auch der Leib des Designers bei der Untersuchung miteinbezogen werden.

6.2.1.3.1 Leib des Designers

Der Auftritt des Designers beschränkt sich bei der Chanel Modenschau auf einen abschließenden Rundgang am Laufsteg. Unter Applaus betritt Karl Lagerfeld, den Arm eingehackt mit dem ersten aufgetretenen Model, hierbei handelt es sich um das Gesicht von Chanel 2014, Cara Delevingne, den inszenierten Raum.

Seine Körperhaltung entspricht einer alltäglichen, ebenso seine Gestik, denn er winkt dem Publikum zu, verschickt „Luftküsse“ und nebenbei schaukelt er die von seiner Begleiterin umfasste Hand. Es hat den Anschein als sei sein abschließender Auftritt nicht von ihm miteingeplant gewesen, denn in der Hand, mit der er den Zuschauer zuwinkt, hält er noch sein Handy fest. Außerdem gibt es immer wieder kurze Wortwechsel zwischen ihm und dem Model an seiner Seite.

Sein Gesichtsausdruck lässt durch die von ihm getragene ziemlich große schwarze Sonnenbrille nicht viel verraten, doch es kann ein leichtes Lächeln und das freudige Hochziehen der Augenbrauen ausgemacht werden. Die schwarze Sonnenbrille sowie auch eine seiner schwarzen Anzugkombinationen und das weiße Hemd mit

Vatermörderkragen (dieser Kragen ist als modisches Zitat aus dem 19. Jahrhundert anzusehen), zeigen Karl Lagerfeld in seiner üblichen eleganten Kleidung, die er bei seinen Auftritten in der Öffentlichkeit an seinem Leib trägt. Auch die weißen Haare sind wie immer im Nacken zu einem tiefsitzenden Zopf mit einem schwarzen Band zusammengefasst und vervollständigen somit sein bekanntes schwarz-weißes Erscheinungsbild.

6.2.1.3.2 Leib der Models

Wie schon erwähnt ist nicht der Leib eines Models am Laufsteg zu sehen, sondern der inszenierte Raum füllt sich mit jedem weiteren Auftritt eines angekleideten Model. Die Leiber zeigen sich in Alltagsmode, welche die Silhouette des Körpers manchmal etwas mehr oder weniger gut abbildet. Ein Teil der getragenen Mäntel formen das Bild eines Idealkörpers durch die Einarbeitung von breiten Gürtelbändern, die in Form eines Unterbrustkorsetts gearbeitet sind und so die schmale Taille der Models hervorheben. Im Gegensatz dazu lassen Mäntel und Jacken mit einem auffälligen Muster die Abzeichnung der Struktur der Leiber verschwinden. Auch Hosen und Oberteile wie Pullover oder Westen sind aus Stoffen kreiert, die den Leib und seiner Form umhüllen. Das Freilegen von Körperstellen, wie dem Hals, Bauch oder den mittels eines Schlitzes in der Oberbekleidung zu erblickende Oberschenkel, trägt zum Erschließens der Maße des hier gezeigten Idealkörpers bei. Der Leib zeigt sich hier nicht nur im Sinne des Idealkörpers, vielmehr wird der Blick auf den lebendigen Leib frei.

Die Wahl der Farben der Kleidung, es werden sehr helle sowie leuchtende Farben benutzt, deckt sich mit der farblichen Gestaltung des Laufstegs. Nur wenige Models, welche auch zeitlich hintereinander auftreten, präsentieren ausschließlich schwarz gehaltene Kleidung, welche erschwert den exakten Umriss des Leibes zu erschließen; es kommt also zu einer Verhüllung des natürlichen Leibes mittels Farbe.

Auch hebt sich ein Model hervor, welches als einziges ein zart-rosa Chanel-Kostüm, geschneidert im Sinne von Gabrielle Chanel, angekleidet bekommen hat. Denn nicht nur das mit einem Hut und weißen Handschuhen kombinierte Kostüm hebt ihren Leib unter den der anderen Models hervor, sondern auch die Tatsache, dass es von einem Männermodel, in schwarzem Anzug und mit grau angefärbten Haaren, bei ihrem Gang begleitet wird. Das Paar geht mit den Armen untergehakt und jeweils in der anderen Hand Chanel Einkaufstaschen den Laufsteg entlang.

Zwar berühren sich die Leiber der beiden doch die Kleidung unterbindet den Hautkontakt. Es macht den Eindruck als soll dieses Bild verdeutlichen, dass Karl Lagerfeld die Arbeiten sowie das Stilverständnis von Gabrielle Chanel weiterführt und so wie sie zuvor dem Modehaus Erfolg bringt.

Die Tasche des Models im Chanel-Kostüm zeigt im Gegensatz zu den anderen Taschen, die von den Models getragen werden, das klassische Modell der Chanel-Tasche. Auffallend bei den neuen Taschenentwürfen ist nicht die Tasche an sich, sondern wie sie von den Models präsentiert wird. Große Taschen mit Tragegurt werden um die Schulter, das Handgelenk oder die Armbeuge gehängt. Jedoch kleine Taschen die keinen Henkel haben, müssen mittels neu-designten, verschieden großen Einkaufskörben am Leib getragen werden. Neben den Taschen wird der mancher Leib auch noch durch unzählige Ketten sowie einer Sonnenbrille geschmückt. Durch das Tragen von Sonnenbrillen kann der Gesichtsausdruck der Models nur schwer erfasst werden, da aufgrund der Größe der Brillen die auffällig geschminkten Augenpartie verdeckt ist und ausschließlich die Wangen sowie der Mund zu sehen ist. Die aus dem Gesicht genommenen Haare ermöglichen aber den Rest des Gesichtes gut wahrzunehmen.

Generell ist beim Gesichtsausdruck zu sagen, dass dieser keine übertriebene Kontrolle abzeichnet, denn der Blick der Models bewegt sich durch den Raum und wandert während ihres Gehens am Laufsteg auch über die Produktflächen der Regale; so zeigt sich der Leib bei diesen Abläufen viel frei als bei anderen. Das Bewegen des Leibes offenbart stattdessen das Verwenden einer speziellen Körpertechnik. Schon der Rhythmus des Ganges, welcher an dem Rhythmus der Musik orientiert ist, stellt sich als ein schnelles Voranschreiten dar. Trotz des Gekleidet-Sein in flachen Sportschuhen wirkt das Nebeneinanderaufsetzen der Füße am Boden elegant. Bei der eleganten Schrittfolge schieben die Models ihr Becken übertrieben nach außen, daher wird ihre Hüftbewegung deutlich erkennbar. Die Handhaltung, das Hineinstecken der Hände in die Taschen der Kleidung, beeinflusst das Bewegen von der Hüfte und trägt zur Übertreibung bei.

Wenn nun die Haltung des Kopfes zu betrachten ist, so erscheint diese als dynamisch. Da die Models nicht nur eine Gerade im Raum abgehen, sondern unterschiedliche Wege durch die Regale und an diesen vorbei bestreiten, so zeigt, dass sich die Models sich auch in ihrer Umgebung umsehen damit es nicht zu seiner Kollision mit anderen noch am Laufsteg gehenden Models gibt.

Eine Veränderung der verwendeten Körpertechniken der Models wird sichtbar nachdem der ganze Laufsteg von ihnen abgegangen ist und sie zwischen den Regalen „zur Ruhe kommen“. Die Körperhaltung gleicht nicht mehr der zuvor, auch die Bewegungen, der Gesichtsausdruck sowie die Kopfhaltung werden anders ausgeführt. Die Abläufe der Modenschau gehen über in das Abbilden einer alltäglichen Einkaufsszene – Models treten in Interaktion miteinander, sprechen und lachen. Es kann nicht ausgemacht werden, ob das Spiel am Laufsteg einer weiteren Dramaturgie folgt oder ob der Verlauf ein improvisierter bzw. zufälliger ist. (Dadurch grenzt sich die Inszenierung von Chanel gegen die starke Reglementierung von Viktor & Rolf ab und lässt im Sinne von Merleau-Ponty den Leibern doch die Option sich Welt einzuräumen, wie sie es gedenken. Das Formgebungsprinzip dominiert daher nicht während des ganzen Verlaufs der Modenschau.) Anhand einer Bilderfolge kann behauptet werden, dass sich der Schluss willkürlich gestaltet. Denn einem Model fällt beim „Einkaufen“ ein Produkt hinunter, welches ihr von einem anderen aufgehoben wird. Dabei spiegelt sich mittels Gesichtsausdrucks, der von einem Lachen geprägt ist, ein Herausfallen aus den zuvor benutzten Körpertechniken.

