

Für meine Eltern. Den besten!

„Denn die Banalität des Alltags ist kein banales Thema, sondern ein sozialer Prozeß von größter Bedeutung, der gesellschaftliche Wirklichkeit konstruiert, indem er das Implizite schafft und damit die Unfähigkeit, das zu denken, was das Elementarste ist.“

(Jean-Claude Kaufmann, Frauenkörper–Männerblicke, 1996)

Inhalt

1. Einleitung.....	5
2. Theoretische Verortung der Arbeit.....	9
2.1 Sexualform, Szenarios und Skripte.....	11
2.2 Diskurse, Körper und Bilderwelten.....	15
2.2.1 Historische Diskursanalyse – eine Skizzierung.....	15
2.2.2 Historisch-diskursive Bildanalyse – Diskurse, Bilder, Skripte.....	18
3. Der Analyseapparat.....	23
3.1 Die Vorikonographische Beschreibung.....	25
3.2 Die Ikonographische Analyse.....	26
3.3 Visuelle Grammatik.....	27
3.4 Bild-Text Beziehung.....	33
3.5 Ikonologische Interpretation.....	36
4. Kontext.....	38
4.1 Sexualitätsgeschichte.....	38
4.2 Die „Page-Three-Girls“.....	47
4.3 Die Boulevardpresse und die <i>Neue Kronen Zeitung</i>	53
4.3.1 Die Boulevardpresse und ihre Leser.....	53
4.3.2 Entstehungsgeschichte der <i>Neuen Kronen Zeitung</i>	57
4.3.3 Die Page-Girls der <i>Neuen Kronen Zeitung</i>	63
5. Quellenmaterial, Korpus- und Kategorienbildung.....	66
6. Der Cartoon.....	70
6.1 Sexualisierte Frauendarstellungen im Cartoon.....	71
6.1.1 „Fahr-Schule“.....	71
6.1.2 „Haben Sie gute Augen?“.....	74
6.2 Der Mono-Kini im Cartoon.....	77

6.2.1 „Die Seeschlange“	80
6.2.2 „Charles war schon immer altmodisch“	83
7. Die Frühen Jahre (1962 – 1965)	86
7.1 Zwei unterschiedliche Körpertypen	88
7.1.1 „Blickfang im Bikini“	88
7.1.2 „Ins Netz gegangen“	93
7.2 Die Schwierigkeit der Kategorienbildung	96
7.2.1 „Das Mädchen und der Leopard“	97
7.2.2 „Liebeskummer“	99
7.2.3 „Rück-Sitz“	102
8. Techniken suggerierter Nacktheit	104
8.1 „Ein schöner Rücken kann entzücken“	105
8.2 „Blonde Fracht für Hollywood“	110
8.3 „Naß macht Spaß“	115
9. Die entblößte Brust	119
9.1 „Mit Moliere“	120
9.2 „Lindas Ferien“	123
9.3 „Durstigen Briten...“	127
10. Schluss	132
11. Literatur- und Quellenverzeichnis	138
12. Anhang	143
12.1 Bildanhang	143
12.2 Abstract	157
12.2 Lebenslauf	159

1. Einleitung

Diese Arbeit wird sich mit unterschiedlichen Inszenierungen des erotisierten Frauenkörpers innerhalb der österreichischen Massenpresse beschäftigen. Im Konkreten handelt es sich dabei um eine qualitative Bild-Text-Analyse erotisierter bzw. als erotisch intendierter Frauenbilder, die zwischen den 1960er und 1980er Jahren in der *Neuen Kronen Zeitung* (NKZ) veröffentlicht wurden. Dass die Wahl auf die NKZ fiel, hängt insbesondere mit ihrer Stellung am österreichischen Printmediensektor zusammen, auf dem sie seit dem Jahr 1968 die Tageszeitung mit der höchsten Reichweite darstellt. Aufgrund dieser Reichweite – die zuweilen die 40-Prozent-Marke überschreitet – wird der NKZ eine wichtige meinungsbildende bzw. realitätskonstruierende Rolle zugeschrieben. Ihre Massentauglichkeit lässt im Weiteren naheliegen, dass die in ihr publizierten Bilder des erotisierten Frauenkörper – anders als etwa die ästhetisch anspruchsvolleren, komplexeren und/oder kontroverseren Produktionen der künstlerischen Fotografie oder auch der Pornographie – nur bedingt Widerstände in der breit aufgestellten Leserschaft hervorgerufen haben. Dieses Bildmaterial stellt demnach wohl so etwas wie einen normalisierten Grundkonsens oder ‚ästhetischen Medianwert‘ dar, anhand dessen die Rezipienten/Innen¹ gewissermaßen tagtäglich ablesen können, was denn nun der zeitgenössische Mainstream des erotischen bzw. sexuell Attraktiven sei.

Für die Bildanalyse wurden die sogenannten ‚Krone-Mädchen‘ ausgewählt. Da diese Bilder zumeist nicht von der NKZ selbst hergestellt bzw. in Auftrag gegeben wurden, wird im Folgenden der etwas neutralere bzw. im historischen Kontext stimmigere Begriff der Page-Girls verwendet. Zwar werden z.T. auch andere Bildformate untersucht, doch bietet sich eine Fokussierung der Page-Girls aus zweierlei Gründen an: Einerseits kann dieses Feature gewissermaßen als ein Prototyp der erotisierten Frauendarstellung innerhalb der Massenpresse angesehen werden, andererseits erleichtert diese Herangehensweise die Zusammenstellung eines in sich homogenen Quellenkorpus, anhand dem gewisse Veränderungen in der Inszenierungspraxis nachgezeichnet werden können.

Das Hauptinteresse der Arbeit liegt somit in den sich verändernden Darstellungen der erotischen Inszenierungen des weiblichen Körpers. Die mit diesen Darstellungen im Zusammenhang stehenden Themenbereiche von Körper, Sexualität und erotischer Attraktivität werden

¹ Die Verwendung des Generischen Maskulinum/Femininum bezieht sich immer auf beide Geschlechter.

im Wesentlichen unter den Gesichtspunkten des sozialen Konstruktivismus verhandelt, der diese Bereiche nicht unter der Ägide der essentialistisch-biologistischen und somit ahistorischen ‚Tatsachen‘ betrachtet, sondern diese als sich ständig im Wandel befindende soziokulturelle und diskursiv zustande gekommene ‚Produkte‘ versteht. Unter diesen diskursiv erzeugten Realitätskonstruktionen von begehrenswerten Körpern sollen in dieser Arbeit insbesondere jene erotischen Fraueninszenierungen genauer untersucht werden, die innerhalb eines bestimmten Zeitraumes den visuellen ‚Binnendiskurs‘ der NKZ zu dominieren scheinen, um so etwaige Kontinuitäten und Transformationen entlang der Zeitachse ausfindig zu machen.

Für diesen Zweck wurde ein Untersuchungszeitraum gewählt, der einen für eine qualitative Bild-Text-Analyse bewerkstelligen Umfang nicht überschreitet und dennoch eine gewisse Zeitspanne umfasst, innerhalb derer die Veränderungen im Bildmaterial plausibel nachgezeichnet werden können. Die für die Analyse gewählte 20jährige Zeitspanne erschien in diesem Zusammenhang am besten geeignet. Dieser Zeitrahmen umfasst eine durchaus interessante Phase, welche sowohl die Jahre *vor* als auch *nach* dem großen Liberalisierungsdiskurs der späten 1960er Jahre miteinschließt.

Um die Fragen nach Wandel und Beständigkeit innerhalb dieser Bilder klären zu können, wurde ein Fragekatalog zusammengestellt, mit dessen Hilfe das Themengebiet und insbesondere das Bildmaterial auf seine Eigenheiten untersucht werden soll. Der Katalog umschließt insbesondere Fragen nach dem ‚*Was* wird *Wie* dargestellt‘ und ‚*Warum* geschieht dies auf diese und nicht auf eine andere Weise‘.

Hinsichtlich der Fragen nach dem *Was* gilt es beispielsweise zu klären, welche Körpertypen und welche Körpersegmente bevorzugt abgebildet werden. In diesem Zusammenhang sollen insbesondere auch verschiedene Formen der korporal vermittelten nonverbalen Kommunikation – wie etwa der Mimik, die Gestik sowie die Körperhaltung und die eingenommenen Posen – untersucht werden. In diese Untersuchungskategorie fallen auch die jeweiligen (szenischen) Bildhintergründe, die Art der Bekleidung bzw. Verhüllung sowie etwaige im Bild zu sehende Accessoires. Im Weiteren stellt sich natürlich die Frage, um wen es sich bei den abgebildeten Frauen überhaupt handelt.

Diese Analyse beschäftigt sich auch mit den Umsetzungen bzw. mit den spezifischen Kompositions- und Gestaltungsparametern der Bilder. Dabei geht es hauptsächlich um technische Aspekte der Abbildungs- und Inszenierungspraxis, wobei deren spezifische Anwendungen zumeist auch bestimmte Bildaussagen implizieren. Zu nennen sind hier

beispielsweise die relative Größe der abgebildeten Frauen in Bezug zu dem sie umgebenden Bildraum oder die vom Fotografen gewählte Perspektive.

Mit diesen Aspekten der Bild-Komposition einhergehend, stellen sich auch Fragen bezüglich der den Bildern beigegebenen Texte und Überschriften. Beide Elemente, also die piktoralen und schriftlichen Zeichensysteme, bilden dabei die in Wechselwirkung zueinander stehenden Kontexte des jeweiligen anderen Zeichensystems, um gemeinsam einen Gesamttext zu formieren. Diesbezüglich gilt es beispielsweise zu klären, ob sich die Stellenwerte der beiden Zeichensysteme im Laufe der Zeit ändern oder über welche Modi der Verkopplung sie in Bezug gesetzt werden.

Mit dieser Arbeit soll auch die Frage geklärt werden, weshalb bei den Bildern jeweils so und nicht anders vorgegangen bzw. warum dieses und nicht jenes abgebildet wurde. Diese Frage versucht somit die Bereiche des *Was* und des *Wie* im jeweiligen historischen Kontext von Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft, diverser Institutionen etc. zu sehen. Dies auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Zum einen sollen im Kapitel der Kontexte einige der für diese Arbeit als wichtig erachtete Grundlagen vermittelt werden, zum anderen werden diese durch spezifische Anmerkungen innerhalb der einzelnen Bild-Text-Analysen ergänzt.

Den Fragen nach den Ursachen, Kontexten und (Präsentations-)Modi der Page-Girls soll im Weiteren eine These beiseite gestellt werden. Diese geht davon aus, dass einige der inszenatorischen ‚Finessen‘ der erotischen Bild-Text-Produktion als ein Resultat einer Zeit anzusehen sind, in der die explizite Darstellung der weiblichen Barbusigkeit noch nicht möglich war – zumindest nicht in einem sich an breiten Bevölkerungsschichten orientierenden Massenblatt wie der NKZ. Doch trotz dieser (Selbst-)Beschränkung konnte und wollte man – wohl insbesondere auch aus Gründen markstrategischer Überlegungen – nicht auf erotisierte Elemente innerhalb der Zeitung verzichten. Die aus dieser Situation resultierenden Strategien von ‚phantasieanregenden‘ Bild-Text-Produktionen könnten in diesem Zusammenhang als kompensatorischer Ersatz oder aber auch als ein die Kreativität befeuernder Motor angesehen werden, dessen spielerischer Ideenreichtum jedoch in jenem Moment versiegt, in dem sich die Explizität des topless-looks durchsetzen beginnt. Diese These geht also davon aus, dass die verdeckte oder nur partiell preisgegebene Brust ein die Kreativität von Produzent und Rezipient (be)förderndes Element darstellt. Mit unterschiedlichen Strategien wird versucht, den Bildern ein *Plus* von Erotik und/oder Explizität abzurufen, das jedoch in dieser Form auf den Bildern so nicht zu sehen ist. Diese Formen der Bild-Text-Produktion werden jedoch durch die spezifischen Entwicklungen innerhalb des Bildgenres der Page-Girls – insbesondere

durch die völlige Entblößung der Brust – weitgehend unterminiert. Als Folge kommt es zu einer zunehmenden Verflachung der Bandbreite von Inszenierungsformen, da der entblößte Busen genug ‚Spektakel‘ zu sein scheint, um auf weitere erotisierende bzw. sexualisierende Kunstgriffe verzichten zu können. Dies führt im Weiteren zu einer Standardisierung des Bildmaterials, in deren Folge sich auch die dargestellten Frauen zusehends zum austauschbaren ‚Produkt‘ entwickeln. Sie werden gewissermaßen zum ornamentalen Beiwerk ihrer eigenen Brüste degradiert.

