

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 88 (2008)
Heft: 964

Artikel: In Spitzencorsage auf die Bühne
Autor: Buhr, Elke
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168097>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wer Spitzen zeigt, kann Massen verführen: wie Madonna in Spitzen zur Jungfrau wurde und damit die Mode einer Generation bestimmte.

(5) In Spitzencorsage auf die Bühne

Elke Buhr

Was für ein Hochzeitskleid! Jungfräulich weiss, mit bodenlanger, weiter Schleppe, die schwingt, verhüllt oder freigibt je nach Wunsch. Mit einer Corsage aus Spitzen, die das üppige Decolleté der Trägerin bis zur Waghalsigkeit auskostet. Mit einem mehrfach gestuften Rock, der, blickt man nur geschickt an den vielen transparenten Stofflagen vorbei, die nackten Schenkel freilegt wie ein Mini.

In diesem Kleid stolziert 1984 die junge Sängerin Madonna Louise Ciccone durch venezianische Palazzi, räkelt sich auf Samtpolstern und erobert damit das frisch etablierte Musikfernsehen. Die Rede ist vom Video zu «Like a Virgin». Es ist der Song, der nach dem ersten Hit «Holiday» Madonnas endgültigen Durchbruch bedeutete. Damals etabliert Madonna einen Look, der von unzähligen jungen Frauen in aller Welt kopiert werden wird: eine Art frühen Girlie-Stils, mit wilden Locken und expressivem Make-up, kurzen Röcken zu Leggings oder Netzstrümpfen, schwarzen, manchmal bauchfreien Tops. Es ist ein Look, der damit kokettiert, das Unterste zuoberst zu kehren, und der mit Hilfe mehrerer Schichten legere Durchblicke ermöglicht. Es ist ein Look, der offensiv mit Dessouselementen arbeitet. Esseintiell dafür ist das erotische Wechselspiel von Verdecken und Zeigen – das Prinzip der Spitzene.

Allerdings hat Madonna dieses Outfit nicht aus dem Nichts erfunden. Die Madonna der achtziger Jahre, die sich anschickt, nach musikalischen Anfängen in New Yorker Schwulenclubs den Mainstream für sich zu erobern, erbt diesen Stil von verschiedenen popkulturellen Quellen. Mit seiner Coolness und punkigen Rotzigkeit ist er ein Echo des *New Wave*, der Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger London und New York beherrschte. Man war bleich und trug schwarz,

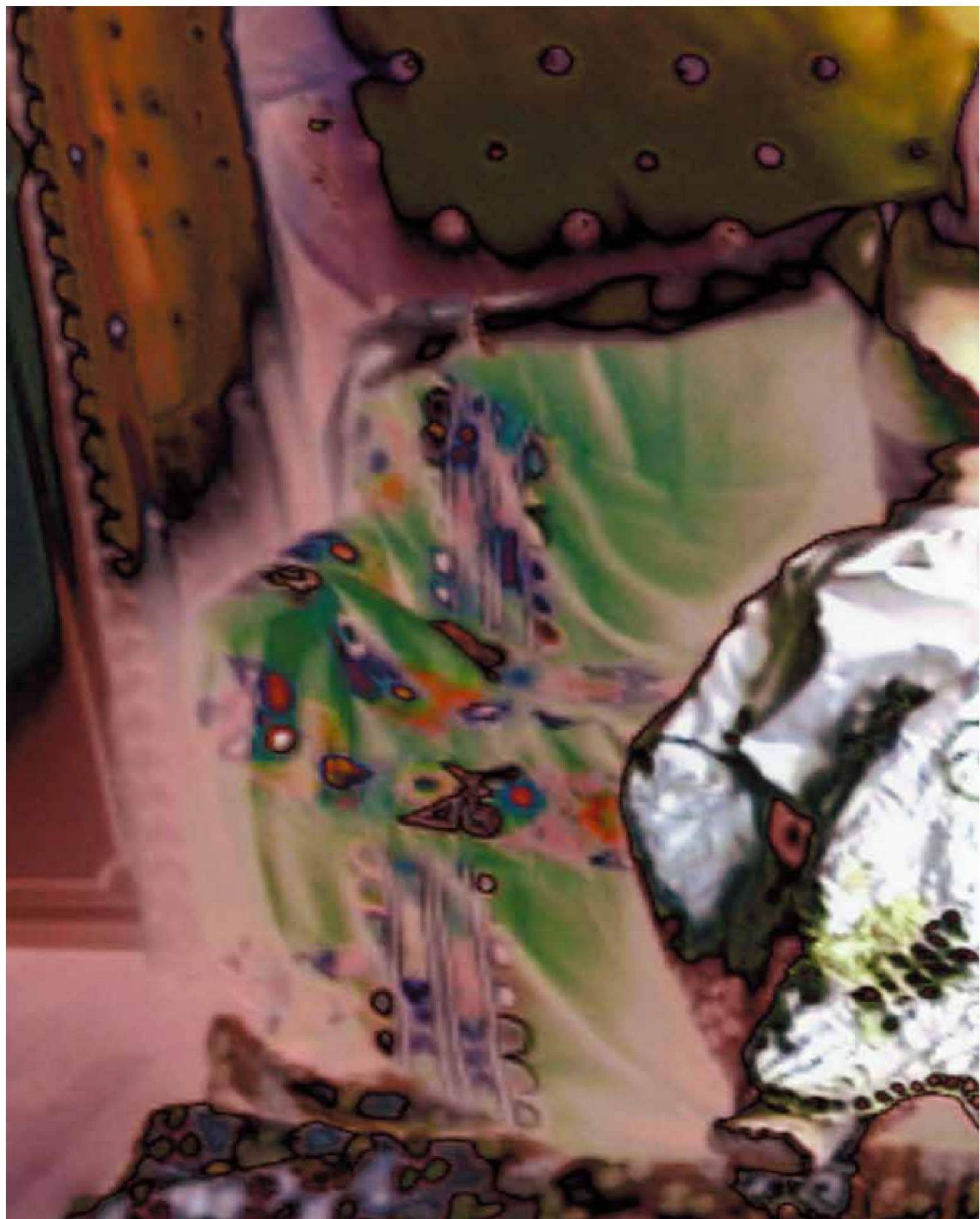
manchmal mit düsterem Minimalismus, manchmal allerdings auch von der Opulenz eines Vampirromans beeinflusst. Manche *New-Wave*-Bands wurden von der Tradition der *Gothic Novels*, der Schauerromane vor Ruinenkulissen, inspiriert; die Ästhetik der angelsächsischen schwarzen Romantik kam wieder an die Oberfläche, und mit ihr der Schwarze-Spitzen-Look.