6.2.1.3.2 Leib der Zuschauer

Die Präsenz der Leiber der Zuschauer wird bei der Modenschau von Chanel durch die Lichtverhältnisse, welchen der Zuschauerraum unterliegt demselben Beleuchtungskonzept wie der Laufsteg, sichtbar. Die stetige Helligkeit im Zuschauerraum nicht nur zur Wahrnehmung der Leiber, sondern es zeigen sich auch deren Aktivitäten während der Modenschauen; das Mitfilmen der Ereignisse auf dem Laufsteg via Handy oder das Aufstehen und Applaudieren beim abschließenden Auftritt des Designers. Das Nicht-Verdunkeln des Zuschauerraums bewirkt, dass die Models die Leiber, während ihrer Präsentation der Kleidung, deutlicher wahrnehmen können. Daher entsteht auch für die Models eine anders bedingte Situation am Laufsteg mit der es gelernt sein muss umgehen zu können.

Einzelne Kameraeinstellungen eröffnen dem Filmrezipienten weitere Sichten auf die Leiber: das Filmen aus der Zuschauertribüne eröffnet den Blick auf die Hinterköpfe der Zuschauer in den Reihen darunter. Bei der Anfangseinstellung, der Aufsicht, die das Auftreten des ersten Models einfängt, ist zu erkennen, dass Leiber über dem Bühneneingang befinden; diese sind zwar nicht Zuschauer in herkömmlichen Sinne,

denn es scheint als wären es Leute von der Presse, doch auch sie beobachten die Leiber der Models und das Geschehen am Laufsteg.

6.3 COMME DES GARÇONS

Das Modelabel ist im Jahr 1969 von Designerin Rei Kawakubo gegründet worden. Zu Beginn sind ihre Arbeiten auf Prêt-à-porter-Kollektionen für Frauen. Erst fünf Jahre nach der Gründung findet die erste öffentliche Präsentation der entworfenen Mode, der aus Tokyo stammenden Designerin, statt. Im selben Jahr wird das erste Geschäft in dem die Mode von Comme des Garçons erhältlich ist in Tokyo eröffnet. Heute wird unter dem Label nicht nur Mode verkauft, sondern auch Düfte und Möbel.¹⁰² Zu den Arbeiten der Designerin ist zu sagen, dass ihre Modekreationen vielmehr unter dem Aspekt der Konzeptkunst zu verstehen sind anstatt sie auf die Eigenschaften herkömmlicher Kleidung zu prüfen; ihre Kleidung kann als „Anti-Mode“ angesehen werden.

6.3.1 Filmbildlicher Diskurs

Der Laufstegfilm zeigt die Modenschau des Labels Comme des Garçons, bei der die Ready-to-wear-Kollektion¹⁰³ Fall Winter 2014/2015 dem Pariser-Publikum vorgestellt wird. Nicht unerheblich für das Verständnis der Kollektion ist der Gedanke anhand dem Rei Kawakubo ihre Kleider entworfen hat. Das Thema der Kollektion lautet „Monster“ und zwar bezieht sich dieser Begriff auf das Monster in einem selbst.¹⁰⁴

Die Gestaltung der Modenschau fällt im Gegensatz zu den Kleidern sehr schlicht aus, denn diese orientiert sich an dem klassischen Präsentationsstil einer Modenschau. D.h.: Im Mittelpunkt aller Betrachtungen stehen die einzelnen Modekreationen, die alle für sich sprechen können und daher beispielsweise ein Zusammenfügen der gesamten Kollektion nicht benötigen; auch ist ein spezielles Bühnenszenario für das Verstehen der Kleider nicht erforderlich.

Ein Model nach dem anderen betritt den Laufsteg, geht diesen entlang, dreht sich und kehrt um, damit es hinter dem Bühnenbild wieder verschwinden kann.

¹⁰² vgl. Grand, France: *COMME des Garçons*. München/Paris/London: Schirmer Mosel, 1998. S.75.

¹⁰³ Ready to wear ist die englische Bedeutung für eine Prêt-à-porter-Kollektion

¹⁰⁴ vgl. Michault, Jessica: Comme des Garçons ready to wear fall winter 2014 Paris. In: *Nowfashion. The first online magazine to publish photos in real time*. <http://nowfashion.com/> 01.03.2014, Zugriff: 20.01.2015.

6.3.1.1 Filmische Elemente

Die filmtechnische Aufbereitung der Bilder zu Anfangs ersichtlich aufgrund des weißen Bildes, welchem durch Einblenden ein schwarzer Schriftzug zuerst der Namen des Labels und im weiteren die Kollektionsdaten hinzugefügt wird.

Ebenso zeigt die Gestaltung des Filmschlusses solche Merkmale auf; hier wird eine Blende um in die letzten Kameraeinstellung überzuleiten gemacht, sodass zu einem schwarzen Bild überblendet wird, in das sich dann das weiß geschriebene Copyright der Marke einfügt. Im Gegensatz zum abgeblendeten Bild des inszenierten Raumes bleibt der Ton, der Applaus des Publikums bei dem Übergang bestehen und endet gleichzeitig mit dem letzten Bild des Laufstegfilms.

Weiters findet die Übermittlung der Bilder der Modenschau zum größten Teil durch die Sicht der Zentralperspektive statt. Der Ausgangspunkt von dem aus die Zentralperspektive konzipiert ist fällt mit dem Ende des Laufstegs zusammen. Aber die Arbeit mit der Kamera beschränkt sich nicht auf diese sondern es werden auch Nahaufnahmen, Aufsicht und Untersicht benutzt. Die Nahaufnahmen dienen dem Sichtbar-werden von Detail, außerdem hat es den Anschein, als würden diese auch den Blick für das Element der Kleidung bzw. das Element der Kleidung in Bezug zum Leib des Models, welches für die Designerin am wichtigsten/aussagekräftigsten an der jeweiligen Kreation ist.

Das Verwenden der Aufsicht vermittelt hier den Eindruck, dass der Aspekt der Übersichtsgewinnung nicht zur Entscheidung dieser Kameraeinstellung geführt hat, vielmehr lässt das Benutzen diese Sicht die Vermutung, das die Zuschauer der Modenschau auf Tribünen sitzen und dort auch die Kamera angebracht sei; es handelt sich hier um eine Aufsicht, die diagonal zum Raum gefilmt wurde. Die letzte Kameraeinstellung, die benutzt wird ist die Untersicht, welche dazu dient den Blick des Zuschauers der Modenschau zu erhalten. Zwar offenbart diese Sicht den Blick auf Dinge, die frontal nicht zu sehen sind, jedoch ist sie nicht gerade förderlich zur Gewinnung eines Gesamteindruckes der Kleidung. Durch die steile Sicht von unten können die Dimensionen der Kleidung schwer begriffen werden, auch die Formen scheinen nicht immer so wie sie sind. Der Wechsel der Perspektiven erlaubt dem Zuschauer zuhause die Kreationen anders bzw. vermutlich auch besser wahrzunehmen als dem Publikum im Zuschauerraum. In diesem Zusammenhang muss gesagt werden, dass der Umgang mit den verschiedenen Kameraeinstellung

auf den Betrachter verstörend wirkt, denn es findet ein ständiger Wechsel, aber kein harmonischer, zwischen den Perspektiven statt.