Schon einleitend sollen zwei in dieser Arbeit häufig vorkommender Begrifflichkeiten angesprochen werden. So könnte angenommen werden, dass die Bilder ihren *erotischen* Impetus – im Sinne eines kokett angedeuteten, aber stets uneingelösten Versprechens nach einem ‚Mehr‘ – zugunsten der *sexualisierten* Darstellungen einer expliziten ‚Busenschau‘ verlieren. Hierzu sei jedoch angemerkt, dass aufgrund der Schwierigkeiten einer klaren Grenzziehung zwischen den beiden Begriffen – wann der einzelne Rezipient ein erotisches Versprechen als eingelöst betrachtet oder nicht, ist stark von der individuellen Erwartungshaltung und Interpretationsleistung abhängig – die beiden Wörter in der folgenden Arbeit als weitgehend synonym zur Anwendung gelangen.

2. Theoretische Verortung der Arbeit

In diesem Abschnitt werden jene theoretischen Ansätze und Überlegungen vorgestellt, auf denen diese Arbeit basiert. Es sind insbesondere Ansätze aus den Bereichen der historischen Diskursanalyse, der Bildwissenschaften und der Soziologie. Das Verknüpfen verschiedener theoretischer Ansätze erschien notwendig, da auch das Untersuchungsgebiet dieser Arbeit ein Mehrdimensionales ist. Doch auch wenn die verschiedenen theoretischen Zugänge in ihren konkreten Herangehensweisen und spezifischen Ausformungen zum Teil differieren, so besitzen sie doch einen für diese Arbeit wichtigen konsensualen Ausgangspunkt: die Idee des sozialen Konstruktivismus. Die vorliegende Arbeit versucht somit die oft als essentialistisch-biologisch verstandenen Körper- und Sexualitätskonzepte in einem historisch-soziokulturellen Rahmen abzuhandeln.

Im sexualwissenschaftlichen Diskurs lassen sich zwei idealtypische Herangehensweisen ausfindig machen: der Essentialismus sowie der soziale Konstruktivismus. Während die Anhänger ersterer Wissenschaftsdisziplin den Bereich der menschlichen Sexualität als biologisch determiniert verstanden wissen wollen, sprechen die Konstruktivisten soziokulturellen Faktoren die größte Bedeutung zu. Aus der Sichtweise der Essentialisten sind es somit die ‚natürlichen‘ Faktoren wie z.B. die Gene, die Hormone, aber auch verschiedene psychologische Parameter, welche die spezifische Sexualität des Individuums determiniert. Diese Sichtweise impliziert die Vorstellung, dass die menschliche Sexualität eine immergleiche, eine ahistorische und kulturübergreifende Konstante sei. Im Gegensatz zu dieser Position sehen die Konstruktivisten den Bereich der menschlichen Sexualität von sozialen und kulturellen Einflüssen geprägt, weshalb sie die verschiedenen Formen des menschlichen Begehrens als ein sich kontinuierlich wandelndes und somit historisch-relativistisches Konstrukt betrachten.² Diese Sichtweise geht folglich davon aus, dass für verschiedene Zeiten, Kulturen und Gesellschaften jeweils spezifische Strukturmuster entstanden, die bestimmte Wahrnehmungs- und Handlungsformen des Körperlichen und Sexuellen hervorbrachten. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Sex-Gender-Debatte verwiesen, innerhalb derer beispielsweise Thomas Laqueur die enge Koppelung von

² Eder, Franz. X., Kultur der Begierde, Eine Geschichte der Sexualität, München², 2009, S. 245.

Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit als eine „Erfindung“ der Moderne“³ bezeichnet. Noch einen Schritt weiter geht diesbezüglich die amerikanische Philosophin Judith Butler. Sie sieht nicht nur das soziale Geschlecht (Gender), sondern auch das biologische Geschlecht (Sex) als eine Form der gesellschaftlichen Konstruktion. So sei das biologische Geschlecht nicht als wissenschaftlich neutrale Kategorie zu bewerten, da sich in ihm „politische Interessen und politische Machtverhältnisse“⁴ eingeschrieben hätten. Nach Butler gebe es also keinen diskursunabhängigen, natürlichen, rein materiellen Körper, da dieser von Beginn an „vollständig erfüllt mit abgelagerten Diskursen um das biologische Geschlecht“⁵ sei. Doch auch wenn diese hier grob skizzierten idealtypischen Diskurspositionen von Essentialismus und sozialen Konstruktivismus großes strategisches Potential in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen der Disziplinen darstellen, so umschreiben sie – wie dies beispielsweise Franz X. Eder aufzeigt – doch nur die Hardliner-Positionen der jeweiligen Denkrichtung.⁶ Im Gesamtdiskurs dominiert wohl jener Anteil an Aussagen, in dem es zu Überschneidungen der beiden Grundpositionen kommt – im Sinne einer variablen Interaktion von physischen Tatsachen und soziokulturellen Rahmenbedingungen.

Welche der Positionen schlussendlich rechtbehalten wird bzw. in welche Richtung der Schwerpunkt gelagert werden soll, kann hier nicht beantwortet werden. In dieser Arbeit wird jedenfalls ein Standpunkt vertreten, der das Subjekt als „biokulturelle Einheit“⁷ versteht – wie dies etwa Barbara Hey fordert –, doch liegt der Schwerpunkt der Betrachtung auf soziokulturellen Faktoren und den sozial-konstruktivistischen Herangehensweisen. Die Arbeit baut dabei auf den Überlegungen der historischen Diskursanalyse auf, wobei die zu analysierenden Einheiten nicht hauptsächlich auf der sprachtextlichen Ebene zu verorten sind, sondern auf der visuellen. Da Bilder aufgrund ihrer relativen Zeichendichte in Analogie zum sprachlichen Code wohl eher als Texte und weniger als einzelne Sätze oder Wörter zu verstehen sind, wird es nötig sein, den visuellen Code auf eine für die Analyse zweck-

³ Meuser, Michael, Frauenkörper-Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz, in: Schroer, Markus (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt/Main, 2005, S. 271.

⁴ Schroer, Markus (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt/Main, 2005, S. 32.

⁵ Butler, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/Main, 1997, S. 55, zit. in: Schroer, *Soziologie des Körpers*, S. 32.

⁶ Eder, *Kultur*, S. 248.

⁷ Hey, Barbara, Die Entwicklung des *gender*-Konzepts vor dem Hintergrund poststrukturalistischen Denkens, in: *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Themenschwerpunkt Körper*, Jg. 5/1, 1994, S. 7-27, S. 17.

dienliche Sub-Ebene herunterzubrechen. Die Möglichkeiten der Bildzergliederung bzw. der Fokussierung auf einzelne Bildinhalte sind dabei recht vielfältig und reichen – je nach Fragestellung und spezifischen Erkenntnisinteresse – von der Betrachtung der kleinsten wahrnehmbaren Einheiten (etwa einzelne Bildpunkte), bis hin zu makroanalytischen Betrachtungsweisen (etwa der Positionierung des Bildes im Gesamtkontext eines Mediums). Für diese Arbeit erschien es sinnvoll, das Bildmaterial auf der Ebene einzelner Skripte/Szenarios zu analysieren, da diese es erlauben, die Bilder – im konkreten Fall die erotischen bzw. sexualisierten Körperinszenierungen – in einzelne kommunikative Handlungen und Handlungsanweisungen zu sequenzieren.

2.1 Sexualform, Szenarios und Skripte

Betrachtet man den breitgefächerten Themenkomplex menschlicher Sexualität, lässt sich feststellen, dass sich die Formen des geschlechtlichen Begehrens im Laufe der Zeit immer wieder modifizierten. Der Soziologe Rüdiger Lautmann spricht in diesem Zusammenhang von den Sexualformationen als kultur-, epochen- und gesellschaftsspezifische Strukturmuster des Begehrens sowie von den Sexualformen, die im Gegensatz zur Sexualformation nicht die gesamte Sexualordnung umfassen, sondern nur einzelne und sich wiederholende Muster der Sexualität beschreiben.⁸ Eine Sexualformation baut sich somit gewissermaßen aus einer Vielzahl verschiedener Sexualformen auf, welche Lautmann wie folgend weiter spezifiziert:

„Eine Sexualform entsteht in der gesamtgesellschaftlich zu begreifenden Sexualkultur, ebenso wie sie das individuelle Handeln lenkt. [...] Mit dem Konzept der Sexualform können wir abbilden, wie einzelne Typen sexuellen Handelns organisiert sind. Dazu betrachten wir die Akte der betreffenden Art unter situationalen, kommunikativen, normativen usw. Aspekten. Die gesellschaftliche Modellierung wirkt sich [dabei] im äußeren Ablauf sowie im inneren Erleben aus.“⁹

An diese Überlegung Lautmanns anschließend, erscheint es als zielführend, das Untersuchungsgebiet dieser Arbeit unter dem Aspekt der Sexualform zu behandeln. Einerseits

⁸ Lautmann, Rüdiger, Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur, Weinheim, München, 2002, S. 171-173.

⁹ Lautmann, Soziologie, S. 173.

erlaubt es diese Herangehensweise, den hier zu analysierenden Themenbereich als Teil eines ‚Ganzen‘ zu verstehen, andererseits wird die wechselseitige Beziehung von Individuum und Gesellschaft thematisiert, welche mitunter als Interaktion von Bild bzw. Bildproduzenten und Bildrezipienten verstanden werden kann. Aus den genannten Eigenschaften ergibt sich für diese Arbeit ein weiterer Vorteil, der – allgemein gesprochen – in der Adaptierbarkeit des Konzepts der Sexualform und den Theorien der Diskursanalyse liegt.

Auf welche Weise die Interaktion von Bild/Bildproduzenten und Bildrezipienten vonstatten geht bzw. über welche Modi hier kommuniziert und vermittelt wird, soll anhand zweier aus der Soziologie stammender Begriffe – dem der Szenarios und Skripte – untersucht werden. Vorangestellt seien diesen Begrifflichkeiten jedoch noch Überlegungen wie etwa jene Marcel Mauss’, der bereits in den 1930er Jahren von Körpertechniken spricht. Nach Ansicht des Ethnosozologen Mauss sind alle Körpertechniken – wie z.B. Gehen, Laufen, Essen oder eben sexuelle Aktivitäten – nicht auf ‚natürliche‘ dem Körper inhärente Gegebenheiten zurückzuführen, sondern sie müssen allesamt erst erlernt werden.¹⁰ In diesem Zusammenhang ist auch Pierre Bourdieus Habitus-Konzept von Interesse, stellt der Habitus doch:

„[...] ein System von verinnerlichten Mustern [dar], die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen. Der Habitus leistet zweierlei: Praxisformen werden hervorgebracht, und sie können unterschieden sowie bewertet werden.“¹¹

Beide Auffassungen sprechen den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in Hinsicht auf Körperpraktiken wie Körperwahrnehmungen eine entscheidende Rolle zu. Sie benötigen eine Art der soziokulturellen Schablone, anhand derer entweder bestimmte Techniken erlernt oder eben Muster verinnerlicht werden. Dies hat auch für den Bereich der sexualisierten Körper(selbst)darstellung sowie dessen Rezeption, Wahrnehmung und Bewertung zu gelten. Bei diesen soziokulturellen Schablonen handelt es sich jedoch nicht um feststehende und unveränderbare Grundkonstanten, da die Individuen aus einer Vielzahl verschiedener Schablonen wählen und diese auch immer aufs Neue modifizieren, adaptieren, wechseln oder aber auch verwerfen können. In dieser Arbeit werden die soziokulturellen Schablonen anhand der eingangs erwähnten Szenarios/Skripte abgehandelt, da diese aus der interpretativen

¹⁰ Lautmann, Soziologie, S. 172.

¹¹ Lautmann, Soziologie, S. 174-175.

Soziologie stammenden Konzepte gewissermaßen eine Sexualform in Handlungsfolgen sequenzieren, sie also in Einzelhandlungen übersetzten.¹²

Doch um was handelt es sich bei dem Szenario-Skript-Konzept konkret? Die beiden Sexualsoziologen John H. Gagnon und William Simon verliehen ihrem Scripting-Konzept Ende der 1960er Jahre eine dreidimensionale Ausrichtung, bestehend aus kulturellen Szenarios, interpersonellen Skripten sowie innerpsychischen Skripten. Die kulturellen Szenarios sind dabei als eine Form der Handlungsanleitung auf gesamtgesellschaftlicher Ebene zu verstehen, wobei durch verschiedene Institutionen bestimmte (gesellschaftliche) Rollen mit einem Anforderungs- und Praktikenkatalog versehen werden, wodurch der Auftritt der agierenden Subjekte am ‚gesellschaftlichen Parkett‘ plausibel gemacht wird. Die interpersonellen Skripte hingegen ordnen den Umgang der Individuen untereinander. Sie tragen dafür Sorge, dass zwischenmenschliche Interaktionen plausible Erwartungen und Handlungen des Gegenübers zulassen. Die innerpsychischen Skripte wiederum beschreiben das innerpersonelle Entstehen einer erotischen/sexuellen Reaktion, wobei hier einerseits die individuelle Geschichte des Individuums sowie andererseits die verinnerlichteten kulturellen Szenarien zum Tragen kommen.¹³ Diesen drei dynamisch interagierenden Skript-Ebenen ist gemein, dass sie eine orientierende bzw. ordnende Struktur – oder eben Schablone – darstellen, die es den Protagonisten des gesellschaftlichen Lebens überhaupt erst ermöglicht, verständlich zu kommunizieren und zu (inter-)agieren. In dieser Arbeit sollen unter dem Begriff des Skriptes also korporale Kommunikationselemente – gedacht als ‚Wörter‘ oder ‚Sätze‘ eines sexualisierten oder erotischen Körpertextes – verstanden werden, wobei die hier abzuhandelnden Kategorien von Erotik und Sexualität im „[...] Kontext symbolisch vermittelter Interaktionen als Ergebnis von Darstellungs- und Zuschreibungsprozessen“¹⁴ zu begreifen sind, die ihrerseits wiederum zu soziokulturellen Realitätskonstruktionen beitragen, da sie – etwa durch mimetische Inkorporierungsprozesse – Einfluss auf Individuen und Gesellschaft nehmen.¹⁵ Hier sei nochmals hervorgehoben, dass etwa ein bestimmter

¹² Lautmann, Soziologie, S. 180.

