Von Krinolinen, Mottenlöchern und nackten Filmstars

Autor(en): **Brändli, Sabina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **12 (1999)**

Heft [1]: **Enthüllungs-Geschichten : Unterwäsche im Wandel von Intimität und Öffentlichkeit**

PDF erstellt am: **30.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-121055

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Sabina Brändli

VON KRINOLINEN, MOTTENLÖCHERN UND NACKTEN FILMSTARS

Alles ist anders: Die langen Unterhosen, in denen George seine neue Nachbarin Ada und deren Tochter beim unerwarteten Besuch empfängt, sind zerbeult und geflickt. Die ursprünglich wohl weisse Farbe lässt sich nur erahnen. Wenn er sich später unter das Piano legt, um Ada während des Klavierspiels unter den Rock zu schauen, trägt sie kratzige, schwarze Wollstrümpfe. Nur ein Mottenloch, so gross wie ein Rappenstück, lässt ihr Bein erahnen. Seelig erkundet George den winzigen Hautfleck mit einem Finger. Wenn die beiden dann endlich in Liebe zusammenfinden, hilft er ihr dabei, sich in aller Eile aus dem Korsett zu schälen. Das metallene Krinolinengestell, das den Röcken Mitte des 19. Jahrhunderts das ausladende Volumen verlieh, wird in seiner ganzen Monstruosität sichtbar. Ada (Holly Hunter) steht buchstäblich im goldenen Käfig der prüden Wohlanständigkeit des viktorianischen Zeitalters da.

In Jane Campions im Neuseeland des 19. Jahrhunderts angesiedeltem ‹The Piano› (1992) spielen die Ober- und die Unterkleider eine Hauptrolle. Dennoch ist es keiner der immer etwas muffig wirkenden Kostümfilme. Nie kommt Sissi-Romantik auf. An keiner Stelle wird die Moral der Entsagung, die sich in der Kleidung manifestiert, beschönigt. Die Wäsche ist vielmehr gezielt eingesetztes Mittel der Inszenierung. Einerseits wird dadurch die der viktorianischen Kultur innewohnende Körperfeindlichkeit anschaulich. Durch den Kontrast mit den weitgehend unbekleideten, tätowierten Maoris, den Ureinwohnern Neuseelands, wird diese überfeinerte Kultur zur Karikatur verzerrt. Die direkte Sprache und die tastende Neugier der Maoris lassen die Eroberer vollends zugeknöpft und verklemmt erscheinen. Andererseits wird die Wäsche zum Sinnbild der Haut. Die Geschichte einer Haut, deren Empfindsamkeit gewissermassen in Zeitlupe geweckt wird und deren Poren sich öffnen, diese unsagbare Geschichte wird durch die Inszenierung der Wäsche darstellbar. So kommt es zu völlig neuen, nie gesehenen Bildern.

Der Mann (Harvey Keitel) ist allein. Nur das Piano erinnert an die abwesende Geliebte. Wenn er sich das Hemd abstreift, ist er splitterfasernackt. Was männliche Protagonisten doch alles unternehmen, um einen Blick auf weibliche Unterwäsche zu erhaschen! Risse, Ast- und Schlüssellöcher werden bemüht, um den Protagonisten und indirekt dem Publikum einen Blick ins Boudoir oder in die Umkleidekabine zu gewähren. Auch wenn die Frauen nicht bemerken, dass sie beobachtet werden, ist ihre Erscheinung beim Entkleiden immer makellos.

Keine löchrigen Strümpfe, keine dreckige Wäsche, keine Sicherheitsnadeln als Notbehelf. Auch einfache Mädchen tragen unten drunter selbstverständlich Seide. Sogar wenn, wie in François Truffauts ‹La femme d'à côté› (1981), eine Frau an einer Gartenparty mit ihrem Kleid ungeschickt hängen bleibt und – ratsch – in der Unterwäsche dasteht, erscheint sie nicht entblösst: Die Dessous sind untadelig, kein einziges Fältchen gemahnt an ihren Körper, an seine Bewegung, seine Wärme. Auch Jahre nach dem Durchbruch der bequemen Nylonstrumpfhose tragen die weiblichen Figuren in solchen Szenen noch immer Strumpfhalter und -bänder. Sehen wir wie in Michelangelo Antonionis ‹Identificazione di una donna› (1982) tatsächlich einmal eine Frau in Nylonstrumpfhosen, so wirkt das beinahe so irritierend, wie wenn wir dieselbe Protagonistin auf dem WC hocken sehen.

Die Unterwäsche wird drunter getragen. Das Hervorlugen, das Sichtbar-Werden beflügelt die Fantasie. Sie nimmt den durch die teilweise Entblössung ermöglichten weiteren Verlauf vorweg. Sichtbare Dessous sind Verheissung. Der Hays Code, die Selbstzensur, die im klassischen Hollywood von den dreissiger bis zu den fünfziger Jahren regierte, verbot nicht nur die gänzliche Nacktheit, sondern auch die Verheissung. Keine Doppelbetten, keine Oberbekleidung mit vielsagenden Dekolletés und Verzierungen, keine expliziten Auszieh-Szenen.