Auch der Bildausschnitt weckt nicht die üblichen Intentionen, zwar vermittelt dieser den Blick in eine fortlaufende Welt, aber verbunden mit dem Gefühl der Unwissenheit über das Fortlaufen der Welt; dieses tritt aufgrund der Gestaltung des inszenierten Raumes auf.

6.3.1.2 Raum

Der inszenierte Raum ist in Form eines erhöhten schmalen Laufstegs zu sehen, auf dessen beiden langen Seiten sich der Zuschauerraum erstreckt. Eine Beschränkung des inszenierten Raums wird erzielt mittels räumlicher Versetzung dreier schwarzen Wänden, die so einen schmalen Eingang für die Auftritte am Laufsteg bilden.

Eine Erfassung der Dimensionen des inszenierten oder des geometrisch-architektonischen Raums ist nicht möglich, da der ganze Raum in Dunkelheit gehüllt ist. Einzig die schräg aufgenommene Aufsicht des inszenierten Raumes lässt vermuten wie groß dieser sein könnte, doch Konkretes kann nicht ausgemacht werden.

Das Aufflammen der weißen Lichtstrahler am Beginn des Laufstegs bringt zwar etwas Licht in die Dunkelheit jedoch nur um das aufgetretene Model wahrzunehmen, danach verdunkeln sie sich wieder bis das Model die selbe Stelle beim Abgehen passiert. Auch die übrigen zwei Lichter sind lediglich zum Beleuchten der Angekleideten Leiber gedacht, denn sie dürften mittels Schiene über dem Laufsteg dem Gang des Models folgen.

Bei der Untersuchung des Tons im Zusammenhang mit dem Raum ist festzustellen, dass alle Geräusche, die beitragen würden den Raum zu erfassen, von der Musik überlagert sind. Ob von Musik gesprochen werden kann liegt im Auge des Betrachters; es handelt sich hier um eine Ansammlung von Geräuschen die wie Maschinengeräusche, Geräusche eines Zuges, einer Quietschente uvm. klingen. Zwischen diesen doch sehr verstörenden musikalischen Passagen sind Sequenzen eingebaut, bei denen eindeutig Geräusche von Instrumenten erklingen und sich daher für kurze Zeit ein Rhythmus erkennen lässt.

6.3.1.3 Leib

Hierbei wird der Leib der Models sowie der Leib der Zuschauer untersucht. Im Gegensatz zu den beiden Laufstegfilmen zuvor zeigt sich die Designerin während der Modenschau nicht. Es wird auch kein abschließender Auftritt oder eine kurze Verbeugung von ihr getätigt – sie ist sowohl während als auch nach der Präsentation ihrer Kleider nicht im Laufstegfilm zu sehen. Somit wird der gestaltende Leib, der Leib der Designerin nicht eigens zum Thema, weil dieser nicht mit in die Inszenierung hineingenommen wird; deswegen fehlt dieser Punkt bei der folgenden Untersuchung des Leibes.

6.3.1.3.1 Leib der Models

Das erste Model betritt von der rechten Seite des Eingangs den Laufsteg, es verharrt kurz in Pose bis die Musik ertönt um von dieser bei seinem Gang begleitet zu werden; auch die restlichen Leiber zeigen sich nach einem Auftreten von Rechts. Daher ist der Laufsteg zwischen dem Abgang eines Models und dem Auftritt des nächsten Models leer. Jedem Leib kann somit die selbe Aufmerksamkeit bei der Betrachtung zukommen, denn eine Überschneidung der Auftritt ist hier nicht angezielt.

Die Ausnahme bildet eine Präsentation der angekleideten Leiber, welche sich paarweise vollzieht. Hierbei ist aber zu erkennen, dass die Kleidung im Bezug zueinander steht und deswegen ein gemeinsames Auftreten Sinn stiftend ist. Es handelt sich um eine Kleiderkreation die sowohl in schwarz als auch in weiß geschneidert ist. Der Auftritt wirkt als würde der Leib des schwarz gekleideten Models, den Schatten des weiß gekleideten darstellen. Dieser Eindruck den der Rezipient des Films erhält, wird nicht nur durch das Lichtspiel, sondern auch durch die synchrone Anordnung der Bewegungsabläufe der beiden Models geschürt. Das Licht erlaubt lediglich das Gesicht des zuerst aufgetretenen Models, das in weiß gekleidet ist, zu erkennen, denn der Leib des zweiten Models verhüllt sich im Schatten. Das schwarz gekleidete Model bekommt auch nicht die Gelegenheit seinen angekleideten Leib vor der Kamera zu präsentieren, es bleibt im Hintergrund und ist nur aufgrund des Perspektivenwechsels auszumachen.

Beim Präsentieren der Kleidung zeigt sich die spezielle Gangart der Models, sie bewegen ihren Leib mittels auffallend kurzer langsamer Schritte fort; im Gegensatz zu dem Gehverhalten bei anderen Modenschauen, wo die Schritte sehr

raumeinnehmend wirken. Diese spezielle Art des Gangs ergibt sich durch den stellenweise erkennbaren Rhythmus der Musik, die Auswahl von flachen Schuhen sowie der Konzeption der Kleider. Vor allem die Kleider bedingen eine neue Erarbeitung von Körpertechniken, da das natürliche Bewegen des Leibes mittels Kleidung zum Großteil unterbunden wird.

Die Kleider sind aus weichen Stoffen gearbeitet, die in Schwarz, Weiß, Grau, Braun oder Dunkelblau gefärbt sind; die meisten Kleider zeigen sich in einer Kombination von dunklen Farben. Schon die Farbgestaltung erschwert das Wahrnehmen der Proportionen des Leibes, jedoch noch vielmehr beeinträchtigt die Übertreibung in der Gestaltung der Kleider diese.

Die am meisten auffallenden Elemente der Kleider sind die Ärmel, da in diesem Bereich mit starker Übertreibung gearbeitet wird. Manche Kleider wirken als wären sie zu groß konzipiert bzw. dem Leib seien überdimensionale Kleidungsstücke übergezogen. Eine zu breite Schulterpartie oder zu lange Ärmel sind nur ein Teil die das Übertreiben der Ausformungen der Kleider zeigen; die überlangen Ärmel reichen trotz mehrere Knoten bis zum Boden. Unter den vermeidlich zu groß geschneidert wirkenden Kleidern bildet sich die Struktur des Leibs kaum bis überhaupt nicht ab. Ein Mitschwingen der Arme während des Gehens ist nur aufgrund der sich in Falten legenden Materialoberfläche der Kleider zu vermuten. Ebenso kann dadurch das Bewegen von Hüfte und Becken nur schwer ausgemacht werden.

Ob die Körperhaltung der Models aufrecht oder der Oberkörper leicht nach vorne gelehnt ist wird aufgrund der Gestaltung der Kleider nicht ersichtlich, denn durch das Anbringen von Polsterungen und der Unterfütterung von Abgesteppten Elementen der Kleidung wird die tatsächliche Form des Leibes, des unbedeckten Leibes verdeckt. Das Anreichern des Leibes mit aus stoffgeformten Körperteilen ist wie folgt zu verstehen: Teilweise erscheint es als hätten die Models einen runden Rücken oder gar einen Buckel und es würden mehrere Arme von deren Leiber weghängen.

Manche Kleidungsstücke erwecken den Anschein von einem Panzer um den Oberkörper, der aus ineinander verschlungenen Armen besteht – diese können auch verglichen werden mit Insektenpanzern aus denen die sechs oder acht Beine der Tiere weggehen; die Leiber der Models wirken mutiert, durch das Anhaben der Kleidung. Die Kleidung lässt nicht mehr zu die Leibstruktur wahrzunehmen, es ist

auch nicht mehr ersichtlich, wo dieser anfängt oder endet. In diesem Zusammenhang macht die Frage nach der Abbildung eines Idealkörpers eher weniger Sinn.