¹³ Lautmann, Soziologie, S. 182.

¹⁴ Kessemeier, Gesa, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, Dortmund, 2000, S. 14.

¹⁵ Bausch, Constanze, Verkörperte Medien. Die soziale Macht televisueller Medien, Bielefeld, 2006, S. 9; Bausch untersucht den realitätskonstruierenden Charakter televisueller Medien, anhand von Videoinszenierungen Jugendlicher. Dieser realitätskonstruierende Charakter lässt sich auch auf den Bereich der massenmedialen Zeitungsbilder umlegen.

Gesichtsausdruck oder eine bestimmte Geste als korporale Kommunikationselemente mit Bedeutung(en) ‚aufgeladen‘ sind, die sie in gewisser Weise zu decodierbaren Textfragmenten innerhalb der als gesamttextlichen zu begreifenden Körperinszenierung machen. In diesem Sinne könne Skripte auch als Teilstränge eines (nonverbalen) Körperdiskurses aufgefasst werden, wobei sie in ihrer massenhaften medialen Reproduktion als performative Vorlagen der Habitualisierung und Inkorporierung wirken,¹⁶ dies jedoch nicht in einseitiger Richtung, sondern in stetiger Wechselwirkung aller Partizipanten. Um jedoch nicht auf dieser für die Analyse notwendigen fragmentarischen Wort- bzw. Satzebene der Skripte zu verbleiben, soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, ob und wie bestimmte Skripte sich zu einem Gesamtbild formieren. Hier stellen sich etwa Fragen nach typischen Verbindungen oder – um wieder sprachtextliche Analogien zu bemühen – ob gewisse Topoi auszumachen sind, die wiederum als erotische/sexualisierte Idealtypen zu betrachten sind.

In dieser Arbeit werden also jene Skripte/Szenarios betrachtet, die kulturelles Körperwissen vermitteln und konstituieren, wobei sich gegebenenfalls bestimmte Skripte/Szenarios zu übergeordneten Idealtypen zusammenfügen. Bezüglich der Thematik dieser Arbeit entspricht dies der Vermittlung, Tradierung sowie der zeitlichen Transformation bzw. Adaption erotischer Körperinszenierungen des visuellen Diskurses.

Des Weiteren sei darauf verwiesen, dass sich hier ein breites Feld wechselseitiger Rezeptionen, Adaptionen und Interaktionen eröffnet, welches etwa nach Niklas Luhmanns autopoietischer Systemtheorie gedacht werden kann. Demnach produzieren und reproduzieren sich soziale Systeme durch einen autokatalytischen Prozess – vermittelt durch Kommunikation – ständig aus sich selbst heraus. Siehe: Berghaus, Margot, Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie, Köln, Weimar, Wien,² 2004, S. 51-55.

¹⁶ Vgl. Eder, Kultur, S. 226; 238.

2.2 Diskurse, Körper und Bilderwelten

Wie lässt sich das Konzept der sexuellen Skripte/Szenarios mit theoretischen Herangehensweisen der historischen Diskursanalyse sowie der Bildwissenschaften verknüpfen und gedanklich weiterführen? Da Diskurstheorien sowie die ihr zugehörigen forschungspraktischen Diskursanalysen ein enormes Feld an theoretischen Überlegungen und praktischen Herangehensweisen eröffnen, wird an dieser Stelle auf eine umfassende Darstellung der verschiedenen Strömungen weitgehend verzichtet. Anstatt eines Überblickes sollen lediglich einige allgemeinere Aspekte der historischen Diskursanalyse dargestellt werden, um einzelne für diese Arbeit wesentliche Überlegungen – in Verschränkung mit dem Konzept des scriptings und der Bildanalyse – weiter auszuformulieren.

2.2.1 Historische Diskursanalyse – eine Skizzierung

Der Ausgangspunkt jeglicher Diskurstheorie liegt wohl in Fragen nach dem Wesen von objektiver Wirklichkeit sowie dem dazugehörigen und diese Wirklichkeit ‚beschreibenden‘ Wissen. Diese zentralen Fragen sind keineswegs neu, sondern lassen sich bis in die Antike rückverfolgen. Als neu erwiesen sich jedoch die von den Diskurstheoretikern vorgebrachten Ideen, die sich nach Achim Landwehr so zusammenfassen lassen:

„Das‘ unbezweifelbare Wissen ,der‘ objektiven Wirklichkeit gibt es schlicht nicht – und hat es nie gegeben. [...] Wirklichkeit [ist] nicht einfach die ‚Welt dort draußen‘ [...], die unabhängig von unserem Wollen existiert, und das Wissen [sind] nicht die unter hohem Aufwand aufgedeckten Geheimnisse, die uns diese Wirklichkeit verständlich werden lassen. Vielmehr sind Wissen und Wirklichkeit Ergebnisse sozialer Konstruktionsprozesse, das heißt Gesellschaften statten ihre Umwelt mit bestimmten Bedeutungsmustern aus, erkennen bestimmte Sichtweisen auf diese Umwelt als Wissen an [...] und objektivieren Elemente zu einer Wirklichkeit, der man nicht mehr ansehen kann, dass sie historisch entstanden und alles andere als naturnotwendig ist.“¹⁷

¹⁷ Landwehr, Achim, Historische Diskursanalyse (Historische Einführungen Bd. 4), Frankfurt/Main, 2008, S. 18-19.

An diese Überlegung schließt die historische Diskursanalyse an. Ihr Bestreben liegt darin, die geschichtlichen Grundlagen und Prozesse der Konstituierung von Wissen und Wirklichkeit – als deren ‚Produkt‘ zumeist unhinterfragte Realitäten entstehen – ausfindig zu machen. Ihr geht es somit darum, die (mehr oder minder) verdeckten Strukturen der wirklichkeitsorganisierenden und -konstituierenden Diskurse – regulieren diese doch den ganzen Bereich des Denk-, Sag-, Schreib-, Zeig- und Darstellbaren – herauszuarbeiten. Die historische Diskursanalyse ist in diesem Zusammenhang als ein Instrumentarium, als eine ‚Werkzeugkiste‘ im foucaultischen Sinne zu betrachten, welche die Prozesse und Regeln der sich ständig modifizierenden Realitätsbildung beleuchten soll. Der Begriff des Diskurses selbst ist dabei als eine gesellschaftlich institutionalisierte Rede- sowie die damit verbundenen Denk- und Handlungsweisen zu verstehen, die sich bezüglich eines bestimmten Themas systematisch organisieren und sich durch eine gleichförmige, jedoch nicht identische Wiederholung auszeichnen.¹⁸ Siegfried Jäger bezeichnet Diskurse etwa als „artikulatorische Praxis [...] die soziale Verhältnisse [...] als Fluß von sozialen Wissensvorräten durch die Zeit aktiv konstituiert und organisiert.“¹⁹ Hieraus lässt sich folgern, dass Diskurse sowie die damit einhergehende diskursive Produktion von Realitäten immer gewissen Regeln obliegen, wobei Regelverstöße – etwa im Zusammenhang mit einem Gegendiskurs bzw. durch unkonventionelle Abweichungen vom Hegemonialdiskurs – auf vielfältige Weise sanktioniert, tabuisiert, bestraft oder sonstwie zurückgewiesen werden können.²⁰ Diskurse formieren daher den Rahmen der Kommunikation einer bestimmten Gesellschaft zu einer gewissen Zeit. Sie stellen somit eine regulierende, bewusstseinsformierende und machtausübende Instanz dar, deren Rahmen sich jedoch im Zuge des stetigen „Kampfes der verschiedenen Diskurse“²¹ fortwährend ändert, wobei der Bereich des jeweils Denk-, Sag- oder Zeigbaren entweder eingengt oder ausgeweitet werden kann. Im Weiteren wird durch diese Regeln und Rahmungen überhaupt erst eine kommunikativ-intellektuelle Basis geschaffen, die es den Beteiligten des Diskurses ermöglicht, konkret und für die anderen Diskursteilnehmer verständlich und ‚sinn-schaffend‘ zu kommunizieren, also zu schreiben, zu sprechen, zu handeln, darzustellen und zu zeigen.²² Dass die verschiedenen kommunikativ-intellektuellen Tätigkeiten der Individuen verständlich rezipiert werden können, basiert also auf diesen

¹⁸ Landwehr, Historische Diskursanalyse, S. 92-93.

¹⁹ Jäger, Siegfried, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Münster⁴, 2004, S. 23.

²⁰ Jäger, Diskursanalyse, S. 129.

²¹ Jäger, Diskursanalyse, S. 130.

²² Landwehr, Historische Diskursanalyse, S. 19-22.

Regeln und Rahmungen bzw. Diskursen, welche jedoch dem Individuum nicht ‚natürlich‘ angeboren oder sonst wie genetisch ‚einprogrammiert‘ sind, sondern die durch eine Form des (allgemeinen) Sozialisationsprozesses erworben werden müssen. Innerhalb dieses Sozialisationsprozesses verinnerlicht das individuelle Bewusstsein die sozio-historischen Kontexte jener Gesellschaft, in die es hineingeboren wurde und an deren „Fluss von Wissens durch die Zeit“²³ es sich orientiert und partizipiert. Zwar sind die zuvor genannten Tätigkeiten des Denkens, Schreibens, Darstellens etc. immer individuelle, doch bauen sie aufgrund ihrer fundamentalen Angewiesenheit auf sozio-historische Kontexte immer auch auf Gegebenes – auch bezüglich etwaiger Infragestellungen – auf und ähneln sich somit in ihrer Grundstruktur.²⁴ Hieraus ergibt sich, dass die diskursive Realitätsproduktion immer auch zu einem nicht unbedeutenden Grade überindividuell sowie historisch und gesellschaftlich rückgekoppelt ist.²⁵ Siegfried Jäger schreibt in diesem Zusammenhang:

„Ein Text käme niemals zustande, wenn sich der ‚einsame Denker‘ nicht auf ihm mitgeteilte Gedanken anderer Menschen in Gegenwart und Vergangenheit beziehen und stützen könnte, oder, anders gesagt: Wenn er nicht in Diskurse eingebunden und verstrickt (gewesen) wäre.“²⁶

Zusammenfassend betrachtet lässt sich aus alledem folgern, dass die historische Diskursanalyse den Bereich von Wissen und Wirklichkeit immer als etwas kulturell Vermitteltes begreift, wobei dem Konzept des Diskurses – gedacht als Instrument der Analyse – die Aufgabe zufällt, die Prozesse der Realitätsbildung sichtbar zu machen und zu dechiffrieren. Die grundsätzlichen Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, lauten etwa: Welche Aussagen tauchen zu welchem Zeitpunkt, an welchem Ort auf – und warum gerade diese und keine anderen?

²³ Jäger, Diskursanalyse, S. 129.

²⁴ Jäger, Diskursanalyse, S. 16-17.

²⁵ Jäger, Diskursanalyse, S. 117.

²⁶ Jäger, Diskursanalyse, S. 117.

2.2.2 Historisch-diskursive Bildanalyse – Diskurse, Bilder, Skripte

Nachdem im vorhergehenden Unterkapitel Grundüberlegungen der historischen Diskursanalyse umrissen wurden, sollen in diesem Abschnitt einzelne diskursanalytische Konzepte präzisiert sowie für die Forschungsfragen dieser Arbeit adaptiert und nutzbar gemacht werden. In diesem Kapitel geht es um theoretische Überlegungen zu einer historisch-diskursiven Bildanalyse, deren zu analysierenden Sub-Einheiten auf dem Konzept von Skript und Szenario aufgebaut werden sollen. Auch Bilder verfügen über all jene für diskursanalytische Untersuchungen immanenten Merkmale, da jegliche kommunikative Praxis – also auch die Produktion und Rezeption von Bildern – in sozio-historische Kontexte bzw. Diskurse eingebunden ist. Diese bilden wiederum den Rahmen der verschiedenen Aussagemöglichkeiten und stellen ein Bezugssystem dar, welches einerseits konkrete Aussagen verständlich und ‚sinn-schaffend‘ erscheinen lässt, andererseits jedoch das Sag- bzw. Zeigbare begrenzt.

