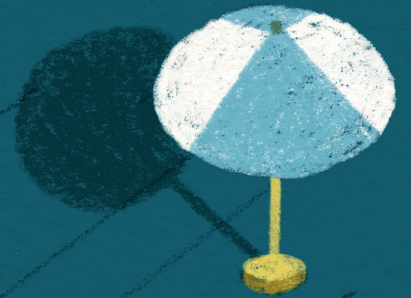


DENKBILDER

Das Germanistikmagazin der Universität Zürich

Nr. 29 / Herbst 2011



Fleisch

Mit der Sonderbeilage
„Frisch-Fleisch“ zum 100. Geburtstag von Max Frisch



GENUSS UND SCHAM DER ENTBLÖSSTEN HAUT

Die Geburt der Bikini-Mode 1946 bis 1966

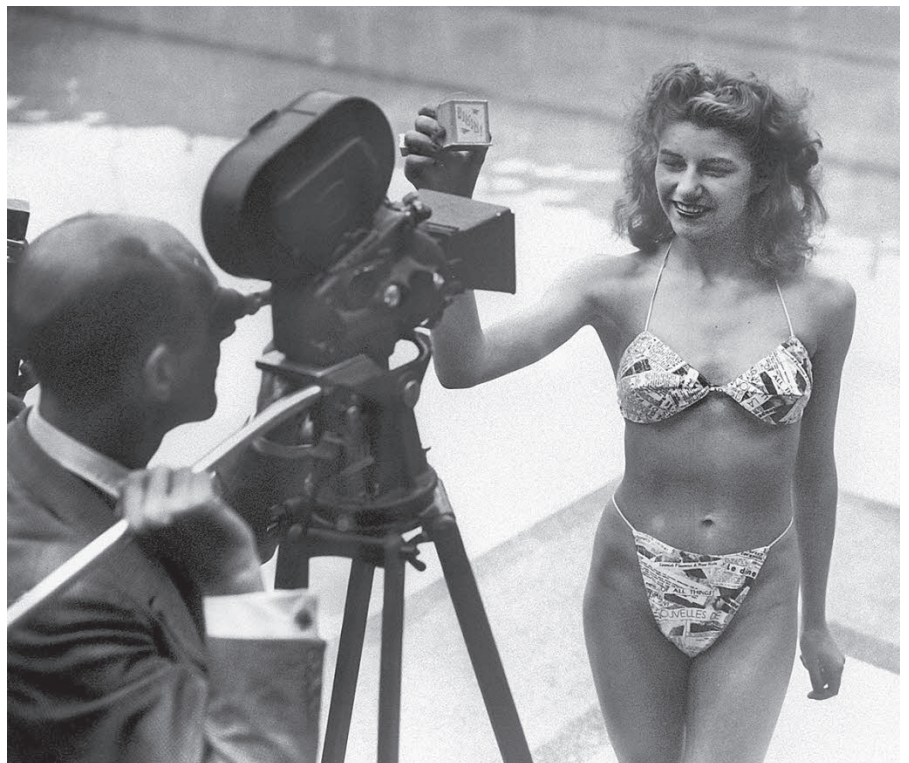
Essay von Patricia Jäggi

*«She was afraid to come out of the locker
she was as nervous as she could be
she was afraid to come out of the locker
she was afraid that somebody would see»*

Der Refrain dieses Hits aus der Mitte der 60er Jahre verrät, warum sich die Frau nicht aus der Umkleidekabine wagt: Sie trägt einen «itsy bitsy teenie weenie yellow polka dot bikini», in dem sie sich sehr ungern präsentieren möchte. In der 2. Songstrophe wickelt sie daher eine Decke um sich und aus der Kabine heraus, begibt sie sich direkt ins (vor Blicken) schützende Nass. Dieses will sie in der letzten Songstrophe am liebsten nicht mehr verlassen und bibbert lieber mit blauen Lippen vor sich hin, als aus dem Wasser zu steigen. So endet Brian Hyland's Radiohit über den winzigkleinen, gepunkteten Bikini und lässt dabei die Frage offen, ob Frau zwischen der «Erfindung» des Bikinis 1946 und dem Hitparadensturm des Songs denn nicht bereits schamlos diesen winzigen Zweiteiler am Strand getragen hat.