Eine weitere Stufe der Übertreibung zeigt sich in dem Verdecken ganzer Körperteile. Nicht nur das Verschwinden von Armen oder Händen, sondern auch der Kopf wird unter dem Stoff einiger Kleider verhüllt. Somit erhält der Körper eine ganz neue optische Struktur, die von den entworfenen Kleidern der Designerin bedingt ist. Auch das Einbinden von Körperteilen in die Kleidung, zerstört das Bild des Leibes. Ineinander hängende Stoffschlaufen, die den Arm an den Leib binden verändern sowohl die Bewegung sowie das Wahrnehmen des Leibes. Die Untersicht schafft die Möglichkeit die Verarbeitungsweisen mancher Kleider aufzudecken und die Position bzw. Haltung verdeckter Körperteile zu offenbaren.

Neben den verdeckten Körperteilen ist auch das Verschleiern der räumlichen Verhältnisse der Körperteile zueinander eine Form dem Leib äußerliche eine andere Struktur zu geben; überweite Krägen oder mit Stoff ausgefüllte Kapuzen, die zusätzlich zum Verhüllen der Arme auch noch die Abstände zwischen Kopf und Schultern verschwinden lassen. Lediglich das Freilassen des Gesichtes zeigt den Leib, der aber unter den Massen von Stoff nicht mehr als Ganzes zu erblicken ist.

Im Gegensatz dazu zeigt ein Teil der Kleider der Kollektion bewusst den nackten/natürlichen Leib; hier bedingen vor allem das Anbringen von Löcher in den Materialien das Durchscheinen der Haut. Jedes Model hat entweder durchlöchernte dunkle Leggings an oder die Beine sind ohne Strümpfe, also nackt, zu sehen. Jedoch Bauch und Rücken werden nicht durch feine Löcher sichtbar, sondern großflächig Aussparungen dieser Körperstellen lassen die Haut hervorblicken. Der natürliche Leib tritt zum Vorschein doch nur aufgrund der so entworfenen Kleider. D.h.: die Designerin will den Leib den Blicken von Außen aussetzen.

Bei der Rückseite des Leibes ist der freigelassene Bereich auf die Wirbelsäule beschränkt. Jeder Wirbel ist zu sehen, denn der Leib unter den Kleidern dürfe sehr knöchern sein. Auch die Bewegung bildet sich durch das mehr oder weniger Herauskommen des Wirbels durch die Haut ab – immer wahrscheinlich wird, dass dieses Bild bewusst von der Designerin konzipiert worden ist. Das Sichtbarwerden der Wirbel hat vielmehr den Anschein als Irritation zu nutzen als einem ästhetischen Prinzip zu folgen. So kann das Sichtbarwerden des Leibes die Vorstellung, die die Designerin des Leibes hat und zwar das jeder Leib ein inneres Monster besäße verdeutlichen.

Diesen Eindruck gewinnt der Zuschauer auch bei jenen Kleidern, welche den Kopf zum Teil oder sogar ganz verdecken. Ein Kleid wird so über den Kopf drapiert, dass nur noch ein ovaler Schlitz von Stirn, Auge und Wange zu sehen ist. Bei einem anderen Kleid scheint es als wäre der Kopfausschnitt Richtung Brustbereich gerutscht und deswegen wäre der Kopf von dem schwarzen Stoff verdeckt. Der Umgang mit dem Verdecken des Gesichtes lässt darauf schließen, dass es nicht die Absicht sei den angekleideten Leib zu zeigen, sondern den Fokus auf die Konzeption der Kleidung zu richten mit der das In-Erscheinung-treten des Leibes zu kontrollieren ist und in weiterer Folge auch das Zeigen des inneren Monsters jedes Menschen.

Daher fällt vielleicht die Bearbeitung des Gesichts auch sehr minimalistisch aus – die Gesichter der Models sind hell geschminkt, es kann gesagt werden sie seien bleich durch das aufgetragene Makeup. Weiters ist auffällig, dass die Augen nicht durch Schminke hervorgehoben sind, lediglich die Lippen werden mittels leuchtend Grünem Lippenstift in Szene gesetzt; dadurch erhält der Gesichtsausdruck noch mehr die Eigenschaft des Erstarrens und die Kälte im Gesicht zeichnet sich deutlicher ab. Das Einfärben der Lippen in Kombination mit dem hellen/weißen Teint lassen die Models krank aussehen; Übelkeit oder jegliche andere Art von Erkrankung wäre die Assoziation, die das Farbkonzept im Gesicht der Models hervorruft.

Wenn nun auch noch die Frisuren betrachtet werden, dann ist zu sagen, dass hier vor allem mit Perücken gearbeitet ist. Die Frisuren sind farblich nur in schwarz und weiß gehalten, wobei die schwarze Haarpracht aussieht als wären dies die Haare der Model. Im Gegensatz dazu scheinen die weißen in voluminöse kompakte Wellen geformten Haare sehr künstlich. Nicht nur in Anbetracht der Lichtreflektion sondern auch in der Intensität der Farbe. Durch die spezielle Frisur tritt das Gesicht bei der Wahrnehmung in den Hintergrund und der Leib verliert das vermeidlich letzte bisschen Menschlichkeit.

Im Abschlusskleid zeigt sich nochmals wie die Kleidung den Leib der Models an ihr Äußerstes treibt, ihn zum Verschwinden zwingt und nach speziellen Körpertechniken verlangt um Präsentiert zu werden. Das Model wirkt nur noch wie eine Puppe – die Hände starr und steif auf den gerade abstehenden Rock gelegt, den unbeweglichen Oberkörper, den fixierten und von Stoff eingerahmten Kopf immer gerade ausgerichtet starr den schmalen Laufsteg entlang gehend.

6.3.1.3.2 Leib der Zuschauer

Der Leib der Zuschauer kann in der Dunkelheit wahrgenommen werden, vor allem die Zuschauer nahe dem Laufsteg werden im spärlichen Scheinwerferlicht erkennbar. Durch das Sitzen der Zuschauer befinden sich ihre Beine näher dem Laufsteg als die Gesichter, deswegen können vor allem überschlagene Beine, Oberschenkel oder bekleidete Füße wahrgenommen werden. Im Gegensatz dazu verschleiern sich die Gesichter durch die Dunkelheit.

Schon am Beginn der Modenschau, wo das Licht erst langsam aufflammt wird die Anwesenheit von Publikum rund um den Laufsteg deutlich; die hell erleuchteten Displays der Mobiltelefone der Zuschauer, vermitteln das Bild über die Positionierung des Zuschauerraums und so auch über die Positionierung der Leiber.

Die schräge Aufsicht, die erscheint als wäre sie mittels einer Kamera von einer Zuschauertribüne aufgenommen schürt diesen Eindruck nochmals in dem das Bild die schwarzen Umrisse der Hinterköpfe, welche sich an den Seiten des Laufstegs befinden zeigt.

Auch wenn das Publikum der Modenschau fast zur Gänze in der Dunkelheit verschwindet, erinnert doch der Applaus am Ende, sowohl den Rezipienten zuhause als auch die Models am Laufsteg, an deren Anwesenheit.

6.4 Interpretation

Wie sind nun die Eindrücke, die beim Betrachten der drei Laufstegfilme gewonnen wurden zu verstehen wenn das zuvor erarbeitete theoretische Konzept zu berücksichtigen ist. Zu Beginn der Arbeit wurde von dem Bedürfnis des Miterlebens/Mitdabeiseins der Masse gesprochen; das Befriedigen dieses Bedürfnisses würde das Identifizieren-Können des Zuschauers mit dem Gezeigten des Films ermöglichen. Den untersuchten Filmen gelingt es, jedoch nur diesem Bedürfnis mal mehr oder weniger mittels Einsatzes der filmischen Technik sowie der Laufsteginszenierung an sich nachzukommen.