Wo *New Wave* die Gothicdüsternis mit der Kälte des Punks kombinierte, war auch Erotik nichts Zartes, sondern wurde eingesetzt wie eine Waffe, mit provokantem Exhibitionismus. Siouxie Sioux von der britischen Band *Siouxsie and the Banshees*, eine modische Ikone der Zeit, trug Anfang der Achtziger Spitzencorsets, die ihre Brüste komplett freilegten, zu schwarzem Leder. Siouxies modische Inspirationen stammten aus der Sado-Maso-Szene, und als Accessoire zu diesen Dessous passten Stachelhalsbänder und Sicherheitsnadeln deutlich besser als ein verführerisch-weiblicher Augenaufschlag.

Aus *New Wave* entstand *New Romantic*, eine britische Post-Punk-Mode, die Anfang der achtziger Jahre dandyhaft im Neobarock schwelgte. In der Szene, die sich um die Bands *Adam & the Ants*, *Spandau Ballet* oder *Duran Duran* scharte, waren Spitzencorsets nicht dem Terrain der Unterwäsche vorbehalten, sondern wurden zur Schau getragen wie zu Zeiten Mozarts, und zwar auch von Männern. Diese modische Praxis zitierte eine Zeit, in der Spitzencorsets kein Zeichen privater Erotik waren, sondern ein von Adligen öffentlich getragenes Statussymbol.

In der Populärtkultur ist das Bild des Adligen mit den flatternden, spitzenbesetzten Ärmeln das Sinnbild barockhafter Prachtentfaltung – einer Pracht, die die Popkultur immer wieder in Glamour übersetzt hat. Da die bürgerliche Kultur aber den glamourösen Mann abgeschafft und das Schillernde – wie auch die Sphäre der Privatheit – an die Frau delegiert hat, bedeutet der glamouröse Mann seit dem 19. Jahrhundert immer auch eine Infragestellung der Männlichkeitsnormen. Die ersten Dandys haben das vorgemacht, und eine Figur wie David Bowie inszenierte sich in den siebziger Jahren als ihren schrillen Nachkommen: mit wild toupiertem Haar und geschminkten Augen, den mageren Körper in glitzernden Phantasie-Kostümen – oder eben auch offensiv androgyn im neobarocken Rüschenhemd.

Man kann aus feministischer Sicht die Selbstfeminisierung der Dandys als patriarchalischen Schachzug interpretieren, mit dem die Männer den realen Frauen weiteres Terrain abjagen. An-





derseits, und dies wiegt wohl schwerer, trägt eine solche Verschiebung der Zeichen der Geschlechtsidentität entscheidend zu einem Klima der De-naturalisation des Geschlechts bei – *«Doing Gender»* wird ein Spiel, bei dem dann auch die Frauen mit grösserer Freiheit mitspielen können. Und von dieser Freiheit hat sicherlich Madonna, die grosse Performerin ihrer Sexualität, entscheidend profitiert.

Die Genderüberschreitung funktionierte im Pop der siebziger und frühen achtziger Jahre also in beide Richtungen: Männer kokettierten – mit Rüschen, Spitzen und langen Haaren – mit den Zeichen des Weiblichen, Frauen kombinierten absolute Härte zu transparenten Dessous. So nutzten beide Geschlechter die Erotik der Normverletzung gegen die bürgerliche Langeweile.