Was von einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt als erotisch, sexuell anregend oder sonstwie attraktiv empfunden und bewertet wird, ist immer als Ergebnis eines ‚diskursiven Effektes‘²⁷ zu betrachten. Folglich gibt es keine objektiven, diskurs-externen Formen von Erotik, Sexualität etc., weshalb der Redewendung ‚Die Schönheit liege im Auge des Betrachters‘ aus diskursanalytischer Sichtweise eine gewisse Richtigkeit bescheinigt werden kann. Allerdings nur dann, wenn berücksichtigt wird, dass der Betrachter in seiner Urteilsfällung niemals aus einem völlig indeterminierten Raum heraus agiert. Viel eher muss sein Geschmacksurteil *auch* im Hinblick auf seine Sozialisation, d.h. auf seine Verstrickung im Spannungsfeld der verschiedenlichen Diskursstränge des Gesamtdiskurses betrachtet werden. So schreibt Otto Penz in seinem Buch ‚Metamorphosen der Schönheit‘: ‚Geschmäcker unterscheiden sich [...], der individuelle Blick gehorcht allerdings objektiven Sehgewohnheiten, die sich wie alle Gewohnheiten allmählich verändern.‘²⁸ Diese von Penz konstatierten ‚objektiven Sehgewohnheiten‘ sind – schon aufgrund dessen, dass er ihnen Veränderbarkeit entlang der Zeitlinie zugesteht – am ehesten als diskursiver Effekt zu verstehen.

Folgt man den im Kapitel Sexuelle Skripte und Szenarios vorangestellten Überlegungen von Marcel Mauss und Pierre Bourdieus – die Autoren sprechen vom Erlernen von Körpertechniken und dem Verinnerlichen von Handlungsmustern –, so lässt sich daraus

²⁷ Jäger, Diskursanalyse, S. 129.

²⁸ Penz, Otto, Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit, Wien, 2001, S. 8.

ableiten, dass das in den visuellen Körperdiskursen sozialisierte Individuum nicht nur in seiner Rezeption, sondern auch in seiner eigenen korporalen Kommunikation geprägt wird. Denn ebenso wie die Sprache im Laufe des Lebens erlernt werden muss, wird auch die Kommunikation *mit* und *durch* den eigenen Körper erlernt, und zwar durch mimetische ‚Inkorporierung‘ gesehener, kommunikativer Körperpraktiken von anderen.

Hier ergeben sich Übereinstimmungen mit Doing-gender-Theorien. Diese gehen davon aus, dass das Frau- bzw. Mann-Sein nicht auf sozial-externe, naturgegebene Tatsachen zurückzuführen ist, sondern nur im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowie dem konkreten Tun der Akteure verstanden werden kann. Paula-Irene Villa schreibt diesbezüglich:

„[D]as Individuen nicht natürlich ein Geschlecht [sind], sondern [sie] müssen sich als ein Geschlecht angehörig ausweisen, d.h. sie müssen entsprechend handeln. Diese Zugehörigkeit ist nicht als bewußte oder willentliche Entscheidung einer einzelnen Person zu verstehen, sondern durch eine Zugehörigkeit, die immer durch mehrere Personen interaktiv hergestellt wird.“²⁹

Diese von Villa konstatierte Interaktivität kann auch als Diskurs – oder als einer von mehreren Diskurssträngen – gedacht werden und zeigt ebenfalls die Bedeutung der sozialen Rahmenbedingungen auf, welche über verschiedene kommunikative Kanäle und Praktiken auf das Individuum einwirken, es prägen und ihm eine Realität von Körper-Tatsachen suggerieren.

Das in dieser Arbeit herangezogene Quellenmaterial der Page-Girls stellt dabei *einen* der auf das Individuum einwirkenden Stränge des visuell kommunizierten Körperdiskurses dar. Im Konkreten handelt es sich dabei um sexualisierte Frauenbilder innerhalb der NKZ. Wobei Bilder im Zusammenhang mit Diskursen ein besonders Wirkpotential besitzen:

„Im Kontext der historischen Diskursanalyse erscheinen sie [Anm. die Bilder] von Interesse, weil sie gesellschaftliche Wahrnehmungen und Sinnbildungen konkretisieren, weil sie soziokulturelle Wirklichkeit und gesellschaftliches Wissen fixieren und erinnern – und zwar auf eine Art und Weise, die Dank der ikonischen Differenz oft einprägsamer und wirkungsvoller ist als die Schrift.“³⁰

Dieses Potential der ‚ikonischen Differenz‘ ist laut Gottfried Böhm damit zu erklären, dass Bilder auf einem relativ kleinen materiellen Feld – durch die vielfältigen Möglichkeiten der

²⁹ Villa, Paula-Irene, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen, 2000, S. 75.

³⁰ Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 58.

Gestaltung(stechen) – über ihre reine materielle Basis hinauswachsen und auf diese Weise einen „Überschuss an Sinn“³¹ produzieren. Die „ikonische Differenz“:

„[...] markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unauflösbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet.“³²

Aus alledem lässt sich ableiten, dass Bilder, mindestens ebenso wie Sprache, als stark wirklichkeitsprägend und -schaffend anzusehen sind. Dies gilt wohl insbesondere auch für Körperbilder und die durch sie sich konstituierenden und diskursiv geschaffenen ‚Körperwahrheiten‘. In Gesellschaften mit einem ausgeprägten Körper-Geist-Dualismus³³ – in denen der Körper für gewöhnlich als ‚Gegebenheit‘ und dem Geist untergeordnete ‚Quidditas‘ angesehen wird – erscheinen diese diskursiv vermittelten ‚Körperwahrheiten‘ im besonderen Maße als ‚natürliche‘ und rein physisch determinierte Tatbestände, deren konstruktivistischer Anteil meist hochgradig unterbelichtet bleibt. Zwar kann der Körper vermutlich auch diskurs-extern gedacht werden – wie vergleichsweise auch eine Stimme abseits der Sprache vorstellbar ist –, doch wird er im Laufe seiner Sozialisation, seiner Verstrickung in (visuelle) Diskurse, konkrete Formen von Handlungs-, (Selbst-)Darstellungs- und Kommunikationsmuster erlernen, die ihn in Folge zu einem nicht unerheblichen Teil prägen und formen.

Um diese Muster untersuchen zu können, ist eine Verbindung von historisch-diskursiver Bildanalyse und Scripting-Konzept notwendig. Sie kommt den spezifischen Forschungsfragen entgegen und weist eine Vielzahl von Analogien auf, die eine Verschränkung der beiden Konzepte plausibel macht. So betonen beide Konzepte – gewissermaßen in Form eines ‚ideellen Querschnittes‘ – die Bedeutung von sozio-historisch gewachsenen und sich ständig im Wandel begriffenen ‚Rahmungen‘, die als Wahrheit, Wissen und Realität wahrgenommen werden und innerhalb derer menschliche Kommunikation und menschliches Handeln als plausibel und verständlich erscheinen. Weiters eignen sich Skript und Szenario als ideale Sub-Einheiten für das zu analysierende Bildmaterial. Denn

³¹ Landwehr, Historische Diskursanalyse, S. 57.

³² Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München, 1994, S. 30-31, zit. in: Landwehr, Historische Diskursanalyse, S. 58.

³³ Etwa Gesellschaften die in Tradition des kartesischen Rationalismus bzw. den aufklärerischen Ideen stehen; Vgl. Mellor, Philip A./Shilling, Chris, Re-forming the Body. Religion, Community and Modernity, London, 1997, S. 9; 23.

während die auf Sprachtexte basierende Diskursanalyse auf eine relativ konventionalisierte Zergliederung ihrer Untersuchungseinheiten zurückgreifen kann, ist die bildwissenschaftliche Sequenzierung der Bilder keineswegs eindeutig vorgegeben. Diese Situation ist wohl mitunter auf die den beiden kommunikativen Zeichensystemen inhärenten „inneren Ordnungen“³⁴ zurückzuführen, die Hartmut Stöckl bezüglich der Sprachtexte als linear-sequenziell, bezüglich der Bilder als ganzheitlich-simultan bezeichnet. Bilder verfügen aufgrund ihrer Mehrdimensionalität über keine eindeutig vorgegebenen Gliederungen wie etwa Kapitel, Absatz, Satz oder Wort. Da sich das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit *en gros* um den Bereich der korporalen Kommunikation bewegt, bieten sich die Konzepte von Skript und Szenario als zweckdienliche Untersuchungseinheit an, deren Vorteile wiederum in ihrer relativ flexiblen Auslegung liegen. Denn Skript und Szenario sollen hier nicht als starre Rahmung, sondern viel eher als ein mehr oder minder elastisches Konzept zur Anwendung gelangen. Als interpersonelle Skripte sollen hier verschiedene Ensembles von korporalen Kommunikations-Einheiten verstanden werden, die – in Analogie zu diskurstheoretischen Konzepten – immer auch prästrukturiert, konventionalisiert, sozial verfestigt und somit auch verständlich und wirklichkeitskonstituierend sind. Zwar sind unterschiedliche Ensemble-kategorienbildungen möglich, doch sollen der Einfachheit halber in dieser Arbeit klassische Gliederungen zum Tragen kommen, welche sich etwa in Kategorien wie Mimik (Mund, Augen, Gesichtsmuskulatur), Gestik, Pantomimik (Körperhaltung), Axialorientierung des Rumpfes bzw. Kopfes, der Taktil- und Blickkontakte zusammenfügen lassen. Die Kategorie der kulturellen Szenarios ist im diesen Falle als kontextuelle Einbettung des dargestellte Körpers zu betrachten. Dies soll hier auf zweierlei Ebenen geschehen: Einerseits ist das Körperbild im Kontext des Printmediums zu betrachten, andererseits im Kontext mit der ihn gemeinsam abgelichteten Umgebung. Beides beeinflusst die Rezeption maßgeblich, da sie als Rahmung den Betrachter mit einem konkretisierenden Anforderungs- und Praktikenkatalog ausstatten, der eine spezifische Sicht- und Umgangsweise mit dem visuell Dargebotenen impliziert. Die dritte Kategorie, die der innerpersonellen Skripte – sie beschreibt das Zustandekommen einer sexuell aufgeladenen Situation, die sich aus individueller Erfahrung wie verinnerlichten kulturellen Szenarien speist – soll und kann hier, aufgrund ihres überwiegend individuellen Charakters, nicht behandelt werden. Da diese Kategorie zu einem Gutteil auf den subjektiven Erfahrungen und der persönlichen Geschichte des einzelnen

³⁴ Stöckl, Hartmut, Die Sprache im Bild - Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text, Konzepte Theorien Analysemethoden, Berlin, New York, 2004, S. 95-96.

Subjektives basiert, entzieht sie sich dem methodischen Rahmen sowie dem verwendeten Quellenmaterial. Ein entsprechender Zugang könnte zwar in Form von Einzelinterviews im Rahmen der Oral-History hergestellt werden, doch stellt diese Herangehensweise nicht Ausgangspunkt und Ziel der konkreten Untersuchung dar. Viel eher sollen hier jene konventionalisierten und überindividuellen Bereiche der korporalen Kommunikation und (Selbst-)Darstellung behandelt werden, die auf breiter gesellschaftlicher Ebene das Gebiet des sexuell Attraktiven bzw. des erotisch Anziehenden umreißen und die aufgrund ihres diskursiven Zustandekommens, nicht selten als essentialisierte bzw. biologisch determinierte Körper-Tatsachen, betrachtet und bewertet werden.

3. Der Analyseapparat

Um die Fragen nach den spezifischen Inszenierungs-, Kommunikations- bzw. (Selbst-) Darstellungsformen des weiblichen Körpers im Kontext der massenmedialen Bildproduktion zu klären, werden drei Methoden der Bild- bzw. der Bild-Text-Analyse herangezogen und miteinander verknüpft: Die Analysen nach Erwin Panofsky,³⁵ Gunther Kress und Theo van Leeuwen³⁶ sowie Hartmut Stöckl.³⁷ Dabei stellt die über drei Ebenen operierende Methode von Panofsky die Grundstruktur des Analyseapparats dar. Die Methoden von Kress/Leeuwen und Stöckl sind in ihrer Bedeutung für die Gesamtkomposition des Analyseapparates jedoch als gleichwertig anzusehen. Panofskys Dreistufenmodell der Bildinterpretation lässt sich – in Anlehnung an Ralf Bohnsack – in den Bereich einer formulierenden sowie einer reflektierenden Interpretation gliedern.³⁸ Während die formulierende Interpretation (vorikonographische und ikonographische Ebene) grundsätzlich danach fragt, *was* überhaupt dargestellt wird, stellt sich die reflektierende Interpretation (ikonologische Ebene) die Frage, *wie* das Dargestellte in Bezug auf seinen kulturellen und sozio-historischen (Entstehungs-) Kontext zu bewerten ist. Die Ergebnisse der formulierenden Interpretation bilden dabei die Basis bzw. das Grundgerüst der nachfolgenden Interpretationsschritte. Die bei der Analyse zusätzlich angewandte Methoden der Visuellen Grammatik (Kress/Leeuwen) und der Bild-Text-Beziehung (Stöckl) bilden in diesem Kontext eine ‚Mittlerposition‘, da sie einerseits die Basis der formulierenden Interpretation erweitern und andererseits formale Darstellungselemente zum Gegenstand haben, zu denen Marotzki anmerkt: „[W]enn bildhafte Artikulationen Veränderungen des Sehens erzeugen [...], erzeugen sie dadurch doch auch immer andere Weltansichten und damit andere Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge.“³⁹

³⁵ Panofskys Methode wird im Sammelband von Marotzki/Niesyto ausführlich wie anschaulich besprochen: Marotzki, Winfried/Niesyto, Horst (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Medienbildung und Gesellschaft, Wiesbaden, 2006.