Bei dem Laufstegfilm der Modenschau von Chanel bricht die Identifikationsebene des Zuschauers daheim mit der des Zuschauers vorort immer wieder durch Schnitte bzw. das Offenbaren, dass es sich um eine Inszenierung handelt, auseinander. Jedoch im Gegensatz zu dem Film, welcher die Modenschau von Viktor & Rolf zeigt, ist bei dem Chanel Film ein höheres Maß an Identifikationspotenzial enthalten, zumal

die geschilderten Szenen, aufgrund der gezeigten Alltäglichkeit, zur Identifikation einladen. Die Laufsteginszenierung von Chanel vermittelt den Eindruck, dass Ich/das Subjekt es sein könnte, der in einem der Kostüme im Supermarkt einkauft. Dem hingegen ist die Inszenierung von Viktor & Rolf so konzipiert, dass die Differenz zwischen Alltag und Inszenierung klar definiert wird. So wird das Identifizieren mit dem Leib der Models auf dem Laufsteg unterbunden.

Es wird der Leib des Models am Laufsteg im Film wahrgenommen und nicht dessen Körper. Denn der Mensch ist sein Leib hat diesen als Körper und dieser dient lediglich als Material der die Handlungen vollzieht.

D.h.: Der Körper wird vom Model als Material der Handlung geformt, insofern sich das Model entscheidet, den Regeln des Designers als „Architekten“ zu gehorchen. Infolgedessen inszeniert der Designer den Leib des Models in dem das Model die Regeln des Designers anerkennt und diese zu seinen macht; so formt das Model freiwillig seinen Leib gemäß des Willens des Architekten.

Die Inszenierung von Viktor & Rolf lässt dem Model nur wenig Freiraum mit seinem Leib zu handeln. Da das Erstarrt-Sein des Leibes die Dynamisierung des Seins wie Merleau-Ponty, das Handeln mit dem Körper versteht, aufgrund des Folgens der Regeln des Designers nahe zu ausschaltet. In diesem Zusammenhang zeigt sich bei der Inszenierung von Chanel, dass das Dynamisieren vielmehr gespielt ist. Die dynamischen Handlungsabläufe, das Einkaufen der Models entpuppt sich aber ab und an als Illusion der Dynamisierung des Seins; ebenso ist die Inszenierung von Comme des Garçons zu verstehen. In den Momenten wo die Körperstellen der Models durch die gelöcherte Kleidung zu sehen sind, zeigt sich wieder der Leib im Sinne des nackten Leibes, und es scheint als sei er noch nicht unter der Führung des „Architekten“ gestellt. Doch die Freigabe der Körperstellen ist, aufgrund des Entwerfens der Kleidung bewusst von der Designerin durchgeführt. Daher zeigt sich auch dieses Bild des nackten Leibes nur als Illusion von ihm.

Ob dies nun aus der Sicht des Zuschauers zuhause oder des Zuschauers der Modenschau beobachtet wird, beiden offenbart sich die Identität der Figur am Laufsteg während der Zeitspanne der Inszenierung, weil jeder von ihnen durch ihren Leib in der Welt ist. Auch wenn der natürliche Leib der Figuren in Momenten der Inszenierung wahrzunehmen ist, folgt doch dieser immer einem Plan; der vermeidlich natürlich erscheinende Leib ist trotz alledem inszeniert und bricht seine Identität um eine vom Designer geschaffene Identität zu erhalten.

Das Handeln der Designer wird bei Viktor & Rolf selbst zum Thema in der Inszenierung; durch deren Auftritt am Laufsteg erfährt der gestaltende Leib der Designer aufgrund ihrer eigenen Reglementierung zugunsten der Inszenierung, die Wandlung zum gestalteten Leib. Schon die schwarze Kleidung und die synchronen Bewegungen sind die Anzeichen, die die Designer zur gestalteten Figur werden lassen im Sinne der Selbstdarstellung.

Auch das Nicht-Auftreten der Designerin Rei Kawakubo bei der Comme des Garçons Modenschau ist als eine Form der Selbstdarstellung zu sehen; sie zeigt sich durch ihre Handlungen als Designer, als der gestaltende Leib. Wenn ihre Abwesenheit am Laufsteg zusammen mit der Idee hinter ihren Kreationen gelesen wird, so kann gesagt werden, dass das ihr Inneres, welches sie zum Handeln führt auch ihrem eigenen Monster, ihrem Eigenleib entspringt. So wären ihre Ergebnisse ihres Handelns, die sie in ihren Kleiderkollektionen zeigt, als das Produkt ihres „bösen“ Handelns anzusehen. Demnach würde das Fehlens eines abschließenden Auftritts von ihr bedeuten können, dass ihr Handeln nie etwas Gutes ist, sie als Künstlerin etwas Böses verkörpert und daher nach ihr auch kein Ruhm zustünde.

Im Gegensatz dazu betritt zwar Karl Lagerfeld den Laufsteg, aber nicht um zu einer gestalteten Figur zu werden, sondern seine Art der Selbstdarstellung bildet sich im Feiern-Lassen seines Selbst ab.

Die Beziehung zwischen den Figuren auf dem Laufsteg ergibt sich, so wurde gesagt im Kapitel über das Konzept des Leibes von Merleau-Ponty, durch das Existieren des Ding-Körpers neben anderen Subjekten.(siehe Kapitel 2.1, S.5+6) D.h.: Der Leib steht in Verbindung mit den anderen Leibern. Die Inszenierung von Viktor & Rolf macht dies deutlich in dem sowohl die Leiber der Designer als auch die Leiber der Models sich untereinander berühren. Dieser Aspekt zeigt sich nicht nur im Handreichen der Designer vielmehr noch in der starken Reglementierung der Leiber der Models untereinander. In diesem Zusammenhang ist die Verkettung der Leiber der Models zu seinem Kollektivleib anzuführen.

Ebenso ist bei der Chanel Modenschau durch die Interaktion der Models untereinander eine Verbindung der Leiber zu sehen. Zwar gestaltet sich das in-Verbindung-treten, die Interaktion der Ding-Körper auch nach Regeln, wie beispielsweise der Auftritt des Models im klassischen Tweed-Kostüm mit dem einzigen Männermodel auf Laufsteg. Jedoch dürfen sich die Models nach ihrem absolvierten Rundgang am Laufsteg auch als freie Leiber in der Shoppingsituation

zeigen. Diese Sequenzen im Film ermöglichen mir als Rezipient, weil ich Leib-Körper bin, einen Eigenleib habe, das Einfühlen in den Anderen. So kann ich mich mit der gezeigten Alltagssituation bei Chanel identifizieren, da ich als Leib einem „unmittelbaren Erleben und Miterleben zugänglich“ (siehe Kapitel 2.1, S.6) bin.

Weiters ist der Leib „das Vehikel des Zur-Welt-seins“ (siehe Kapitel 2.2, S.7) - insofern hieß es, dass er in einer Seinsbeziehung ist, welche die Mitte seiner Handlungen und den räumlichen Bezugspunkt von dem aus die Welt erfahren wird, bildet. Wenn nun wie bei der Inszenierung von Viktor & Rolf diese Mitte der Handlungen von den Designern gestaltet wird, legen sie den räumlichen Bezugspunkt für das Model fest (siehe Kapitel 2.2, S.8); somit strukturieren sie auch die Welterfahrung der Models. Dies hat zu bedeuten, dass das Model durch die erfahrene Strukturierung nicht mehr offen für die Welt ist. Die Strukturierung der Designer erfolgt aber nicht am nackten Leib der Models, dieser bleibt weiterhin offen, sondern die Arbeit der Designer hat Auswirkungen auf den inszenierte Leib. Demzufolge unterliegt auch die Raumerfahrung der Models der Strukturierung des Designers.

Zwar bildet sich die Strukturierung der Raumerfahrung der Models bei der Modenschau von Comme des Garçons nicht so deutlich ab wie bei Viktor & Rolf, doch allein die Festlegung der schlichten Choreographie, die Determinierung der Stelle des Wendens am Laufstegs, ist als Eingreifen in Raumerfahrung der Models anzusehen.

In Gegensatz dazu scheint die Raumerfahrung der Models bei der Chanel Inszenierung nicht als zu stark strukturiert. Den Models wird wahrscheinlich ein räumliches Segment (beispielsweise ein Regal) zu geordnet sein, indem sie sich bewegen können, aber welches sie nicht zu verlassen haben. So liegt zwar eine Strukturierung der Raumerfahrung vor, aber diese kann das Model durch sein Bewegen im seinen vorgeschriebenen Segment verschieden erfahren.

