

Probekapitel

Marvin Chlada: Dialektik des Dekolletés

Der Busen ist die Botschaft

Einleitung

„Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19-Jährigen haben sollte, an die man gerne fasst.“

Rolf Dieter Brinkmann

Mitte des 20. Jahrhunderts beginnt der Siegeszug der Oberweite: Lana Turner, Silvana Mangano, Jane Russell, Marilyn Monroe und Gina Lollobrigida erobern die Leinwand. Die neuen Göttinnen aus der Traumfabrik setzen nicht nur andere Maßstäbe, sondern gewähren darüber hinaus einem staunenden Publikum ungewohnt tiefe Einblicke ins Dekolleté. Das Zeitalter der „Busenwunder“ ist angebrochen. Ein Ereignis, so herrlich wie das „Wirtschaftswunder“, ebenso üppig und – scheinbar genauso unbegreiflich: „Die Betrachtung des weiblichen Busens bewegt sich ständig zwischen Wirklichkeit und Illusion“, heißt es in einer Studie von Pierre Forgerat, die 1955 unter dem Titel *Der Busen in Kunst und Kultur* erscheint. Zu dieser Zeit bereits kann der Autor von sich behaupten, Bürger einer „Busokratie“ zu sein: „Die Herrschaft des Busens. Der Film hat sie geboren, und er hat sie – erhalten.“

Wie alle Herrschaft ist die Busokratie daran interessiert, ihren Einfluss auszudehnen. Als so genannte „Sexbomben“ à la Brigitte Bardot dazu übergehen, im Dienste der Kulturrevolution die bürgerliche Idylle ein weiteres Mal zu attackieren, fallen neben den Hüllen gleichsam Grenzen: Weltweit für Aufsehen sorgt 1964 der von Rudi Gernreich entworfene „Monokini“, ein Badeanzug, der von zwei zwischen den bloßen Brüsten gekreuzten Trägern gehalten wird. Konservative Presse und Justiz verteufeln den neuen *topless look* als „untragbar“ und „sittenwidrig“. Der Papst warnt vor einer „Rückkehr zur Nacktheit der Wilden“. Davon freilich lässt sich die „Avantgarde der Barbusigen“ (Beate Berger) kaum beeindruckt. Andrea di Stelle etwa regelt 1965 „zum Spaß“ in solch einem „untragbaren“ Outfit den Verkehr an einer Kreuzung in Cannes. Im selben Jahr schockiert Gernreich die Moralapostel und Sittenwächter mit einer weiteren Innovation: dem elastischen, nahezu unsichtbaren „No-bra-bra“. Dieser „Nicht-BH-BH“, der den Busen hält, ohne ihn zu „verhüllen“, ist Ausdruck und Beispiel angewandter Dialektik par excellence. Bazon Brock wird Gernreich daher zum „Ehrendoktor aller philosophischen Fakultäten“ ernennen.

Inzwischen geht es Schlag auf Schlag: 1966 versetzen Guy Peelaert und Pierre Bartier im legendären Comic-Strip *Jodelle* eine halbnackte Agentin ins antike Rom, das sich als spektakuläre Warengesellschaft zwischen Coca-Cola-Dosen und faschistischen Folterknechten offenbart. Im Jahr darauf gibt die Cellistin Charlotte Moorman „oben ohne“ ein Konzert in New York. Phil Bloom stellt im niederländischen Fernsehen ihren nackten Körper zur Schau. In Italien setzt Roger Vadim bei den Dreharbeiten zu *Barbarella* die „pseudo-jungfräuliche Sinnlichkeit“ (Amos Vogel) von Jane Fonda in Szene. Und in der BRD drückt Ruth Gassmann im staatlich geförderten Aufklärungsfilm *Helga* unter der Regie von Erich F. Bender einen Säugling an den mütterlichen Busen.

Den „ersten direkten Frauenfilm“ präsentiert Valie Export 1968 in Wien: Im Rahmen der Aktion „Tapp- und Tastkino“ schnallt sie sich einen mit Vorhängen versehenen Karton vor den nackten Oberkörper und fordert die „Zuschauer / Benutzer“ dazu auf,