Atomare Symbolik als Marketing-Coup

Das Model Micheline Bernardini trägt zwei an dünnen Bändchen gebundene Stofftriangeln über ihrem Busen und ein knappes Dreiecksunterteil, das Hüften und Bauchnabel preisgibt. Sie hält die Miniatur einer Schachtel in der Hand und lächelt damit in die Kamera: Die Geburt des Bikinis flimmerte 1946 über die Fernsehbildschirme und wurde als modische Weltneuheit in den Zeitungen bekannt gemacht. Die Medienresonanz war gross, denn das wenig bekleidete Pin-up-



Die Lancierung des Bikinis: Micheline Bernardini mit Bikini-Schachtel

Girl und der besondere Name des «Entkleidungsstücks» sorgten für Furore. Der Geschäftsmann Louis Réard musste nicht lange nach einem explosiven Namen suchen: Die Atombombenversuche auf dem Bikini-Atoll waren bereits in aller Munde und wurden vor allem in den US-Medien mit fast pervertierter Begeisterung gutgeheissen. So sprang der findige Franzose auf den rasenden Zug der atomaren Symbolik auf und nannte seinen Zweiteiler, der noch heute in einer Schachtel Platz

findet, Bikini. Verfolgt man den weiteren Verlauf der Bikini-Mode zeigt sich aber, dass er bis zur Zeit von Hylands Song – ausser in fiktionalen Räumen, wie folgend gezeigt werden soll – ein Nebendasein gefristet haben muss.

Die Vogue und der Bikini

Wirft man einen Blick in die im Juli 1946 erstmals erschienene britische *Vogue*



und sucht nach Bikinis, wird man nicht fündig. Nicht einmal der Name fällt. Bis Ende der 50er Jahre findet der Bikini im redaktionellen Teil der *Vogue* keinen Platz. Hauptsächlich in Illustrationen und selten auch in Fotografien von Produkten anpreisenden Bikinifrauen taucht er auf. Der Bikini war nach seiner Erfindung für mehr als eine Dekade ein Bekleidungsstück, das dem Pin-up- und Playboy-Milieu zugeschrieben wurde und von dem sich die bürgerliche Welt zwar angezogen fühlte (daher auch Pin-up, die jungen Männer hingen sich die Bilder ins «Kinderzimmer»), offiziell jedoch distanzierte. Die *Vogue*-Bademoden und Tipps fürs Strandleben richteten sich daher in den ersten fünfzehn Jahren des Magazins auch an die bürgerliche Frau mit häuslichen wie freizeithlichen Pflichten, zu denen auch ein passendes Aussehen gehörte. Es handelte sich um eine Frau, die sich kaum in einem Bikini an den Strand legte, sondern viel eher im figurbetonten Einteiler dem Schwimmen



Brigitte Bardot als Manina (1952)

frönte. Die *Vogue* vom Juli 1946 riet ihren Leserinnen, ihr Haar nicht dem Salzwasser auszusetzen und nie mit «naked face» ins oder aus dem Wasser zu kommen, d.h. immer wasserfest geschminkt baden zu gehen. Zudem empfahl sie den Badenden, wenn sie (erschöpft?) aus dem Wasser kämen, ein Stückchen Schokolade zu sich zu nehmen. Die *Vogue* sah sich als tantenhafte Ratgeberin für die mode- und schönheitsbewusste Frau. Annähernd sexuelle Themen, unter welche auch die Körperentblössung fällt, waren Tabus. Es dauerte also seine Zeit, bis der Bikini in der *Vogue* salonfähig wurde. Das erste Bikini-Special fand die Leserin daher auch erst in der Juliausgabe von 1962. Doch der Bikini respektive die nackte Haut der Bikinifrauen wird durch die gewählte Bildrhetorik möglichst aus dem Mittelpunkt herausgerückt. Die Bilder sind allesamt stark inszeniert. Ob die Frau im Bikini wagemutig Wasserski fährt, verträumt durch einen Flamingosee spaziert

oder auf einem Stuhl im Wasser dornröschenhaft schläft – eine sie umgebende Atmosphäre lenkt davon ab, dass eigentlich Frauen, gekleidet wie Playgirls, sich auf den Fotos präsentieren. Die Gefahr des Abrutschens in ein Pin-up-Milieu wird durch eine spezifische Inszenierung gekonnt umschifft. Die Bikinifrauen im populären Film der 50er und der ersten Hälfte der 60er Jahre zeigen auf, mit welchen fiktionalen Bildern den Frauen ihre Entblössung «abgenommen» wird.