³⁶ Kress, Gunther/Leeuwen van, Theo, Reading Images. The Grammar of Visual Design, Oxon, New-York,² 2006.

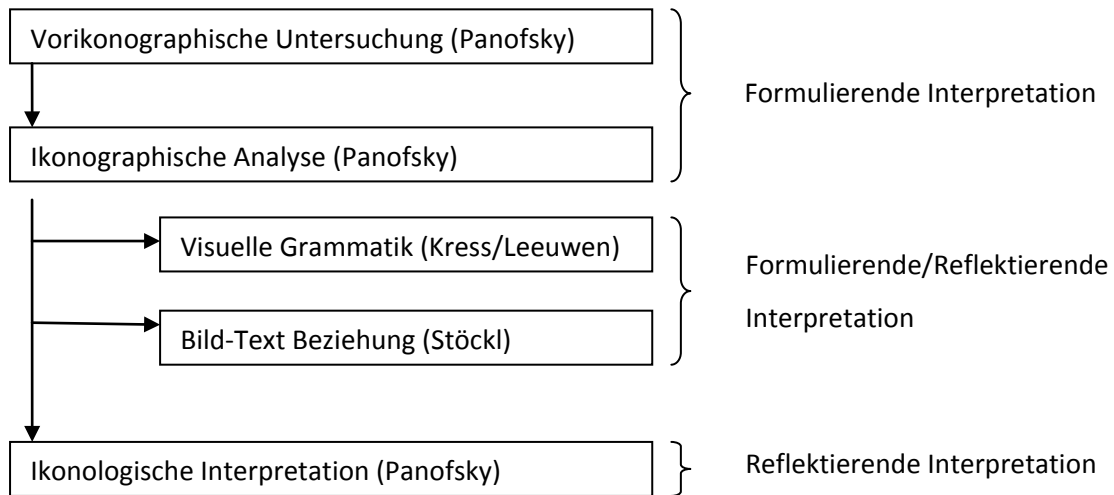
³⁷ Stöckl, Hartmut, Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden, Linguistik, Berlin, New-York, 2004.

³⁸ Bohnsack, Ralf, Die dokumentarische Methode in der Bildinterpretation in der Forschungspraxis, in: Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 53.

³⁹ Marotzki/ Niesyto, Bildinterpretation, S. 25.

Formalanalytische Ergebnisse können somit auch in die reflektierende Interpretation mit einfließen, und dies nicht zuletzt auch deshalb, da eine Vielzahl von kompositorischen Gestaltungselementen soziokulturell determinierte Lesearten und Bedeutungen implizieren.

Skizzierung der Methodenverknüpfung:



3.1 Die Vorikonographische Beschreibung

In der Vorikonographischen Beschreibung geht es grundsätzlich darum, die direkt sichtbaren Bildinhalte – also abgebildete Personen, Objekte, Ereignisse, Phänomene etc. – als solche zu identifizieren und zu nennen. Panofsky schreibt dazu:

„Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der künstlerischen Motive heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerkes.“⁴⁰

Wichtig bei diesem ersten methodischen Schritt ist, dass man sich so weit als möglich auf die Beschreibung der direkt sichtbaren Elemente beschränkt und nicht die mit ihnen einhergehenden kulturellen Bedeutungsimplicationen hervorhebt. Schlussendlich führt die Aufzählung der sichtbaren Bildinhalte zu dem, was Panofsky als die „Motive des Bildes“⁴¹ bezeichnet.

Der Soziologe Ralf Bohnsack erweitert diese Herangehensweise mit den Forderungen des Kunsthistorikers Max Imdahl, der die Bedeutung der eigengesetzlichen (ästhetischen) Formalstrukturen der Bilder bezüglich ihres visuellen Gehaltes hervorhebt, welche jedoch, durch unser „sprachlich-narratives (Vor-)Wissen“⁴², unser kulturelles Wissen um die Dinge, zum Teil verborgen bleiben. Um möglichst viele Bildinhalte zu erkennen und so für die weitere Analyse nutzbar zu machen, sollte unser Wissen um die konventionelle Bedeutung des Dargestellten bzw. unser textlich-narratives (Vor-)Wissen um die Bildinhalte, in diesem ersten methodischen Schritt möglichst eingeklammert bzw. „methodisch verdrängt“⁴³ werden.

⁴⁰ Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders. (Hg.), Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln, 1975, S. 40.

⁴¹ Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 17-19.

⁴² Bohnsack, Ralf, Die dokumentarische Methode in der Bildinterpretation in der Forschungspraxis, in: Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 46.

⁴³ Bohnsack, dokumentarische Methode, S. 18-19.

3.2 Die Ikonographische Analyse

Im zweiten Schritt, dem der Ikonographischen Analyse, sollen die konventionell-kulturellen Bedeutungen des Dargestellten entschlüsselt und folglich in einem narrativen Sinnzusammenhang gebracht werden.

Um die konventionelle Bedeutung der sichtbaren Bildelemente zu decodieren, wird die in der vorikonographischen Beschreibung vorgenommene Einklammerung der selbigen nun aufgehoben, um diese in methodisch kontrollierter Form einer Reflexion der historisch-kulturellen Wahrnehmungs- und Thematisierungsweisen zuzuführen. Panofsky führt hierzu das Beispiel des ‚Hutziehens‘ an, das innerhalb der vorikonographischen Beschreibung lediglich als „Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration“⁴⁴ zu beschreiben wäre, sich in der ikonographischen Analyse jedoch als eine kulturell variante Form des Grüßens erweist. Da der Ursprung des ‚Hutziehens‘ im mittelalterlichen Rittertum liegt – Bewaffnete setzten, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in den anderen unter Beweis zu stellen, ihre Helme ab –, würde diese Form der Begrüßung in anderen Kulturen wenig sinnhaft bzw. nicht verständlich erscheinen.⁴⁵

Panofsky differenziert auf der Ebene der formulierenden Interpretation also zwischen der vorikonographischen Beschreibung (was ist sichtbar) und der ikonographischen Analyse (identifizierbare Handlung). Die Identifizierung einer Handlung – im Sinne einer Bedeutungszuschreibung oder Motivunterstellung – funktioniert jedoch nur bei institutionalisierten und kollektiv-generalisierten Handlungsweisen. Hier bedarf es also eines Wissens um die Dinge in ihren kultur- und epochenspezifischen Zusammenhängen.⁴⁶ Um die Bedeutung einer Handlung richtig ‚lesen‘ zu können, muss in diesem Schritt der Analyse das Bild möglichst umfassend kontextualisiert werden. Es müssen also alle bekannten Bildinformationen – wie etwa die Autorenschaft, das Entstehungsdatum, der Entstehungsort, der Zweck der Bildproduktion, das Erscheinungs- bzw. Trägermedium etc. – für den Interpretationsprozess verfügbar gemacht werden, da durch „eine solche raum-zeitliche Situierung [...] die Rahmung kultureller Bedeutungsgehalte herausgearbeitet werden“⁴⁷ kann.

⁴⁴ Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 36.

⁴⁵ Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 37.

⁴⁶ Bohnsack, dokumentarische Methode, S. 46; Sowie: Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 53.

⁴⁷ Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 22.

Nachdem die Frage nach der konventionellen Bedeutung des Dargestellten beantwortet wurde, kommt es meist zur „Generierung eines Sinnzusammenhangs“⁴⁸, der in Form einer (mehr oder minder komplexen) Geschichte erzählt werden kann. Da sich die heutigen alltagskulturellen Bilder – im Gegensatz zur Bildenden Kunst bis ins 19. Jahrhundert – meist nicht den kodifizierten Narrationen wie der antiken Mythologie oder der Bibel bedienen, müssen deren etwaigen Narrationen vom Bildinterpreten ‚hergestellt‘ werden. Hierbei sind durchaus verschiedene Lesearten möglich, da „[...] das Bild selbst nur in wenigen Fällen eine eindeutige Sinnstruktur, also nur einen eindeutigen Sinnzusammenhang entfaltet.“⁴⁹ Demnach stellt eine gewisse Heterogenität in der Auslegung der visuell erzählten Geschichte kein grundsätzliches Problem dar, sondern deutet lediglich auf die prinzipielle Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten hin. Zwar empfiehlt Marotzki, dass die Erzeugung möglicher Narrationen in Gruppenarbeit zustande kommen sollte – um den immanenten Sinn des Dargestellten nicht zu verfehlen – doch erscheint diese Aufgabe aufgrund der relativen ‚Schlichtheit‘ des Story-Tellings und den leicht zu dechiffrierenden (Grund-)Intentionen des hier behandelten Bildmaterials, auch für eine einzelne Person ein bewältigbares Unterfangen darzustellen. Die Gefahr, die Grundaussagen des Dargestellten völlig zu verfehlen, kann vor diesem Hintergrund als gering eingeschätzt werden.

3.3 Visuelle Grammatik

An dieser Stelle wird in die vorhergehende Untersuchung die von Gunther Kress und Theo van Leeuwen konzipierte Methodik der visuellen Grammatik eingeschoben. Diese bietet sich gewissermaßen als Ergänzung zu Panofskys eher theoretisch angelegten Herangehensweise an, da sie einen breiten, wie auch konkret praktischen Werkzeugkasten der Bildanalyse darstellt.

Die Autoren entwickeln ihr Analyseinstrumentarium anhand der grundsätzlichen Überlegung, wonach die visuelle Kommunikation über das Medium Bild – ähnlich der schriftlichen Kommunikation – bestimmten Regularitäten bzw. grammatikalischen Gesetzen unterworfen ist, die sich in den verschiedenen Kulturen über einen längeren Zeitraum hinweg

⁴⁸ Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 22.

⁴⁹ Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 22.

herausgebildet haben. Erst durch dieses Wissen um die Bedeutung der etablierten und weitgehend konventionalisierten Formen der Darstellung – welches wir uns im Zuge unserer Sozialisation aneignen – kann überhaupt eine sinnschaffende visuelle Kommunikation zwischen Bildproduzenten und Bildrezipienten vonstatten gehen. Demzufolge erscheint uns der Sinngehalt eines Bildes nur deshalb als ‚transparent‘ und verständlich, weil wir über das grammatikalische Wissen unserer Bildkultur verfügen, welches es uns erlaubt, die grundsätzliche Verschlüsselung der piktoralen Botschaften aufzulösen und die spezifischen Bildstrukturen richtig – im Sinne der vom Bildproduzenten intendierten Aussagerichtung – zu deuten. Folglich begreifen die Autoren Bilder als etwas Konstruiertes, dessen spezifische Struktur sich aus den konkreten Motivationen des Bildproduzenten erklären lässt. Denn der Bildproduzent verfolgt bestimmte Ziele und Interessen, indem er sich aus dem Pool der vielfältigen Möglichkeiten der Bildgestaltung für eine bestimmte Form der visuellen ‚Artikulation‘ entscheidet und somit das Bild sowie die ihm inhärente Aussage eben auf diese und keine andere Weise gestaltet.⁵⁰ Doch der Bildproduzent ist in der Wahl seines konkreten Präsentationsmodus nicht völlig frei von Beeinflussung, sondern wird in seiner Entscheidung durch eine Reihe von Faktoren gelenkt:

„[W]e see representation as a process in which the makers of signs [...], seek to make a representation of some object or entity [...], and in which their interest in the object, at the point of representation, is a complex one, arising out of the cultural, social and psychological history of the sign-maker, and focused by the specific context in which the sign-maker produces the sign. That ‚interest‘ is the source of selection of what is seen as the critical aspect of the object, and this critical aspect is then regarded as adequately representative of the object in the given context. In other words, it is never the ‚whole object‘ but only ever its critical aspects which are represented. These critical aspects are represented in what seems to the sign-maker, at the moment of sign-making, the most apt and plausible fashion, and the most apt and plausible representational mode.“⁵¹

Demnach entscheiden eine Reihe von individuellen und überindividuellen Faktoren, welche Form der Präsentation der Bildproduzent wählt, doch wird er sich – verstrickt in das Wissen über die visuelle Grammatik seines Kulturraumes – im Allgemeinen für eine Form entscheiden, die im gegebenen Kontext möglichst plausibel und für den Rezipienten

⁵⁰ Kress/Leeuwen, Images, S. 1-2.