„den Film zu fühlen und zu spüren“. Schließlich wird am 1. August 1969 in San Francisco der „No Bra Day“ ausgerufen, zwei Wochen später der „Anti-BH-Tag“ in München. Die entblößte Brust ist nunmehr in fast allen Teilen der „freien Welt“ am Strand oder im Theater ebenso zu bewundern, wie im Kino oder auf den Titelseiten der Illustrierten. Bereits 1970 konstatiert Gernreich: „Der blanke Busen hat keine Schockwirkung mehr.“ Und der Underground-Dichter Rolf Dieter Brinkmann notiert: „Farbige Plakate, gefüllt mit der Abbildung satter nackter Körper sind längst gewöhnlich geworden.“ Noch wenige Jahre zuvor hatte Brinkmann in *Le Chant du Monde* (1964) von „besseren Zeiten“ und „Frauen, die sich entkleiden“ geträumt, seine Texte in *Godzilla* (1968) auf Fotos hübscher BH- und Bikini-Models drucken lassen und die wegweisende Anthologie *Acid* (1969) einer Reihe draller Divas gewidmet.

Andere Intellektuelle, die sich wie Brinkmann nackten Tatsachen verschrieben haben, ziehen zwischen 1957 und 1967 durch die Cabarets und Nachtclubs der Metropolen: Moulin Rouge und Crazy Horse, Alcazar und Eden werden von Theoretikern und Philosophen zu Schulen des Denkens erklärt. Hier, in den verrauchten Palästen der Oben-ohne-Saloons, entwerfen sie die ersten Skizzen einer Theorie der Oberweite. Den Gedanken konkret werden lassen – darin besteht nach Brock die Gemeinsamkeit von Striptease und Philosophie: „Das Vorführen einer Brust und das Vorführen eines Gedankens gleichen sich und sollten sich gleichen.“ Kurz, die Theorie erhebt den Anspruch, den Busen nicht nur zu „schauen“, sondern darüber hinaus zu „begreifen“. „Stripteaselerinnen sind Facharbeiterinnen“, lautet etwa eine These von Roland Barthes. Dafür spreche bereits die „unerwartete Bedeutung“, die der „Widerstand des Büstenhalters“ den „Gebärden des Entkleidens“ zu geben vermag. George Bataille analysiert die „weibliche Haltung“ samt dem „Grad ihrer Reize“. Umberto Eco beleuchtet die „platonische Situation“ der Stripperin und arbeitet die Differenz zwischen der „Symbolnatur“ des konventionellen und einer „dialektischen, okzidentalischen Form von Striptease“ heraus. Herbert Marcuse gibt zu bedenken, dass ein Mädchen zwar schön, „sogar *eine* Schönheit, aber nicht *die* Schönheit“ sein kann. Und Marshall McLuhan erklärt mit gesenkter Stimme der Moderatorin einer Dessous-Modenschau: „Die Oben-ohne-Bedienung ist der Ventilnippel des juristischen Versuchsballons.“

Im Film *Mondo Topless* (USA 1966) hat der „Liebling der Intellektuellen“ (*Bild*) und „Tittenfetischist“ (*Jungle World*) Russ Meyer den Geist der Zeit eindrucksvoll dokumentiert: Go-Go-Girls und Stripperinnen aus aller Welt, von Kopenhagen über Berlin und Paris bis San Francisco, lassen ihre Brüste zum Beat der „wilden Sechziger“ wippen, den vier Musiker für eine Gage von 50 Dollar eingespielt haben. Zwar nimmt die Oberweite, anders als in Meyers Filmen, im Zuge des anhaltenden Strukturwandels der Öffentlichkeit tendenziell wieder ab. Der Kult um knabenhafte „Top-Models“ à la Twiggy bleibt allerdings die Ausnahme. Nicht obwohl, sondern gerade weil ein stattlicher Busen mehr verspricht als aller Wahrscheinlichkeit nach hält, gerät der Trend zum prall gefüllten BH zur medialen Dauererscheinung, ein Trend, der sich über Samantha Fox, Pamela Anderson, Lara Croft, Gisele Bündchen und zahllose „Boxenluder“ bis heute fortgesetzt hat – und es ist kein Ende abzusehen.