Undinenmythos

Auf einer abgelegenen Insel lebt Manina alleine mit ihren Eltern. Eines Tages kehrt der Taucher Gérard mit Freunden auf die Insel zurück, wo er Manina fünf Jahre zuvor noch als Kind kennengelernt hatte. Das nun volljährige und von weiblichen Reizen sprühende Wasserwesen im Bikini nimmt ihn völlig ein. Sie rettet ihn im Verlauf des Films sogar einmal aus den Fluten vor dem Ertrinken. Brigitte Bardot spielte 1952 als 18-jährige diese verführerische Kindfrau in der Liebesgeschichte mit dem doppeldeutigen Titel *Manina, la fille sans voiles*. Die Naturverbundenheit, ihre meerjungfrauenhaften Schwimmkünste und der sirenenhafte Gesang bilden zusammen mit der ätherischen Undinenfigur, an die sie ebenfalls erinnert, ein Patchwork verschiedener Mythen von Wasser- und Meerjungfrauen. Anna Maria Stuby benennt den allgemeinen Mythos um diesen Typ von Frau den «aquatischen Weiblichkeitsmythos», der als Gegenkraft zu einer «sinnenabstinenten, bürgerlichen Geschlechtsideologie» verstanden werden könne. Dieser Weiblichkeitsmythos – so Stuby – sei stets «obsessiv herbeigewünscht oder verdrängt» worden. In Filmen der 50er Jahre wird

«Die Vogue sah sich als tantenhafte Ratgeberin für die mode- und schönheitsbewusste Frau. Annähernd sexuelle Themen, unter welche auch die Körperentblössung fällt, waren Tabus.»

dieser Typ der eigenwilligen, exotischen oder kindlichen und vor allem Sexualität versprühenden Naturfrau nicht nur in *Manina* wieder reproduziert, sondern auch in einer Reihe anderer populären Frauenfiguren, wie bspw. der Jane in den Tarzan-Filmen oder dem im deutschen Kino populären Dschungelmädchen Liane. Die 1961 gezeigte Neufilmung des historischen Stoffes der 1787 sich ereigneten *Mutiny on the Bounty* auf Tahiti setzt auf eine «primitivistische» Ursprünglichkeit: die natürliche Verführungskraft der polynesischen Frauen in Bikinis ist im

Film nicht nur eine Nebensache. 1965 sorgte die aus dem Wasser steigende Muschelsucherin Claudine Auger als Bond-Girl in *Thunderball* für eine allbekannte Szene, die Filmgeschichte schrieb. Als Kuriosum der Zeit kann der Film *One Million Years B.C.* von 1966 gelten, in welchem das Pin-up-Girl Raquel Welch eine am Meer wohnende Höhlenbewohnerin der Steinzeit im Fellbikini spielt. In eine archaische, ursprüngliche und scheinbar unverdorrene Welt, in der kämpferische Stämme und Dinosaurier die einzigen Probleme darstellen, wird der Bikini hineinprojiziert. Der Bikini wird Teil eines zeitlichen und/oder räumlichen Insel-daseins. Es ist ein Setting, in dem die sexuellen Reize der Bikiniträgerin zwar ausgelotet werden, sie aber gleichzeitig durch die Jungfräulichkeit des Plots auch entsexualisiert wird. Dies macht den Bikini wohl auch für die bürgerliche Frau der realen 50er und 60er Jahre langsam tragbar.