⁵¹ Kress/Leeuwen, Images, S. 7.

verständlich erscheint. Um dies erfolgreich zu bewerkstelligen, wird er aus dem Repertoire der verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten – die wiederum jeweils mit bestimmten Bedeutungsimplicationen verbunden sind – jene wählen, die der zu treffenden Bildaussage am gerechtesten wird.

Ein wichtiger Aspekt im Konzept in der von Kress und Leeuwen vorgestellten Technik stellt der Bereich der „sozialen Interaktionen“⁵² dar, welche über die Vermittlung der dargestellten Personen im Bild zwischen Bildproduzenten und Bildrezipienten vonstatten gehen. Da die spezifische Darstellung der Person im Bild nach den konkreten Vorstellungen des Bildproduzenten konfiguriert wurde, stehen diese quasi stellvertretend für seine intendierten Aussagen. Hier erweist es sich erneut als Grundvoraussetzung, dass Bildproduzent wie Bildrezipient über ein geteiltes Verständnis von Zeichenbedeutungen und deren Konfigurationen verfügen, da nur dieses Wissen eine erfolgreiche ‚Artikulation‘ sowie ein Verstehen der dargestellten sozialen Relationen und Interaktion ermöglicht. Diese kommunikative Basis, dieses Wissen um den sozialen Sinngehalt des Abgebildeten basiert auf den realen Erfahrungen des Einzelnen in seiner sozialen Umgebung und stellt eine Form des Wissens um die non-verbale Kommunikationshandlungen und Verhaltensweisen des alltäglichen Lebens dar.⁵³ Hierzu führen Kress und Leeuwen eine Reihe von Bildgestaltungselementen an, über welche diese kommunikativen Interaktionen stattfinden können. Als maßgeblich werden etwa die Bedeutung des Blickes angeführt, die relative Körpergröße im Bild (Size of Frame), die gewählte Perspektive, aber auch bestimmte Kompositionsformen wie etwa die Rahmung (Framing), die Salienz sowie die Positionierungen des Bildes innerhalb eines Mediums bzw. die Bildelemente innerhalb der Bildfläche.⁵⁴

So besteht ein fundamentaler Unterschied, ob dem Betrachter von der/dem Abgebildeten direkt in die Augen geblickt wird oder nicht. Die Präsenz eines direkten *Blickkontaktes* zwischen Abgebildeten und Rezipienten adressiert den Bildbetrachter mit einem ‚visuellen Du‘ bzw. fordert ihn auf, dass er mit der abgebildeten Person in eine Form der imaginierten sozialen Beziehung tritt. Von welcher Art diese Beziehung ist, hängt jedoch von anderen Bildkonfigurationen, wie etwa der Mimik oder der Gestik ab. Jedenfalls suggeriert der direkte Blickkontakt immer eine – andere Betrachter ‚exkludierende‘ – Adressierung an den Rezipienten, welche, je nach Sinngehalt der mimisch-gestischen

⁵² Kress/Leeuwen, Images, S. 114-154.

⁵³ Kress/Leeuwen, Images, S. 114-116.

⁵⁴ Kress/Leeuwen, Images, S. 114-214.

Bildkonfigurationen, immer mit bestimmten Forderungen verbunden ist. So fordert etwa ein Lächeln zu sozialer Affinität auf, ein verführerischer Schmolmund will begehrt werden, eine Geste mit der Hand kann zum Näherkommen auffordern oder aber auch abwehrende Distanz signalisieren. Im Falle der Absenz eines direkten Blickes, wird der Rezipient völlig anders adressiert. In diesem Fall kommt es zu einer Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses von Abgebildeten und Rezipienten. Nun ist der Rezipient das Subjekt, der/die Dargestellte das Objekt der Betrachtung, wobei durch das Nichtzustandekommen der imaginierten Beziehung der Rezipient die Rolle des unsichtbaren Zuschauers einnimmt.⁵⁵

Der *Size of Frame* – also die relative Größe des abgebildeten Körpers im Bildraum – suggeriert die körperliche und somit auch soziale Distanz zwischen Beobachter und Abgebildeten. Die Autoren beziehen sich in diesem Fall auf die im realen Leben bestehenden „unsichtbaren Grenzen“⁵⁶, welche je nach Beziehungsverhältnis – etwa zweier Personen – die legitim einzunehmende Körpernähe zwischen den Individuen regeln. Diese „unsichtbaren Grenzen“ – in den Kommunikationswissenschaften als Proxemik bezeichnet und erforscht – besitzen dabei ein „sensorisches Potential“⁵⁷ indem sie *en gros* Entfernungen bzw. Distanzen darstellen, innerhalb derer man sein Gegenüber etwa riechen kann (intime Distanz), berühren kann (persönliche Nah-Distanz), oder eben nicht mehr ‚zu fassen‘ bekommt (zwei Armlängen Entfernung wird etwa als persönliche Fern-Distanz bewertet). Kress und Leeuwen bringen diese von Edward T. Hall aufgestellte ‚Distanzlehre‘ der Proxemik in Verbindung mit den im Film gebräuchlichen Distanzbestimmungen, welche sich am menschlichen Körper orientieren und welche die Autoren zu drei signifikanten Distanzeinheiten subsumieren. Die Nah-Distanz wird visuell als Close-Shot dargestellt (wir sind so nah, dass wir Teile, nicht aber den gesamten Körper am Bild sehen), die Mittel-Distanz als Medium-Long-Shot (der gesamte Körper ist zu sehen und nimmt fast die gesamte Bildfläche ein) sowie die Fern-Distanz als Long-Shot (der abgebildete Körper stellt nur ein Element unter mehreren Bildelementen dar; er ist von viel Raum umgeben). Hierzu sei noch angemerkt, dass wir die in Bildern dargestellten Personen zumeist nicht kennen, zumindest nicht persönlich und sie dennoch – je nach Intention des Bildproduzenten – sehr nah an uns herantreten können.⁵⁸

⁵⁵ Kress/Leeuwen, Images, S. 117-120.

⁵⁶ Kress/Leeuwen, Images, S. 124.

⁵⁷ Kress/Leeuwen, Images, S. 125.

⁵⁸ Kress/Leeuwen, Images, S. 124-129.

Ein weiteres Element der interaktiven Bild-Rezipient-Kommunikation wird durch die Wahl der *Perspektive* realisiert, da durch den Fluchtpunkt der Zentralperspektive die Blickrichtung – und somit auch die Position des Rezipienten im Verhältnis zum Bildinhalt – festgelegt wird. In der horizontalen Bildebene – definiert über die Frontalflächen zwischen Bildproduzenten und Abgebildeten – lassen sich bezüglich der Perspektivität zwei Grundpositionen feststellen: Die Frontal-Perspektive und die Lateral-Perspektive. Diese beiden Perspektiven geben darüber Aufschluss, wie sich Bildproduzent und Bildrezipient gegenüber dem Dargestellten verhalten. Während eine laterale Perspektive eine Distanzierung und ein unbeteiligt sein gegenüber dem Bildinhalt vermittelt, suggeriert eine frontale Perspektive eine gewisse Nähe und Einbindung. In der vertikalen Bildebene hingegen lässt eine Draufsicht das Abgebildete klein, unwichtig und/oder unterlegen erscheinen, während eine Raufsicht das Gegenteil bewirkt, indem das Abgebildete nun groß, bedeutend und/oder mächtig erscheint. Während Draufsicht und Raufsicht ein hierarchisches Gefälle zwischen Abgebildeten und Rezipienten visualisieren, wird dieses Gefälle durch eine Perspektivenwahl auf selber Augenhöhe aufgehoben.⁵⁹

Kress und Leeuwen führen drei weitere maßgebliche Kompositionselemente an, die einerseits Aussagen über das Bild in seiner inneren Komposition und andererseits in seinem Abbildungskontext – etwa in seiner Kompilation mit anderen Bild- und Textelementen auf einer Doppelblattseite – ermöglichen.

Als erstes kompositorisches Schlüsselement wird die *Bildpositionierung* und in diesem Zusammenhang die Wertigkeiten von links und rechts sowie oben und unten behandelt. So steht die rechte Seite in der westlichen Bildkultur für den Bereich der Schlüsselinformation, in welcher der Leser besonders auf das Neue, die eigentliche Message aufmerksam gemacht werden soll, die im Weiteren die Prioritäten und die grundsätzliche Positionierung des Bildproduzenten bzw. Herausgebers darstellen. Die linke Seite steht dagegen für das Bekannte und Gegebene, von dem prinzipiell ausgegangen wird, dass es zum Pool des kulturellen Wissens gehört. Der obere Bereich wiederum steht für das Ideale und Bedeutsame, während der untere Bereich für das Reale, Informative und Praktische vorgesehen ist.⁶⁰

Als weiteres Kompositionselement wird das *Framing*, also die Rahmung angeführt, welche durch ihren ‚trennenden Charakter‘ – etwa durch Begrenzungslinien, Farbgebung,

⁵⁹ Kress/Leeuwen, Images, S. 129-140.

⁶⁰ Kress/Leeuwen, Images, S. 179-186.

Kontext oder Freiraum zu anderen Elementen – zu einer „visuellen Rhythmisierung“⁶¹ führt, wodurch in weiterer Folge auch die Bereiche des Zusammen- wie Nichtzusammengehörigen visualisiert werden.

Letztlich wird noch der Bereich der *Salienz* behandelt, also jene Bild- bzw. Textelemente, die sich in besonderer Weise von den anderen Elementen abheben und dadurch eine hohe Aufmerksamkeit erfahren. Die Frage der höchsten Salienz und somit die Frage, *warum* bestimmte Bild- und/oder Textelemente besonders hervortreten, ist dabei nicht immer eindeutig zu klären, da sie soziokulturell verschieden bewertet wird. Sie ist als ein Resultat verschiedener interagierender Faktoren zu verstehen, welche einerseits das Sujet an sich – etwa ein kulturell besonders aufgeladenes Symbol – und andererseits dessen spezifische Darstellung wie Gestaltung miteinschließt.⁶²

Im Zusammenhang mit der Salienz sei noch auf den *Leseufad* in multimodalen Texten, also Texten mit Bild- wie Schriftelementen hingewiesen, die im Gegensatz zu rein schriftlichen Texten nicht linear von links nach rechts und von oben nach unten, sondern – je nach Anordnung und Gestaltung der Elemente – zirkular, vertikal, diagonal etc. gelesen werden können. Multimodale Texte sind somit – ebenso wie Bilder – bezüglich ihrer Leseufade weniger streng codiert als reine Sprachtexte. So werden z.B. Magazine und Zeitungen auch von hinten nach vorne durchgeblättert, um nur jenen Beiträgen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, für die man sich in besonderer Weise interessiert. Diese multimodalen Textsorten werden speziell für diese interaktiven Leseufade konzipiert, wobei der Leser durch gewisse ‚Marker‘ (Elemente mit hoher Salienz) auf bestimmte Inhalte hingewiesen wird. Verweilt der Leser auf einer bestimmten Seite, vollzieht sich der typische Leseufad von jenem Element mit der höchsten Salienz zu dem mit der zweithöchsten usw. und kehrt dabei vermutlich immer wieder zu früheren Elementen zurück, um diese mit den neu gewonnenen Informationen abzugleichen. Hierzu sei angemerkt, dass die Leseufolge von Rezipient zu Rezipient uneinheitlich sein kann, da die Bewertung der Salienz, wie zuvor besprochen, soziokulturell determiniert ist und somit unterschiedlich ausfällt.⁶³

⁶¹ Kress/Leeuwen, *Images*, S. 203.

⁶² Kress/Leeuwen, *Images*, S. 201-202.

⁶³ Kress/Leeuwen, *Images*, S. 204-205.