Geschickte Regisseure machten aus der Not eine Tugend und beschworen die Erotik durch raffinierte Auslassungen. Ernst Lubitsch führt in seiner Screwball-Comedy ‹Bluebeard's Eighth Wife› (1938) das zukünftige Paar im Warenhaus beim Einkaufen zusammen. Er will nur die Jacke eines Pyjamas kaufen, sie nur die Hose. Die Fantasie des Publikums ist beschäftigt, sich die beiden entsprechend bekleidet vorzustellen, obwohl bald klar wird, dass die junge Frau das Teil nicht selber tragen wird. Auch ihn brauchen wir nicht wirklich halbnackt zu sehen. In der Regel werden nur die weiblichen Figuren gewissermassen im Off entkleidet. Besonders subtil ist dies Alfred Hitchcock in ‹Vertigo› (1958) gelungen: Ein Mann hat eine ihm nur enfernt bekannte, vermeintlich todessehnsüchtige Frau aus den Fluten gerettet. Sie erwacht in seinem Schlafzimmer und erblickt ihre zum Trocknen aufgehängte Wäsche. Es bleibt an uns, das in der Zwischenzeit Geschehene zu ergänzen.

Seit in den siebziger Jahren die Frauenbewegung den Büstenhalter als Instrument der Unterwerfung gebrandmarkt hat, ist auch auf der Leinwand die Inszenierung der Wäsche heikel geworden. Regisseurinnen wie Joan Micklin Silver in ‹Hester Street› (1974) inszenieren das Korsett als Sinnbild der Frau in den Fesseln der Konvention. Regisseure wie Woody Allen stellen den Wäschekult als männliches Steckenpferd dar, über das getrost gelacht werden darf. Wenn Allen in ‹Annie Hall› (1977) Diane Keaton zum Geburtstag Reizwäsche schenkt, so darf diese ironisch bemerken, da habe er nicht ihr, sondern sich selbst ein Geschenk gemacht. Auch in ‹Everything You Always Wanted To Know About Sex› (1972) wird die weibliche Unterwäsche als männliche Obsession verulkt: Statt Schmetterlinge fangen Männer mit Zirkuszelt-

Elizabeth Taylor und Paul Newman in ‹Cat on a Hot Tin Roof› (1958), von Richard Brooks



grossen Büstenhaltern einen ebenso überdimensionierten entlaufenen Busen. Und Doris Dörrie charakterisiert in ihrem Film ‹Männer› (1985) ihre weibliche Heldin mit einem intimen Detail. Die zunächst brave Gattin und Hausfrau windet sich im Treppenhaus des Liebhabers mit ein paar Verrenkungen heimlich aus dem BH, ohne sich sonst auszuziehen. Schliesslich will sie nicht als biedere Dame, sondern als selbstbestimmte, emanzipierte und sexuell befreite Frau dastehen.

Die sexuelle Revolution liegt längst hinter uns. Seit nicht nur Madonna die Wäsche als Oberbekleidung trägt, hat sich der Reiz eines sich unter dem Pullover abzeichnenden Büstenhalters abgenutzt. Die heute an jeder Strassenecke dank schlabbernden Jeans sichtbaren Unterhosenbündchen mit dem aufgedruckten Markennamen haben ihre Funktion als erotisches Signal eingebüsst. So wirken denn die jungen Schönen auf der Leinwand in der exklusiven Underwear häufig so sexy wie die Unterhosenreklame eines Versandhauskataloges. Makellose Models, keimfreie Wäsche.

Richtig knistern tut es erst, wenn mit der Fantasie gespielt wird: Wenn wir die Person in Gedanken ausziehen. Marilyn Monroes Ausspruch, sie trage im Bett nur Chanel 5, war kein plumpes Product placement. Durch ihren Ausspruch setzte sie die Vorstellungsmaschinerie ihrer Fans erst in Gang.

Nach demselben Schema funktioniert auch die Erotik in ‹Basic Instinct› (1991). Wenn wir mit der männlichen Hauptfigur der zwielichtigen Sharon Stone beim Ankleiden zuschauen, registrieren wir, dass sie den Slip auslässt. Durch dieses Wissen wird die Spannung aufgebaut. Wenn Stone dann beim Verhör auf dem Polizeirevier die Beine unter ihrem Mini übereinander schlägt, löst und neu drapiert, bis die ihr gegenübersitzenden Beamten Stielaugen bekommen, haben wir nichts und doch alles gesehen.

Sabina Brändli ist Historikerin und Filmwissenschafterin in Zürich. Ihr Buch ‹Der herrliche Mann. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert› ist soeben im Chronos Verlag erschienen.