Hingegen Ich als Zuseher, der den Laufstegfilm sieht, habe eine Raumerfahrung die nicht unmittelbar vom Designer strukturiert ist, sondern erhalte einen Einblick, der sich anhand der Wahrnehmung des Regisseurs von Raums definiert, aufgrund der Bilderfolge, die sich durch verschiedene Kameraeinstellungen und die Montagetechnik ergibt, in den inszenierten Raum. (vgl. Kapitel 3.2.2.2, S.18) Daher entzieht sich der inszenierten Raum als solches, wie er den Models offenbart ist.

Aber die Bilderfolge weist Augenblicke der Identifizierung auf, die veranlassen den Raum so wahrzunehmen wie beim „Dabeisein“ der Inszenierung. Beispielsweise erhalte ich den Blick des anwesenden Publikums und erhalte so den Einblick wie der inszenierte und geographisch-architektonische Raum zu erfahren sein kann. Bei der Modenschau von dem Markenlabel Comme des Garçons vollzieht sich die Erfahrung nicht primär mittels verschiedener Perspektiven, sondern anhand des Sichtbarwerdens der nackten Haut, denn so schließe ich auf einen nackten Leib und weiß mich aber auch als nackten Leib; ich weiß mich aber auch als einkaufenden Menschen.

Wie zeichnet sich nun die Sprache der Designer aus? Ist in den gesehenen Kleidern eine versteckte Semantik enthalten?

Ich gehe davon aus, dass sich in den einzelnen Kollektionen Codes vom Designer enthalten sind, welche der Alltagserfahrung fremd/fern oder nahe sein können. Wenn die Codes als fremd zu beurteilen sind, findet keine Identifizierung mit den Codes und mit der Kleidung statt. Doch bedeutet dies nicht, dass die Botschaft der Kleider nicht verstanden wird, sondern sie eröffnet die Chance für etwas Neues, für eine Veränderung der Wahrnehmung um das Dekodieren zu ermöglichen. D.h.: Der Designer kann mit seinen Kreationen, die er mittels Laufstegfilm und so auch via der Internetplattform zeigt, Einfluss auf die Rezipienten haben. In weiterer Folge ist dieser Einfluss des Designers noch größer zu denken, denn er betrifft auch die Konsum- und Massengesellschaft, in dem er etwas Neues schafft und somit die Gelegenheit einräumt, etwas Nicht-Dagewesenes wahrzunehmen. Der Designer eröffnet die Möglichkeit, dass sich der Blick auf den Leib in seiner bisherigen Erscheinungsform, wie er im Alltag von der Massengesellschaft inszeniert wurde verändern kann.

In diesem Zusammenhang sind die Codes in den Kreationen der Designerin Rei Kawakubo bei der Modenschau von Comme des Garçons zu verstehen. Die Übertreibung bei der Oberflächengestaltung der Kleider, die Verknotung von Stoffmengen, das Poltern, das Unterfüttern der Kleider sowie der Umgang mit dem Leib der Models, das Verdecken/Verhüllen von Kopf und Gliedmaßen, das Sichtbarmachen von Wirbeln, wirkt irritierend und fern jeglicher Alltagserfahrung, doch schafft sie so das Innere des Leibes, das ihrer Meinung im Inneren jedes Menschen existierende Monster, nach außen zu kehren und den Blick auf ihr Leibverständnis zu

richten; somit positioniert sie sich mit ihrer Kollektion nicht nur gegensätzlich des gesellschaftlichen Idealkörpers, sondern auch des modischen Verhaltens.

Auch die Haute Couture-Kollektion von Viktor & Rolf weist solche Codes auf, welche wie folgt zu lesen sein können: Die Erscheinungsform des Leibs zeigt sich hier im Sinne des Kollektivleibs. So ist der einzelne Leib durch die Mode dem Kollektivleib/ dem Kollektivleib der Gesellschaft untergeordnet, dieser vermag nicht nur den Leib zu formen, sondern ihn auch zur Gänze verschwinden zu lassen. Das heißt sich modisch zu verhalten ist gleichbedeutend mit der Aufgabe seiner Identität und der Akzeptanz eine gesellschaftlich anerkannte kollektive Identität zu erhalten.

Bei den gestalteten Kleidern von der Marke Chanel, welche designt sind von Karl Lagerfeld sind die Codes ähnlich der Codes der Alltagserfahrung; daher weist das Erscheinungsbild der Leiber ein hohes Maß an Identifikationspotenzial auf. Die Codes könnten verstanden werden als die Thematisierung des Seins in der Welt. Da die Kleider dieser Modenschau auf ihr eigenes Sein verweisen, in dem sie Neugestaltungen vorheriger Kleider sind, zum klassischen Tweed-Kostüm werden kniehohe geschnürte Sportschuhe getragen oder die neue Form des kleinen Schwarzen, zeigt sich auch der Leib seiend; er offenbart sich unter dem „Horizont aller Horizonte“ (siehe Kapitel 4.2, S.23) und schafft so die Möglichkeit der Identifizierung.

Wenn unter diesen Gesichtspunkten keine Identifizierung stattfindet, dann ist dies zurückzuführen auf ein Nicht-Einlassen des Rezipienten auf die Wahrnehmungssituation des Leibs im Laufstegfilms. So geht auch die Möglichkeit, die durch Kameraeinstellungen gegeben wird, eines Mithineinnehmens in den inszenierten Raum verloren. Infolgedessen findet die Kunst im Laufstegfilm, ob es sich nun um die filmische Kunst oder gestalterische Kunst des Designers handelt keine Anerkennung seitens des Rezipienten.

7. Schlussbetrachtung

Beginnend mit der Auseinandersetzung mit Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* wurde ein Leibkonzept, das auch Raum zu erfassen vermag, erarbeitet.

Da der Körper am Laufsteg anhand von einer filmischen Bilderfolge, die via Internetplattform konsumierbar ist, untersucht werden sollte, musste zuerst das Format sowie die Form des Mediums bestimmt werden. So hat sich in der Untersuchung gezeigt, dass es sich hier um einen Film, um den Laufstegfilm handelt, der das Phänomen des Körpers am Laufsteg dokumentiert. Nicht unerheblich für die weitere Arbeit war die Beleuchtung des Entstehungsprozesses des Laufstegfilms, wobei das Bedürfnis der Gesellschaft nach einem allgegenwärtigen Miterleben und Dabeisein nicht nur Aufschluss über das Entstehen des Films gab, sondern auch einen neuen Blick auf die zu untersuchenden Filminhalte eröffnete.

In diesem Zusammenhang wurde im nächsten Schritt die Gattung des Laufstegfilms mittels inhaltlicher und filmischer Merkmale bestimmt um eine Aussage treffen zu können wie dieser Film dem gesellschaftlichen Bedürfnis des permanenten Dabeiseins nachkommt. Es zeichnete sich ab, dass das filmische Festhalten einer zeitlich gesehenen kompletten Modenschau und der daraus resultierende Bildausschnitte mit seiner speziellen Perspektivenwahl, die dem Filmrezipienten durch die gegebene Sicht ein Dabeisein ermöglicht, das von der Gesellschaft gewünschte Resultat sei.

Weiters folgte die Untersuchung des Raumes im Laufstegfilm; unter der Prämisse des Betrachtens eines Films, der die Modenschau und so das Phänomen des Körpers am Laufstegs dokumentiert, offenbarte sich der zu begreifende Raum als eine mehrstufige Erfahrung. Der Fixpunkt von dem aus die Welt und so auch der Raum im Laufstegfilm wahrzunehmen ist, gestaltet sich laut Merleau-Ponty anhand des Subjektes, des Ich, also hier durch die Sicht des Filmrezipienten. Dementsprechend musste eine Unterscheidung zwischen filmischen, inszenierten und geometrisch-architektonischen Raum, der sich als absoluter Raum erweist, stattfinden.