3.4 Bild-Text Beziehung

Als zweite Erweiterung des Interpretationsmodells von Panofsky wird die Methode der Bild-Text-Relationen von Hartmut Stöckl verwendet. Stöckl verweist darauf, dass es sich bei der großen Mehrzahl der zeitgenössischen Textsorten – insbesondere bei Textsorten aus dem massenmedialen Umfeld – um multimodale Texte handelt, in denen sich verbale und visuelle Textelemente⁶⁴ zu einer Form des Gesamt- bzw. Supertextes zusammenfügen. Da beide Zeichensysteme über kommunikativ-kognitive Vor- und Nachteile verfügen, werden sie im Zuge der Gesamttextproduktion dergestalt miteinander verkoppelt, dass sie sich im Zuge der Rezeption synergetisch-kompensatorisch ergänzen bzw. einen „kommunikativen Mehrwert“⁶⁵ erzeugen. So kumulieren sich die kommunikativen Vorteile des materiellen Bildes in seinem analogen Charakter bzw. in seiner räumlichen Grammatik, wodurch eine ganzheitlich-simultane Rezeption ermöglicht wird. Dies in Zusammenhang mit seiner hohen Zeichendichte führt dazu, dass in kurzer Zeit große Mengen an Informationen wahrgenommen und verarbeitet werden können, weshalb sich Bilder insbesondere für die „Präsentation der physischen Erscheinung von merkmalsreichen Objekten“⁶⁶ eignen. Weitere Stärken des Bildes begründen sich in einer effektiven Aufmerksamkeitslenkung, in der hohen Memorierbarkeit, dem unmittelbaren Zugriff auf ‚Realität‘ sowie den Möglichkeiten der emotionalen Beeinflussung bzw. dem Evozieren von Gefühlen.⁶⁷ Im Gegensatz zum Bild zeichnet sich das linear-sequenzielle Zeichensystem der Sprache insbesondere durch seine semantische Flexibilität aus, weshalb durch sie so gut wie über alles und jedes kommuniziert werden kann. Sie ist im Gegensatz zum Bild weniger vage und verfügt über einen hohen Grad an Möglichkeiten der (Selbst-)Reflexion.⁶⁸

Welche Art des kommunikativen Mehrwerts nun aus diesen Stärken und Schwächen der jeweiligen Zeichensysteme generiert wird, hängt vom gestalterischen Kalkül des Produzenten ab, der durch die spezifische Wahl der Zeichen sowie deren Konfigurations- und

⁶⁴ Stöckl betrachtet Bilder als Texte, als „komplexe, aus Einzelzeichen komponierte Gebilde“; Siehe: Sprache im Bild, S. 96.

⁶⁵ Stöckl, Sprache im Bild, S. 150.

⁶⁶ Stöckl, Sprache im Bild, S. 95.

⁶⁷ Stöckl, Sprache im Bild, S. 9-10; 94-95.

⁶⁸ Stöckl, Sprache im Bild, S. 248.

Verkoppelungsmöglichkeiten zumeist klar definierte kommunikative Aufgaben verfolgt.⁶⁹ Die Verkoppelung führt in jedem Fall dazu, dass beide Zeichensysteme im Zuge der Rezeption miteinander interagieren. In dieser Interaktion bildet immer das eine Zeichensystem den Kontext des anderen Zeichensystems, wobei wiederum beide Zeichensysteme vom Kontext des Gesamttextes beeinflusst werden.⁷⁰ So kann die kommunikative Aufgabe einer Sprache-Bild-Verkoppelung z.B. darin liegen, dass der Kontext des jeweiligen anderen Zeichensystems, die Bandbreite der Interpretationsmöglichkeiten einschränkt, indem er den Rezipienten auf die ‚gemeinte‘ Auslegung hinweist.⁷¹ Andererseits kann durch die Verbindung von Bild und Sprache auch ein semantischer Spielraum eröffnet werden, indem z.B. sprachliche Bilder (Metaphern, Idiome etc.)⁷² und materielle Bilder ein wechselseitiges Beziehungsverhältnis eingehen.⁷³ Insbesondere dieser Verbindung von Sprachbildern und materiellen Bildern – beide Bilder interagieren auf der Ebene der durch sie evozierten mentalen Bilder⁷⁴ – widmet Stöckl besondere Aufmerksamkeit. Er geht davon aus, dass durch ihre Verkoppelung komplexe semantische Bildbezüge entstehen, die „Ambiguität, Bedeutungsspiel und metakommunikative Aktivität fördern“⁷⁵, wenn beide Zeichensysteme in einer komplementären – und nicht in einer redundanten – Beziehung zueinander stehen.⁷⁶ Dabei bilden „[m]aterielles, sprachliches und mentales Bild [...] eine untereinander vielfältig verwobene Einheit von Bildmodalitäten, die es im Zusammenhang zu betrachten gilt.“⁷⁷

Da Sprache wie Bilder mehrdeutige Zeichensysteme sind, besteht die Möglichkeit diese beiden Systeme zu verkoppeln, sie pragmatisch, syntaktisch oder semantisch zu verbinden. Stöckl stellt diesbezüglich eine ganze Reihe von Verbindungsmustern dar, von denen im Folgenden einige kurz dargestellt werden sollen.

⁶⁹ Stöckl, Sprache im Bild, S. 92.

⁷⁰ Stöckl, Sprache im Bild, S. 97.

⁷¹ Stöckl, Sprache im Bild, S. 228.

⁷² Stöckls Definition von Sprachbildern lautet: „Verfügen Sprachtexte z.B. über eine konkret-anschauliche Lexik, metaphorische Ausdrücke, explizite Verweise oder Anspielungen auf materielle Bilder bzw. unmittelbare sensorische Erfahrung sowie über phraseologische Ausdrücke mit einer ‚bildlichen‘ Grundlage, dann kann vom sprachlichen Bild bzw. vom Bild in der Sprache die Rede sein.“ Siehe: Stöckl, Sprache im Bild, S. 39.

⁷³ Stöckl, Sprache im Bild, S. 8, 39.

⁷⁴ Stöckl, Sprache im Bild, S. 8.

⁷⁵ Stöckl, Sprache im Bild, S. 150.

⁷⁶ Stöckl, Sprache im Bild, S. 225.

⁷⁷ Stöckl, Sprache im Bild, S. 9.

Parallelisieren von Sprache und Bild: In diesem Fall zeigt das Bild einen Gegenstand bzw. einen Sachverhalt des Textes. Hier nimmt das Bild gewissermaßen eine redundante Position ein, da der Text auch ohne ‚visuelle Wiederholung‘ durch das Bild verständlich wäre. Bilder werden in dieser Konstellation oft lediglich als graphische Füll- und Dekorationselemente verwendet. Andererseits kann ihr Einsatz den sprachlichen Text mit Bedeutungsnuancen erweitern bzw. mit Assoziationspotentialen aufladen.⁷⁸

Metonymische Konzeptassoziation: Einige sprachliche Texte schließen abstrakte Phänomene mit ein. Diese Abstrakta, wie beispielsweise Liebe, Erfolg oder Stress können im Bild nicht direkt visualisiert werden, weshalb metonymische Bezüge zwischen sprachlichem und visuellem Text entstehen. Das Bild visualisiert das Abstraktum also im ‚übertragenen Sinne‘. In diesem Fall dominiert das Bild über die Sprache, da es gewissermaßen dessen Hauptthema symbolisch zusammenfasst. Der sprachliche Text hingegen grenzt die Deutungsvielfalt des visuell Dargestellten ein, da das Bild in diesem Fall mehrdeutig konnotiert ist.⁷⁹

Symbolisierung: Je mehr Bildelemente ein Bild umfasst, je komplexer es sich gestaltet, desto stärker ist seine Ambiguität. Soll diese Mehrdeutigkeit eingeschränkt bzw. die Interpretation in eine bestimmte Richtung kanalisiert werden, bedient man sich meist sprachlicher und graphischer Symbole, um eine gewisse Interpretationsrichtung vorzugeben.⁸⁰

Metaphorisierung/Literalisierung: Einige Sprache-Bild-Bezüge basieren auf der Visualisierung gängiger Metaphern. Bei der Literalisierung, also der Visualisierung der wörtlichen Bedeutung der Metapher, kommt zu einem Spannungsverhältnis zwischen wörtlicher und metaphorischer Lesart. Der Rezipient changiert in diesem Falle ständig zwischen Metaphorisierung und Literalisierung, wodurch für ihn ein besonderer kommunikativer Reiz entsteht.⁸¹

Bedeutungsgegensätze/Bedeutungsanalogien: Diese Form der Koppelung basiert darauf, dass Bild- und Sprachinhalte in einer paradigmatischen Bedeutungsbeziehung zueinander stehen. In der Reihe von möglichen Sinn-Relationen lassen sich an den äußeren Enden der Skala zwei Pole ausfindig machen: Die Analogisierung und die Antonymisierung. Während bei der Analogisierung eine Koppelung der beiden Zeichensysteme durch

⁷⁸ Stöckl, Sprache im Bild, S. 254-256.

⁷⁹ Stöckl, Sprache im Bild, S. 256-256.

⁸⁰ Stöckl, Sprache im Bild, S. 258-260.

⁸¹ Stöckl, Sprache im Bild, S. 260-264.

Ähnlichkeiten und Vergleiche hervorgerufen wird, geschieht dies bei der Antonymisierung durch die Darstellung gegensätzlicher Bedeutungsinhalte.⁸²

Visiotype/image icons: Hierbei handelt es sich um Bilder, die eine äußerst unspezifische und vage Bildbedeutung aufweisen. In diesem Fall geht es weniger um den konkret dargestellten Gegenstand oder Sachverhalt, sondern viel eher um dessen symbolischen, meist auf universelle Konzepte hinweisenden Bildgehalt. Durch ihre Bedeutungsweite können sie mit einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Themen in Beziehung gesetzt werden, weshalb sie – je nach sprachlicher Kontextualisierung – eine unterschiedliche Lesart erfahren. Stöckl verweist darauf, dass es insbesondere dieser Bildtypus ist, der im massenmedialen Kontext besonders häufig Verwendung findet und durch seine kontinuierliche Verwendung Gefahr laufe, zum sinnentleerten Dekorationselement zu verkommen. Begünstigt werde diese Entwicklung durch die Institutionalisierung und Professionalisierung der Bildherstellung, deren Distribution und ständigen Zirkulation.⁸³

3.5 Ikonologische Interpretation

Beim letzten methodischen Schritt, dem der ikonologischen Interpretation, kehren wir wieder zu Panofskys Interpretationsmodell zurück. Auf dieser letzten Stufe des Analyseverfahrens werden die bisherigen Ergebnisse zusammengeführt, um den epochenspezifischen Charakter des Bildes, unter besonderer Berücksichtigung der sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge, herauszuarbeiten. Hier geht also darum, die durch die vorhergehenden Analyseschritte beschriebenen und entschlüsselten Phänomene in Hinblick auf ihren Entstehungskontext zu interpretieren, um auf diese Weise zu einem tieferen Verständnis zu gelangen. Panofsky spricht in diesem Zusammenhang auch von der „eigentlichen Bedeutung“ oder dem „Gehalt“ eines Bildes, welcher erfasst wird, „[...] indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, welche die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“⁸⁴ Das Bild, so führt Marotzki weiter

⁸² Stöckl, Sprache im Bild, S. 269-272.

⁸³ Stöckl, Sprache im Bild, S. 254-284.

⁸⁴ Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 40.

aus, „[...] ist somit eine Ausdrucksform für eine kulturrelative, historisch bedingte Geisteshaltung. Das Bild wird zum Dokument einer Epoche, zur Manifestation des menschlichen Geistes, [...] durch die die zugrunde liegenden Koordinaten der Selbst- und Weltreferenz zu entschlüsseln sind.“⁸⁵

Letztlich sei noch angemerkt, dass das hier zugrundegelegte Bildmaterial zwar mithilfe des vorgestellten Analyseapparats untersucht wird, dies jedoch nicht immer in der vorgestellten strengen Reihung und mithilfe aller ‚Werkzeuge‘. Für die Analysearbeit bildet dieses Grundgerüst zwar den basalen Hintergrund, jedoch werden für die jeweiligen Beispielsbilder immer nur zweckmäßige ‚Werkzeuge‘ zum Einsatz gelangen.

⁸⁵ Marotzki/ Niesyto, Bildinterpretation, S. 26.

4. Kontext

4.1 Sexualitätsgeschichte

In diesem Kapitel werden die wichtigsten sexualgeschichtlichen Entwicklungen des westlichen und insbesondere des deutschsprachigen Raumes der Untersuchungszeit zusammengefasst. Auf diese Weise soll dem im empirischen Teil analysierten Bildmaterial eine historische Rahmung – im Sinne Erwin Panofskys – eine „raum-zeitliche Situierung“⁸⁶ verliehen werden. Hierzu meint auch Christoph Stölzel:

„Wer sich der Geschichte der entblößenden Lichtbilder zuwendet, wird gleichermaßen von der Vieldeutigkeit der Botschaften jener Bilder gefangen wie von der Tatsache, daß er diese nicht entschlüsseln kann, ohne sich einer Archäologie der Moral im bürgerlichen und postbürgerlichen Zeitalter zuzuwenden. Vieldeutig ist die Fotografie, jene bildnerische Technik, die schillernd, allen einfachen Definitionen entschlüpfend, einmal Kunst, einmal Zeugnis, einmal Botschaft, einmal Industrieprodukt, manchmal alles oder keines ist.“⁸⁷

Die mitteleuropäische Nachkriegszeit wurde von konservativen Parteien dominiert, die sich daran machten, ihre von christlichen Moralvorstellungen geprägte Sexualpolitik auf Schiene zu bringen. Kennzeichnend für diesen seit den späten 1940er Jahren dominierenden Diskurs der Konservativen war, dass sie ihre (Sexual-)Politik als moralisch gesittetes Kontrastprogramm zum Nationalsozialismus positionierten, und dies wohl nicht zuletzt auch deshalb, um auf diese Weise von der eigenen, nicht gerade immer rühmlichen Vergangenheit innerhalb des NS-Regimes abzulenken.⁸⁸

Die Geschichte der Sexualität in der unmittelbaren Nachkriegszeit ergibt ein recht ambivalentes Bild. Einerseits wurde das Sexuelleben durch eine Reihe von dramatischen Negativ-Erfahrungen wie Krankheit, Hunger, Vergewaltigung, Kriegsgefangenschaft, die

⁸⁶ Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation, S. 22.