Freilich, im Laufe der 1950er und 60er Jahre werden nicht allein die Reste längst überholter Moralvorstellungen gesprengt. Auch Vorlesungen sind darunter: In Frankfurt am Main wird Theodor W. Adorno im April 1969 von drei Studentinnen, die ihn mit Blumen überschütten und vor ihm die Brüste entblößen, aus dem Hörsaal gejagt. Wenn wir im Folgenden dieses Ereignis zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen machen, so darum, weil das „Attentat“ auf Adorno einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der „Brustwahrnehmung“ (Bazon Brock) markiert: Zum einen richtet sich die befreite Brust gezielt gegen ein Denken, das die in den 1960er Jahren möglich gewordene Liberalisierung mit vorbereitet hat. Zum anderen steht die nackte Gewalt im

Hörsaal am Anfang einer Entwicklung, in deren Verlauf die Brust – wenn auch ironisch – vom Symbol der Befreiung zum Symbol der Bedrohung mutiert. So wird etwa Woody Allen 1972 im Film *Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* von einem überdimensionalen Monsterbusen verfolgt. Und Philip Roth erzählt in *The Breast* die kafkaeske Geschichte vom Literaturprofessor David Kepesh, der sich über Nacht in eine 140 Pfund schwere Riesenbrust verwandelt, deren Nippel 12,5 cm aus dem „Körper“ herausragt. Im Jahr darauf gibt's die ersten Toten: Chesty Morgan spielt in *Deadly Weapons* von Doris Wishman eine Rächerin, die ihre Opfer zwischen ihren gewaltigen Mördermöpsen erstickt. Gleichsam sorgen repressive Toleranz und eine schleichende Institutionalisierung von Orwells *Neusprech* dafür, dass Kulturindustrie ungehindert sich einverleibt, was der entblößte Busen zuvor verkörpert hat: *die Idee der Freiheit*. Nackte Wahrheit wird zur Ideologie des *fun*, mit der die „offene Gesellschaft“ (Sir Karl Raimund Popper) sich fortan „brüestet“. Längst ist im Diskurs um „Neoliberalismus“ und „Globalisierung“ von *tittytainment* die Rede, eine Wortschöpfung, mit der Manager und Ökonomen die Herrschaftstechnik auf dem Weg in die schöne neue Welt der 1/5-Gesellschaft bezeichnen, in der die zukünftig 80% Arbeitswilligen ohne Job durch Unterhaltung (*entertainment*) und ausreichende Ernährung (*tits*) bei der Stange gehalten werden sollen. Kritische Theorie der Oberweite hat ihr Augenmerk daher aufs utopische Potential zu richten, das in den kulturindustriell vermittelten Weiblichkeitsbildern weiterhin schlummert: „Freiheit ist nur denkbar als die Realisierung dessen, was man heute noch Utopie nennt.“ (Herbert Marcuse)

„Oberweite“, ursprünglich ein Begriff aus der Mode- und Textilindustrie, ist fester Bestandteil des Vokabulars der Mammalerotik. Wo von Oberweite die Rede ist, wird in der Regel eine dem Busen zugeschriebene Qualität bezeichnet, ein *Mehr*. Denn ein Busen dient nicht nur der Laktation, sondern ist allem voran eine *Quelle der Lust*. Laut Bazon Brock, der die Erweckung der Lust als „kulturelle Höchstleistung“ und „schwere gesellschaftliche Arbeit gegen die Natur der Sache, gegen die Brust als Milchspender“, verstanden wissen will, genießt die weibliche Brust gar das Privileg, das „erste und intensivste Instrument der befreiten Lust“ zu sein, „befreit aus der Koppelung an den Prozess der Reproduktion der Gattung durch Fortpflanzung“.

Wie alle Lust steht die Lust an der Brust im Widerspruch zum herrschenden Leistungs- und Realitätsprinzip, dem sich der Einzelne durch knallharte Konkurrenz und Leistungsbereitschaft, permanenten Verzicht, eiserne Disziplin und den Willen zur Arbeit anzupassen hat. Kein Zufall also, dass der Busen in der Geschichte des utopischen Denkens und bei der Konstruktion von Gegenwelten seit Platon eine zentrale Rolle spielt. Bei Tommaso Campanella etwa kommen die weiblichen Bewohner der Sonnenstadt entweder nackig oder in knapper, transparenter Kleidung daher. Die Republik des Diogenes, von der uns Christoph Martin Wieland Kunde gibt, ist von abertausend hübscher Mädchen und Frauen bevölkert, „lauter große, starke, vollaufgeblühte Dirnen, mit langen blonden Haaren, blauen Augen, hoher Brust, vollem Busen, runden ausschweifenden Hüften, kurz, mit allem, was die Kenner einer vollkommenen Schönheit fordern“. Paul Lafargue beschwört in *Das Recht auf Faulheit* das Glück der nackten Südsee-Insulaner, die sich „der freien Liebe hingeben können, ohne die Fußtritte der zivilisierten Venus und die Predigten der europäischen Moral fürchten zu brauchen“. Als „tits in space“ pflegte Fred Freiberger die von ihm produzierte Fernsehserie *Star Trek* zu bezeichnen. Und im Film *Space Is the Place* (USA 1974) ist Sun Ra der Kapitän eines Raumschiffs, welches die Form eines prallen Busens hat. Das Modell dazu lieferte die legendäre „treasure chest“ von Evelyn West.