Anschließend wurde jeder der zu erfahrenden Räume anhand seiner Beschaffenheit erforscht, damit die jeweilige Raumerfahrung beim Erfassbar-Machen des Raumes im Laufstegfilm miteinfließen konnte; so gab sich der filmische Raum in seiner

Konzeption als Produkt des Regisseurs zu verstehen; der inszenierten Raum wurde als gestaltet durch das Konzept des Designers erfahren und der geometrisch-architektonischen Raum ergab sich als absoluten Raum.

In weiterer Folge wurde im Kapitel über den Leib das Verhältnis des nackten Leibes, des alltäglichen Leibes zu dem inszenierten Leib in der Modenschau dargestellt. Es wurden die unterschiedliche Erscheinungsform des Leibes aufgewiesen, die durch die Bearbeitung des Körpers und so auch der Arbeit mit dem Leib-Körper entsteht.

Da die Sprache von der Bearbeitung des Körpers war und sich das Bearbeiten des natürlichen/nackten Leibes durch das Kleiden vollzieht, wird die Sicht von Außen, die Sicht der Anderen, die Sicht auf den Körper mitverändert. Durch die Gegenüberstellung der alltäglichen Bearbeitung des Körpers mittels des modischen Verhaltens und der Bearbeitung der Körper der Models durch die Konzeption des Designers mittels Kleidung, ergab sich, dass im Alltag der natürliche Leib trotz Kleidung immer zu sehen ist; im Gegensatz hierzu wird der natürliche Leib der Models bei einer Modenschau verhüllt. Infolgedessen gestaltet sich das Erscheinungsbild des Leibes der Models anhand des Idealkörpers, dessen Struktur der Designer mit seinen Kleider vorgibt.

Um zu verstehen wie die Bearbeitung des Körpers die Arbeit mit dem Leib-Körper verlangt ist das Leib-Konzept von Merleau-Ponty mit Marcel Mauss Idee der Körpertechniken verbunden worden. Da mit den Körpertechniken körperliche Praktiken gemeint sind, die für ein Fortkommen in der Gesellschaft zu erlernen seien, ist auch das Bewegen mit Kleidung als solche Technik anzusehen. So wurde festgestellt, dass im Unterschied zur Arbeit mit dem Leib-Körper im Alltag, der gekleidete Körper des Models am Laufsteg spezielle/alltagsferne Körpertechniken nutzen muss um dem Designer bei der Präsentation seiner Kleider zu dienen.

In diesem Zusammenhang wurde die Arbeit des Designers untersucht um zu ermitteln welche Funktion für ihn die Kleidung bzw. der angekleidete Leib des Models hat. Die Erläuterung der versteckten Semantik in den Kleidern, die dem Designer zur Kommunikation mit der Gesellschaft dient, schaffte das Verständnis für die abschließende Analyse der drei Laufstegfilme mit ihren jeweiligen Kollektionen.

Die Analysen kehrten hervor, dass sich das Begreifen des Körpers am Laufsteg mittels der Identifikation des jeweiligen Erscheinungsbilds von Leib vollzieht. Nur unter der Prämisse des Einlassens auf die Situation kann sich der Zuschauer, der

Zuschauer zuhause oder der Zuschauer der Modenschau, mit dem wahrgenommenen Leib identifizieren.

Demzufolge vermag es das filmisch-theatrale Ereignis in seiner Gesamtheit (siehe Kapitel 3, S.13) den Blick auf den Leib, die Gesellschaft, die Leiberfahrung, den Raum, die Erweiterung der Körpertechniken etc., also zusammenfassend, auf den Körper am Laufsteg, die inszenierten Räume und seine Figuren zu ändern, aber auch einen neuen Blick auf den je eigenen Leib zu eröffnen.

8. Literaturverzeichnis

Angehrn, Emil; Figal, Günter/ Birgit Recki (Hrsg.): *Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen*. (Philosophische Untersuchungen, 25). Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.

Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz. In: Alloa, Emmanuel/Thomas Bedorf (Hrsg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzeptes*, Tübingen: Mor Siebeck, 2012, S. 37 -51

Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen./Diss. Universität-Gesamthochschule Essen, Literatur- und Sprachwissenschaft 1997.

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bermes, Christian: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.

Burckhardt, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1994

Craik, Jennifer: Mode als Körperarbeit: Körperarbeit, Modearbeit. In: Lehnert, Gertrude/ Gabriele Mentges (Hrsg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin: Edition Ebersbach, 2005, S.251-304.

Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Ebner, Claudia C./ Rainer Winter (Hg.): *Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur*. (Cultural Studies, 23). Bielefeld: Transcript, 2007.

Elsaesser, Thomas: Digital Cinema: Delivery, Event, Time. In: ders. /Kay Hoffmann (Hrsg.): *Cinema Futures: Cain, Abedl or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Unic. Press, 1998, S. 201-222.

Elsaesser, Thomas: Film als Möglichkeitsform: Vom ‚post-mortem‘-Kino zu mindgame movies . In: ders.: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009, S. 237-263.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie. Zur Einführung*. 3. Auflage, Hamburg: Junius 2007

Faust, Wolfgang, *Abenteuer der Phänomenologie. Philosophie und Politik bei Maurice Merleau-Ponty*, Würzburg: Königshauen & Neumann, 2007.

Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke, 2010.

Garncarz, Joseph: ‚Medienevolution‘ oder ‚Medienrevolution‘? Zur Struktur des Medienwandels um 1900. In: Schnell, Ralf (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld: 2006, S. 63-83.

Göttlich, Udo: Von der Fernseh- zur Netzwerkgesellschaft. Mobile Privatisierung als kulturelle Kontinuität in der Mediengesellschaft. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage: *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 181-196.

Grand, France: *COMME des Garçons*. München/Paris/London: Schirmer Mosel, 1998.

Helmstetter, Rudolf: Meine Interpassivität – Skizze eines Forschungsprogramms. In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien/New York: Springer, 2000, S. 171-185.

Heath, Stephen: *Questions of the Cinema. Theories of Representation and Difference*. London: Indiana Univ. Pr., 1981.

Hetzel, Christoph: *Der Leib als Subjekt der Bildung. Nietzsches und Merleau-Pontys Anthropologien in bildungstheoretischer Sicht./Diss*, Universität Wien.

Hißnauer, Christian; Mayer, Egon/Wilhelm Reschl, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärung*. (Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, 23). Konstanz: UVK, 2011.

Jongen, Marc (Hg.): *Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorien*. München: Fink, 2008.

Jones, Sue Jenkyn: *Mode-design. Ein Handbuch und Karriereguide*. München: Stiebner, 2002.

Kandorfer, Pierre: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. 3. Auflage, Köln: DuMont, 1987.

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 1991.

Kargl, Reinhard: *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Kristensen, Stefan: Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität. In: Alloa, Emmanuel/Thomas Bedorf (Hrsg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzeptes*, Tübingen: Mor Siebeck, 2012, S. 23-36

Körtner, Ulrich H. J.; Popp, Marianne (Hrsg.): *Schöpfung und Evolution – zwischen Sein und Design. Neuer Streit um die Evolutionstheorie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2007.

Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorie. Methode. Kritik*. 2. Auflage, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

Lehnert, Gertrud: *Mode. Models. Superstars*. Köln: DuMont, 1996.

Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. 1. Auflage, Dortmund: Edition Ebersbach, 1998.

Lehner, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*. München: Wilhelm Fink, 2012.

Loschek, Ingrid: *Wann ist Mode?. Strukturen, Strategien und Innovationen*. Berlin: Reimer, 2007.

Manovich, Lev: Die Kunst des Medienhandelns: Vom Massenkonsum zum Kulturgut der Massen. In: Richard, Birgit /Alexander Ruhl (Hg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Frankfurt a.M.: Campus, 2008, S. 191-205.

Martschukat, Jürgen (Hg.): *Geschichtswissenschaft und >Performative Turn<. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln/Wien (ua.): Böhlau, 2003.