Es blieb Madonna vorbehalten, diese Ästhetik aus dem Untergrund für die breite Masse zu popularisieren. Sie kombinierte Spitze mit Punk und Trash. Ihr weisses Hochzeitskleid in *«Like a*

Männer kokettierten – mit Rüschen, Spitzen und langen Haaren – mit den Zeichen des Weiblichen, Frauen kombinierten absolute Härte zu transparenten Dessous. So nutzten beide Geschlechter die Erotik der Normverletzung gegen die bürgerliche Langeweile.

Virgin» wirkt auch deshalb so sexy, weil es immer wieder mit Bildern ihres schwarzen Club-Outfits gegengeschnitten wird, einem Outfit, das Non-konformismus und kratzbürstige Selbstbehauptung anzeigt.

Madonna ist das Gegenteil des ätherischen Weibchens, ihre Erotik ist handfest und selbstbewusst. Sie wirkt einerseits burschikos, anderseits ungeheuer weiblich. Ihr Tanzstil, ihre Körpersprache, auch ihre Praxis des Freilegens von Decolleté und Armen folgen den Normen klassischer Weiblichkeit, wie sie beispielsweise Pierre Bourdieu herausgearbeitet hat. Während der Mann in unserer Kultur aufrecht geht, stabil und breitbeinig steht und seinen Rumpf bedeckt, erscheint ideale Weiblichkeit instabil, auf hohen Absätzen trippelnd, im Tanz möglichst oft aus der Vertikalen in die Horizontale gekippt. Klassische Positionen der Frau zeigen den Kopf weit zurückgelehnt und den Halsbereich freigelegt, wie bei einem Tier, das sich unterwirft.

Auch Madonnas Tanz betont, vor allem in den frühen Videos, die Diagonalen, sie biegt sich

nach hinten, legt den Kopf zur Seite, schlängelt sich im *«Like a Virgin»*-Video unter den Brücken Venedigs hindurch wie eine Limbotänzerin. Aber sie tut dies mit herausforderndem Blick. Wenn Madonna ihr Decolleté über der weissen Spitzencorsage freilegt, dann scheint sie direkt auf den animalischen Kern dieser Pose zu zielen, und im *«Like a Virgin»*-Video ist es dann wirklich ein Löwe, den sie verführt.

«You make me feel I've nothing to hide», so heisst es noch in *«Like a Virgin»*. Nein, Madonna hat nichts zu verstecken – das hat sich im Lauf ihrer einmaligen Karriere nach *«Like a Virgin»* erwiesen. Wie keine andere, hat Madonna ihre Dessous hergezeigt. Der Modemacher Jean-Paul Gaultier hat ihr das phallischste Bustier der Welt geschaffen, eine Rüstung aus zwei phallischen Spitzkegeln, die Weiblichkeit als Waffe inszenieren. Madonna ist dabei zu einer feministischen Ikone geworden und zum Inbegriff der erfolgreichen *self-made woman*. Anderseits aber ist Madonna, der bestverdienende weibliche Popstar der Welt, auch Symbol einer Popkultur geworden, die Sexualität zur Ware macht; die den Körper als Produktionsmittel behandelt, in das erst Fitnessstunden investiert werden, um dann maximale Rendite zu ermöglichen; die sich auszieht bis auf die Knochen und dabei ihre Haut zentimeterweise verkauft. Bei aller Euphorie über die Entdeckung der selbstbestimmten Erotik darf man die alte Weisheit nicht vergessen: sich vor der Kamera auszuziehen, ist nicht automatisch ein Akt der Befreiung des weiblichen Geschlechts. Wie prekär der Gebrauch von Dessous im Pop ist, musste kürzlich erst Britney Spears erfahren, Madonnas gefallene kleine Schwester. Bei einem Comebackversuch nach längerer Bühnenabstinenz im September 2007 stöckelte sie im Glitzer-BH unbeholfen über die Bühne und lieferte sich und ihren halbnackten Körper den hämischen Kommentaren der Öffentlichkeit schutzlos aus.

Spitzendessous sind symbolische Inszenierungen von Ambivalenz. Sie zeigen und verstecken, geben Grenzen frei und markieren sie gleichzeitig. Der öffentliche Gebrauch von Dessous im Pop lebt von dieser Ambivalenz – und riskiert doch gleichzeitig immer, in der massenmedialen Vervielfältigung das Zeichen in die Eindeutigkeit des Kommerzes zurückzuzwingen. Madonnas Dessous jedenfalls haben jede Anmutung von Privatheit verloren. Manche lesen sie auch heute noch als Manifest weiblicher Selbstbestimmung. Andere nur noch als Kennzeichen neoliberalen Ausverkaufs.

ELKE BUHR,
geboren 1971, war
Pop- und Kunstre-
dakteurin der Frank-
furter Rundschau
und arbeitet zur Zeit
als freie Autorin.