„Brüste. Wenn es sie nicht gäbe, müsste man sie erfinden“, heißt es in einer Reportage, in der das Magazin *Wiener* im Oktober 2000 unter der Überschrift „Der oberweite Horizont“ den „utopischen Höhenflug“ des Busens beschworen hat. Der vom

Wiener gewählte Titel spielt an auf *Lost Horizon*, einen Roman von James Hilton aus dem Jahre 1933. Hiltons Werk handelt von einer Gruppe Westler (drei Briten, zwei US-Amerikaner), die es auf der Flucht vor den Wirren eines Bürgerkrieges im chinesischen Baskul nach Shangri-La, eine utopische Stadt im Himalaya, verschlagen hat. In diesem lustvollen, friedlich-föderativ geordneten Paradies zwischen den Bergen sind die Menschen „mäßig nüchtern, mäßig keusch und mäßig ehrlich“, frei von materiellen Sorgen und der Last der Tradition. In Shangri-La gibt es „keine starren Richtlinien, keine unerbittlichen Regeln“, weder Militär, Polizei noch Geld: „Besteht nicht gegenwärtig in der Welt viel zuviel Anspannung und stünde es nicht besser, wenn mehr Menschen Drückeberger wären?“

Vier Jahre nach seinem Erscheinen hat Frank Capra *Lost Horizon* in einer „ambitionierte(n) Mammutproduktion“ (Jörn Tietgen) verfilmt. Angesichts der wirtschaftlichen Depression in den USA, des Zweiten Weltkrieges und der darauf folgenden Restauration war die pazifistische Botschaft und Gesellschaftskritik des Films im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ jedoch unerwünscht. Im Laufe seiner Geschichte wurde *Lost Horizon* zahlreichen Kürzungen und Umdeutungen unterworfen. Bereits im Vorfeld von sechs auf dreieinhalb Stunden gekürzt, waren bei der Premiere im März 1937 nurmehr 132 Minuten davon zu sehen. Dem „general release“ im September des selben Jahres fielen noch einmal 14 Minuten zum Opfer. Weitere Kürzungen folgten 1942 (auf 108 Minuten, mitunter wurden Chinesen zu kriegslüsternen Japanern erklärt) und 1952. Im Jahre 1967 schließlich konnte *Lost Horizon* aufgrund der fortgeschrittenen Degeneration der Originalfilmrollen nicht mehr vorgeführt werden.

Unterm Diktat der Kulturindustrie bleibt der oberweite Horizont dem des kleinen Mannes diametral entgegengesetzt. Wann immer Kulturindustrie sich der „göttlichen weiblichen Formen“ (Russ Meyer) bedient, ist sie gezwungen, die *erotisch-ästhetische Dimension* der Oberweite zu entwerten. Sie muss Shangri-La in Disney World verwandeln. Kurz, unter kulturindustrieller Regie hat sich, analog zum Begriff der „Reform“, der einst mit der „lebensvolle(n) Poesie der Brüste“ (Walt Whitman) assoziierte Fortschritt ins Gegenteil verkehrt. Im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit verleiht ein Busen der eindimensionalen Gesellschaft nur mehr die Illusion freiheitlicher und fortschrittlicher Formen – Formen, die sie in Wahrheit gar nicht besitzt. Allenfalls macht der postmoderne Kult um die Oberweite auf die Grenzen des Wachstums aufmerksam, von denen freilich kaum jemand etwas hören will. Sowenig wie von Alternativen. In diesem Sinne verrät das Schicksal der Lolo Ferrari („Miss Airbag“) weit mehr über Dynamik, Gewalt und Krise des Kapitalismus als die Sonntagsreden der „Börsengurus“ und „Wirtschaftsexperten“.