Mauss, Marcel; Lepenies, Wolf/Henning Ritter (Hrsg.): *Soziologie und Anthropologie*. (Hanser Anthropologie, Bd. 2). München/Wien: Carls Hanser, 1975.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie. In: Liebsch, Dimitri (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. (KunstPhilosophie, 5), Paderborn: Mentis, 2005, S.70-84

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek: Rowohlt, 2000.

Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Berlin: Alexander Verlag, 1996.

Pfaller, Robert: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien/New York: Springer, 2000, S. 1-11.

Prokop, Dieter; Fürstenberg, Friedrich/ Heinz Maus (Hrsg.): *Soziologie des Films*. (Soziologische Texte, 69). Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1970.

Richter, Birgit: *Art 2.0: Kunst aus der YouTube! Bildguerillia und Medienmeister*, In: ders. /Alexander Ruhl (Hrsg.): *Konsumguerillia. Widerstand gegen Massenkultur*. Frankfurt/New York: Campus, 2008, S. 225-246.

Seeling, Charlotte: *Mode. 150 Jahre - Couturiers, Designer, Marken*. Potsdam: Tandem, 2010.

Simmel, Georg: Philosophie der Mode (1905). In: Behr, Michael/ Volkhard Krech, Gert Schmidt (Hrsg.): *Georg Simmel. Philosophie der Mode (1905), Die Religion (1906^f1912), Kant und Goethe (1906^f1916), Schopenhauer und Nietzsche*. (Georg Simmel. Gesamtausgabe, 10). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S.7-38.

Smith, Mitchell Oakley; Kubler, Alison: *Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison*. München/London/New York: Prestel, 2013.

Stauff, Markus: Die Problematik der Rezeption. In: ders.: *Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien*. Münster: LIT, 2005, S. 85-108.

Stauff, Markus: Technik plus X: Digitalisierung und die mediale Prägung von Gesellschaft. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage (Hg.): *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 39-56.

Stoller, Silvia: Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung./Diss. Universität Wien, 1991.

Urricchio, William: Medien, Simultanität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität. In: Adelman, Ralf (u.a.) (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie. Geschichte. Analyse*. Konstanz: UVK, 2001, S. 281-310.

Vilaseca, Estel: *Die Modenschau. Konzept – Gestaltung – Umsetzung*. München: Stiebner, 2010.

Voss, Christiane; Engell, Lorenz/ Oliver Fahle, Vinzenz Hediger, Christiane, Voss (Hrsg.): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. (Film Denken). München: Fink, 2013.

Waldenfels, Bernhard: *Der Spielraum des Verhaltens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. 1. Auflage, Berlin: Suhrkamp, 2010.

Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'*. Heidelberg: Carls Winter, 1992.

Zahavi, Dan: *Phänomenologie für Einsteiger*. München: Fink, 2007.

Ziemann, Andreas: Medienwandel und gesellschaftliche Strukturänderungen. In: Hieber, Lutz /Dominik Schrage: *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 17-38.

Quellenangaben

Chanel: CHANEL Fall-Winter 2014/15 Ready-to-Wear show - Full Film. In: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=YLDUXZ4X5b8/> 05.03.2014, Zugriff: 12.01.2015.

Chanel: Inside Chanel. Die Geschichte von Chanel. In: *Chanel*. <http://www.chanel.com/>, http://inside.chanel.com/de/timeline/1883_birth-of-gabrielle-chanel/ letzte Aktualisierung Juli 2014, Zugriff: 12.01.2015.

Fashion Channel - Milano: "VIKTOR & ROLF" Haute Couture Autumn Winter 2013 2014 Paris by Fashion Channel. In: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=rMVUX9SuCe4/> 06.07.2013, Zugriff: 10.1.2015.

Fashiontv: About us/Press-Room In: *fashiontv*. www.fashiontv.com/about-us/ letzte Aktualisierung 05.07.2013, Zugriff: 01.11.2013.

FatalefashionIII: Comme des Garçons | Fall Winter 2014/2015 Full Fashion Show | Exclusive. In: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=igROmfW18h0/> 08.03.2014, Zugriff: 20.01.2015.

Michault, Jessica: Comme des Garçons reday to wear fall winter 2014 Paris. In: *Nowfashion*. *The first online magazine to publish photos in real time*. <http://nowfashion.com/> 01.03.2014, Zugriff: 20.01.2015.

9. Anhang

Abstract

Diese Arbeit behandelt den Körper am Laufsteg sowie die dabei auszumachenden inszenierten Räume und ihre Figuren. Bei der Untersuchung des Körpers am Laufstegs dient Maurice Merleau-Pontys Werk, die *Phänomenologie der Wahrnehmung*, als Basisliteratur mit dessen Verständnis von Leib und so auch des Raumes, das filmisch festgehaltene Phänomen des Körpers am Laufsteg wahrzunehmen ist. Daher wird unter Anbetracht der folgenden Forschungsfrage gearbeitet: Inwiefern verändert die Inszenierung des Laufstegs die Wahrnehmung des Leibes?

Da es sich bei der Rezeption der Modenschauen um das Rezipieren eines Films, der auf einer Internetplattform hochgeladen und so von zuhause zugänglich ist, handelt, beschränkt sich der zu untersuchende Raum nicht nur auf den inszenierten Raum, sondern es muss vielmehr der Raum an sich bei allen Betrachtungen berücksichtigt werden. So ist der geometrisch-architektonische Raum mit dem hinzugefügten inszenierten Raum, der Raum den der Regisseur anhand seiner individuellen Raumerfahrung dem Rezipienten des Laufstegfilms präsentiert. Auch bildet der geometrisch-architektonische Raum den Bezugspunkt unter dem der Laufstegfilm als der Welt des Zuschauers angehört ist.

Der Leib zeigt sich in der Laufsteginszenierung und so auch im Laufstegfilm als ein vom Designer bearbeiteter Leib; zwar scheint es als würde der nackte Leib der Models zum Vorschein kommen, doch erfolgt auch dieses Sichtbarwerden des nackten/natürlichen Leibes nur durch die Strukturierung des Leibes also aufgrund der Arbeit des Designers. Da sich die Strukturierung des Leibes unter anderem als das Ankleiden der Models entpuppt, räumt die Kleidung dem Designer die Möglichkeit ein durch sie mit der Gesellschaft zu kommunizieren und seine Vorstellungen eines Idealkörpers zu präsentieren.

Demzufolge verwendet das Model bei der Präsentation der Kleider nicht seine für den Alltag erlernten/einverlebten Körpertechniken, wie sie von Marcel Mauss verstanden werden, sondern bedient sich spezieller Körpertechniken, die durch den Designer und seine Kleider definiert werden.

Die Filmanalysen der einzelnen Laufstegfilme, welche anhand ein Mischform von den Filmanalysemodellen von Thomas Kuchenbuch durchgeführt werden, verdeutlichen die formulierten Thesen und führen zu dem Schluss, dass es nicht alleine die Inszenierung vermag die Wahrnehmung des Leibes zu verändern, sondern das filmisch-theatrale Ereignis den Blick auf den Leib bestimmt und zu re-konfigurieren vermag.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Marianne Haider
Geburtsdatum: 24. Dezember 1989
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

BERUFSERFAHRUNG

seit 2011 Außendienstmitarbeiterin der Firma Herba Chemosan
zur Betreuung des POS-Forte Werbepakets
01/2009 - 06/2011 Promotorin bei Plus Promotion Sales
seit 2008 Teilzeitangestellte bei Austroplay GmbH

AUSBILDUNG

10/2008 – heute Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
an der Universität Wien
09/2003 – 06/2008 Vienna Business School HAK/HASCH Floridsdorf
09/1999 – 06/2003 BG und BRG Wien XXI
09/1995 – 06/1999 Volksschule Langenzersdorf

SONSTIGES

seit 12/2013 Mutter eines Sohnes

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch:	Muttersprache
Englisch:	fließend
Italienisch:	gut
Latein:	Schulkenntnisse