Bikini und Strandleben

Bikini zeigt sich auch in der Realität von seinem «Setting» abhängig. Der Strand als Ort des Bikinis kann mit Michel Foucaults Begriff als Heterotopie interpretiert werden. Als Topos also, der sich von Alltagsräumen dadurch unterscheidet, dass er gleichzeitig real wie auch mythisch ist, seine eigenen Regeln des Ein- und Ausschlusses und eigene Funktionen besitzt. Auf den Strand übertragen, gibt es unterschiedliche Aspekte, die ihn heterotopisch erscheinen lassen. So gelten andere Bekleidungsstandards: wo ein Badeanzug oder ein Bikini in einem Geschäftsraum oder im häuslichen Umfeld eher fehl am Platz scheint, wird das Badezeug am Strand zum Muss. Fes-

te Umgangsformen des Alltags, soziale Hierarchien werden hier für den Moment aufgeweicht. Die StrandgängerInnen können sich ungeniert Spiel und Spass widmen. Die Zeitwahrnehmung ist eine veränderte. Foucault nennt dieses transitorische Zeitverständnis Heterochronie und erwähnt im Aufsatz *Des espaces autres* Feriendörfer und Festivals als Beispiele. Damit verweist er auf die Freizeitindustrie, die im 20. Jahrhundert ihren Aufstieg erfuhr. So entsteht bspw. an den kalifornischen Stränden ein Beachlife, das geprägt ist von körperlicher Betätigung



unter den Augen aller. Am Muscle Beach bei Santa Monica sind Fitness, Bodybuilding und akrobatische Einlagen Teil des Strandlebens. Begleitet von Schönheitswettbewerben am Strand wird diese Exhibitions- und Schaulust abgerundet. Das Wellensurfen erhält Konjunktur wird von Hollywood als Strandkultur inszeniert, in der vorwiegend am Strand gesungen, getanzt, gefeiert und harmlos geturtelt wird. Das Genre der «Hollywood Surf and Beach Movies», gespickt mit aktuellster Musik in einer Zeit vor MTV, traf damit vor allem die Teenager und Jugendlichen in den strandfernen Städten ins Herz und verführte sie in eine banale Idealwelt des «good clean fun».

Selbstdarstellung und Schaulust

Der öffentliche Strand bildet analog zu den Inselsettings der Filmfiktion einen Heterotopos zu «Normalität» und zum Alltag. Ein weiterer Aspekt, der die Heterotopie des Strandes prägt, ist im Kontext des Bikinis von besonderem Interesse: Zurückkehrend auf die Frau in Hylands Song, die sich fürchtet, von den anderen gesehen zu werden, spielt die Scham in Bezug auf den Bikini eine wesentliche Rolle. Nicht ohne Grund wird das Angeblicktwerden mit Metaphern der Penetration («ein alles durchdringender Blick») oder mit direkten körperlichen Reaktionen («erröten vor Scham») verbunden. Sigmund Freud schrieb in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* über die Schönheitsempfindung, dass der Körper des Menschen als Quelle für eine sexuelle Erregung des Auges diene. Das Entstehen von Schamaffekten aufgrund falscher Blicke werde daher durch Blickvermeidung verhindert. Dass man dem Gegenüber nicht in geschlechtlich oder erotisch kodierte Zonen linst, wird also durch eine Blickregelung unterbunden, die, je weniger bekleidet der Mensch ist, umso strikter wird. Die Schamempfindung steht dabei dem Hang zur Selbstdarstellung – der *Delatophilie* – und dem Verlangen zu schauen – der *Theatophilie* – nahe, wie es zum Beispiel der Psychoanalytiker Léon Wurmser vertritt. Diese beiden Partialtriebe, die Wurmser als Kombination aus Aggression und Libido betrachtet, machen es aus, dass eine Schamempfindung sich je nach Umgebung ins Gegenteil verkehren kann. Der Schamaffekt kann temporär umgangen und durch einen anderen Affekt ersetzt werden, d.h. sogar zu einem Genuss des Präsentierens



Treiben am Muscle Beach

oder Beobachtens werden. Dabei spielt in Bezug auf den Bikini der Ort des Tragens die zentrale Rolle. Wo sich eine Frau im Bikini im Pendlerverkehr einer U-Bahn «zu Tode schämen» würde, genießt sie am Strand den Blick auf ihre Reize. Die Schaulustigen des Strandspektakels können ihrem Verlangen zu beobachten und zu bewundern freien Lauf lassen. Doch der Bikini bildet dabei immer noch eine klare Grenze, die einen «good clean fun» wie in der Fiktion, zu garantieren scheint. Er ist Entblösser und Geheimnishüter zugleich.»

LITERATUR

Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg 1999.

Thomas Lisanti: *Hollywood Surf and Beach Movies*. Jefferson N.C. 2005.

Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen 1992.

Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Berlin u.a. 1997.