Die in diesem Band vorgelegten Studien können kaum den Anspruch erheben, eine zusammenhängende Theorie der Oberweite zu liefern. Vielmehr handelt es sich um Fragmente dazu, um *Materialien*, die primär den männlichen Blick auf die weibliche Brust zum Gegenstand haben. Denn die schlanke, wohlproportionierte „schöne“ Frau, mit ihren langen Beinen, ihren schmalen Hüften, ihren sinnlichen Lippen und ihren straffen, ausladenden Brüsten, ist allem voran ein Produkt männlicher Fantasie, *ein Fetisch*. Die Lehrbücher der Medizin, Anthropologie und Völkerkunde dagegen sprechen eine ganz andere Sprache. Bereits Schopenhauer wusste: „Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne zu nennen, konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt: in diesem Triebe nämlich steckt seine ganze Schönheit.“ Die Geheimnisse einer „vollendeten Büste“ (Marion Stephani) zu lüften, ist Sache der *Dialektik des Dekolletés* daher nicht.

Wie alle kritische Theorie, bleibt die Theorie der Oberweite weitgehend negativ. Vor allem dort, wo sie der Sehnsucht nach dem Anderen sich verschrieben hat oder die Utopie des ewigen Friedens beschwört. Nicht mehr und nicht weniger als jene

Definition liegt ihr zu Grunde, die Max Horkheimer 1968 anlässlich des 150. Geburtstages von Karl Marx im Rahmen der „Nürnberger Gespräche“ gegeben hat: „Ich bekenne mich zur kritischen Theorie; das heißt, ich kann sagen, was falsch ist, aber ich kann nicht definieren, was richtig ist. Zumindest bereitet es mir persönlich Schwierigkeiten, exakt zu bestimmen, was ein schönes Mädchen sei, aber ich kann relativ leicht bestimmen, wie ein hässliches aussieht. Und so verhält es sich auch in anderen Fragen.“

War die *femme fatal* ein Produkt des Ersten Weltkrieges, so das „Busenwunder“ das des folgenden. Man darf nicht vergessen, dass Horkheimer und Adorno, als sie damit begonnen haben, die Mechanismen der Kulturindustrie zu untersuchen, gerade mal das *pin-up* und die so genannten *sweater girls* vor Augen hatten, Frauen, die durch das Tragen von zu engen Pullovern ihre Brüste überdimensional betonten. Lana Turner etwa hat diese Mode in Filmen wie *These Glamour Girls* (USA 1939) oder *Two Girls on Broadway* (USA 1940) nachhaltig kultiviert. Mehr als den „Busen im sweater“, gab’s vorerst nicht zu sehen. Noch 1964, in einem Rundfunkgespräch mit Ernst Bloch, klagt Adorno: „Man kann heute fernsehen, in die Ferne sehen, aber anstatt nun das Wunschbild, die erotische Utopie aufgeht, sieht man dann bestenfalls irgendeine mehr oder minder hübsche Schlagersängerin, die einen noch um ihre Hübschheit betrügt, indem sie, anstatt sich zu zeigen, irgendeinen Unsinn singt, der im allgemeinen darin besteht, dass ‘Rosen’ und ‘Mondnacht’ miteinander in Harmonie ständen.“ Kulturindustrie, das ist und bleibt für Adorno „Massenbetrug“, der für die Welt, wie sie ist, Reklame macht, das Bewusstsein auf dem Status quo zu halten und dessen Fortschritt zu verhindern sucht: „Selten wird, außer underground, etwas durchgelassen, was nicht den kulturindustriellen Stempel trüge, und er wird zur Freudenquelle der Zeitgenossenschaft“, heißt es in einem Beitrag zur Kulturindustrie, den Adorno im Februar 1969, wenige Monate vor seinem Tod, fürs Wiener Radio verfasst hat. Sein Resümee lautet: „Ironisch trifft die von McLuhan positiv verkündete These zu, das Medium selber sei die Botschaft.“

Mit dem Ende des Kalten Krieges ist der „Atom-Busen“ ein weiteres Mal mutiert, hat sich das kulturindustrielle „Fließband der Liebesgöttinnen“ (Marshall McLuhan) zu einem Markt der Cyberweiber und satellitenüberwachter High-Tech-BHs entwickelt. Weshalb mit Blick auf postmoderne Medientheorie und *gender studies* eine weitere These von McLuhan an Bedeutung gewinnt. Der pflegte seinen Schülern und Fans gewöhnlich eine Anekdote aus dem Leben von Henri Bergson zu erzählen, von dem einst behauptet wurde, er wolle mit seiner Philosophie des Fließens und des *élan vital* dem „Absoluten ein Korsett“ verpassen – und fügte hinzu: „Seit wir bereit sind, alles, was von Korsetts und BHs umschlossen wird, als das Absolute anzusehen, erwarten wir von Philosophie nicht mehr ganz so viel.“

M. C.

Duisburg, 1. April 2006