⁸⁷ Stölzl, Christoph, Vorwort, in: Köhler, Michael/Barche Gisela (Hg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischem Zeitalter, Ästhetik Geschichte Ideologie, München, Luzern (u.a.), 1985, S. 7.

⁸⁸ Herzog, Dagmar, „Sexy Sixties“? Die sexuelle Liberalisierung der Bundesrepublik zwischen Säkularisierung und Vergangenheitsbewältigung, in: Hodenberg von, Christina (Hg.), Wo „1968“ liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen, 2006, S. 88; 91.

lange Trennung von Lebenspartnern und den generellen Kriegserfahrungen überschattet,⁸⁹ andererseits teilte ein Gutteil der Bevölkerung eine – *en gros* – doch recht lockere Auffassung im Hinblick auf das Geschlechtsleben, weshalb für diese Zeitspanne durchaus noch von einer Phase der sexuellen Liberalisierung gesprochen werden kann.⁹⁰ So galt etwa der voreheliche Geschlechtsverkehr als weitgehend akzeptierte Tatsache, wobei auch Frauen in- und außerhalb der Ehe das Recht auf sexuelle Befriedigung zugesprochen wurde. Diese mehr oder minder nonchalanten Einstellungen wurden jedoch von konservativer Seite – allen voran den christlichen Kirchen sowie den ihr nahestehenden (politischen) Institutionen – heftig abgelehnt. Doch auch wenn die Kirchen im sich fortsetzenden Säkularisierungsprozess stetig an Möglichkeiten der direkten Einflussnahme verloren hatten, gelang ihnen die Teildurchsetzung ihrer Bestrebungen über indirekten Weg – und zwar mithilfe der widererstarkten konservativen Volksparteien.⁹¹ Der seit Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre von diesen Parteien dominierte Sexualdiskurs führte dazu, dass sich sukzessiv die ‚klassischen‘ Werte von Ehe und Familie sowie deren damit einhergehenden traditionellen Rollenverteilungen zwischen Männern und Frauen *re*etablieren konnten. Denn während die Frauen zu Kriegzeiten eine Reihe der vermeintlich genuin männlichen Aufgabenbereiche des (zivilen) Lebens zu erfüllen hatten – ein Gutteil der männlichen Bevölkerung war an der Front oder hatte sonstige Kriegsdienste zu leisten –, sollten sie nun wieder in ihre ihnen angestammten Rollen als Hausfrauen und Mütter zurückgedrängt werden. Dieser ‚backlash‘ traditionell-konservativer Werte kann einerseits als Antwort auf das unmittelbare (sexuelle) Nachkriegschaos gedeutet werden,⁹² andererseits als *Reaktion* auf die z.T. massiven Interventionen des NS-Regimes in das (sexuelle) Leben der Bevölkerung.⁹³ Auch bedienten die Konservativen durch ihre Strategie der ständigen Gegenüberstellung und Kontrastierung von Nachkriegschristentum und Nationalsozialismus einen „effektiven Mechanismus“ der mitunter davon ablenken sollte, „[...] wie begeistert viele christliche Wortführer in den dreißiger Jahren Hitler begrüßt [...] hatten.“⁹⁴

⁸⁹ Eder, Franz X., *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München², 2009, S. 212.

⁹⁰ Herzog, *Sixties*, S. 87.

⁹¹ Herzog, *Sixties*, S. 88.

⁹² Eder, Franz X., *Sex, Popular Beliefs and Culture*, in: Hekma, Gert (Hg.), *A Cultural History of Sexuality. In the Modern Age*, Oxford, New York, 2011, S. 164.

⁹³ Eder, *Kultur*, S. 212; 216.

⁹⁴ Herzog, *Sixties*, S. 91.

Hinsichtlich der Sexualmoral wurde ein christlich-konservatives Kontrastprogramm als Antithese zu den sexuell aufheizenden, wie kontrollierenden Elementen des Dritten Reiches aufgestellt. Das Sexuelle wurde zur Privatsache erklärt, welche sich nur mehr im Rahmen der geordneten Ehe-Verhältnisse abspielen sollte. Hinzu kam, dass in einer Zeit des wirtschaftlichen Wiederaufbaues eine Institution wie die der Ehe auch als eine Form der Arbeitsgemeinschaft angesehen wurde, innerhalb der man sich neben psychischen auch wirtschaftlichen und sozialen Halt erwartete.⁹⁵ Wie hoch der offizielle Stellenwert der Ehe in dieser Zeit war, lässt sich an der seit Beginn der 1950er Jahre stetig steigenden Zahl von Eheschließungen ablesen. Diese Konjunktur der Ehe erfasste auch die jüngere Generation⁹⁶ und führte in Kombination mit der florierenden Wirtschaftsentwicklung – sowie den damit einhergehenden positiven Zukunftsaussichten – ab den späteren 1950er Jahren zum sogenannten Baby-Boom.

Für den Zeitraum des dominierenden christlich-(neo-)konservativen Sexualdiskurses – dieser zog sich bis in die erste Hälfte der 1960er Jahre – muss jedoch angemerkt werden, dass „[i]m Alltag [...] die offizielle Prüderie und propagierte Anständigkeit permanent unterminiert und neue Formen des sexuellen Begehrens vorstellbar und teils auch praktiziert“⁹⁷ wurden. Auch lässt sich für diesen Zeitraum – und dies bereits seit den frühen 1950er Jahren – eine zunehmende Sexualisierung des öffentlichen Raumes verzeichnen. Zwar versuchten die Gesetzgeber den Zugang zu einschlägig-explizitem Material durch diverse neue Gesetze zu erschweren – insbesondere die Jugend sollte vor einer etwaigen sittlichen Gefährdung geschützt werden, weshalb erotisch-pornographisches Material fast nur mehr über den Versandhandel erhältlich war⁹⁸ –, doch konnten sie dem allgemeinen Trend der sukzessiven Sexualisierung des öffentlichen Raumes nichts entgegensetzen. Diese Jahre der „kleinen ‚Sexwelle‘“⁹⁹ waren geprägt von Phänomenen wie der Bikini-Mode, diversen Miss-Wahlen, einer körperlich expressiven Rock-’n’-Roll-Kultur, erotisierten Stars wie Marilyn Monroe, Brigitte Bardot und Elvis Presley sowie zunehmend sexualisierten Werbekampagnen. Durch Medien und Werbung entwickelte sich eine zunehmend sexualisierte

⁹⁵ Kuhn, Bärbl/Kohser-Spon, Christiane, Befreite Liebe, in: Dülm van, Richard (Hg.), Die Entdeckung des Ichs. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln, 2001, S. 503; sowie: Eder, Kultur, S. 217.

⁹⁶ Eder, Kultur, S. 221.

⁹⁷ Eder, Kultur, S. 214.

⁹⁸ Eder, Kultur, S. 216-217; 222-223.

⁹⁹ Vgl. Eder, Kultur, S. 223-225.

Öffentlichkeit,¹⁰⁰ und dies obwohl für den Großteil der Bevölkerung die sexuelle Thematik weiterhin ein Tabuthema darstellte – zumindest als Gegenstand öffentlicher Verhandlungen.

Die Sexualisierung setzte sich auch im Verlauf der 1960er Jahre fort, wobei die prosperierende Wirtschaftsentwicklung zu einer weiteren Dynamisierung beitrug. So verwandelte sich die angebotsorientierte Marktwirtschaft im Verlauf der ‚Wirtschaftswunderjahre‘ sukzessive in eine nachfrageorientierte Marktwirtschaft, wobei es sich innerhalb dieser geänderten wirtschaftlichen Situation zunehmend schwieriger gestaltete, die eigenen Produkte gegenüber der Konkurrenz wettbewerbsfähig zu halten. Mitunter war es diese Transformation, die dazu führte, dass sich immer mehr Werbe- und Marktstrategen auf die verkaufsfördernden Sex-Sells-Strategien zu konzentrieren begannen. In einer gewissen Gegenläufigkeit zu dieser Entwicklung sind die Veränderungen im Bereich der Jugendkultur zu sehen. So wurde die „rebellische Auflehnung des Rock ’n’ Roll und seine sexuelle Sprengkraft“ von einem weitgehend apolitischen, am Kleinbürgertum orientierten und von „Konsumphantasien“¹⁰¹ geprägten Teenagertypus abgelöst.

Doch wie kam es zu jenen Ereignissen, die wir heute als ‚Sexuelle Revolution‘ bezeichnen? Dagmar Herzog nennt diesbezüglich vier ausschlaggebende Faktoren: Das ständige Wachstum an sexuell stimulierenden Texten und Bildern in der Werbe- und Medienlandschaft, die Entwicklung und Einführung der Pille, die zu einer weiteren Entkoppelung von sexuellen Begehren und Reproduktion führte, die „politische Mobilisierung gegen die offiziellen Kultur des Sexualkonservatismus“ sowie die „Rückkehr der öffentlichen Diskussion über den Holocaust.“¹⁰²

Während die Sexualisierung der Werbe- und Medienlandschaft im Großen durch die wirtschaftsökonomische Dynamik und die damit einhergehenden Sex-Sells-Strategien getragen wurde, führte die Einführung der Pille dazu, dass sexuelles Begehren und Reproduktion weiter voneinander getrennt werden konnten, was sich z.B. an der stark verringerten Zahl illegaler Abtreibungen ablesen lässt. Die Gefahr einer ungewollten Schwangerschaft war durch die Pille weitestgehend reduziert worden, was wiederum bedeutete, dass sexuelle Aktivitäten – insbesondere die von jungen Frauen – viel weniger angstbesetzt erlebt werden konnten. Die Möglichkeit zum angstfreien Geschlechtsverkehr wurde jedoch nicht nur positiv beurteilt. So sprachen sich manche der konservativen

¹⁰⁰ Eder, Popular Beliefs, in: Hekma, History of Sexuality, S. 165-166.

¹⁰¹ Eder, Kultur, S. 222.

¹⁰² Herzog, Sixties, S. 91-92.

Kommentatoren für ein „Pillen-Verbot“ für ledige Frauen aus, denn da diesen Frauen der „Wille zum Kind“ fehle, sei ihr Gebrauch zum Zwecke „ungezwungener ‚Wochenendbekanntschaften‘ [...] moralisch inakzeptabel.“¹⁰³

Als besonders wichtiges Element für die ‚Sexuelle Revolution‘ bezeichnet Herzog die im Zuge der großen NS-Prozesse wiederaufkommenden Diskussionen um die eigene Vergangenheit.¹⁰⁴ Die Grenze zwischen den Diskursteilnehmern verlief dabei nicht selten zwischen jenen, die Krieg und NS-Herrschaft selbst miterlebt hatten, und den ‚Nachgeborenen‘. Während sich die Kriegsgeneration zumeist weiterhin in ihrer ‚Opfer-Rolle‘ stilisierte, strebten die Jungen nach Aufklärung der ‚schmutzigen Geheimnisse‘, in deren Zuge das Schweigen der Alten gebrochen werden sollte.¹⁰⁵ In diesem Konflikt der Generationen sollte auch der Tabu-Charakter, den die Elterngeneration um die Sexualität aufspannt hatte, besondere Bedeutung zukommen. Einerseits stellte der bewusste Bruch mit diesem Tabu für viele der Jungen ein ideales Distinktionsmittel gegenüber der Eltern-generation dar, andererseits sollte die Thematik zum politischen Kampfmittel gegen die dominierende konservative Politik avancieren. In diesem Zusammenhang kam es seitens der sich in den 1960er Jahren formierenden ‚Neuen Linken‘ zu einer Neu- bzw. Uminterpretation der nationalsozialistischen Sexualpolitik.¹⁰⁶ Denn während man von konservativer Seite selektiv die aufheizenden und freizügigen Elemente der nationalsozialistischen Sexualpolitik betont hatte – um diese zu bekämpfen und sich vom NS-Regime zu distanzieren –, so wettete nun die politische Linke – quasi unter umgekehrten Vorzeichen – gegen die sexuell repressiven Elemente dieser Zeit. Die Politik des ‚Dritten Reiches‘ wurde dabei als durchgehend sexual- und körperfeindlich charakterisiert, wobei man einen Zusammenhang von Unterdrückung des Sexualtriebs und dem Ausleben von Aggressionen vermutete, die den Wahnsinn des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts herbeigeführt hätten. Bezüglich der Körper- und Sexualitätsfeindlichkeit sah man Parallelen zwischen dem Nationalsozialismus und dem Christentum,¹⁰⁷ wobei diese Parallelisierung bzw. Koppelung für die ‚Neue Linke‘ zu einer wirksamen Waffe im politischen Kampf gegen die Konservativen werden sollte.¹⁰⁸ Die auf diese Weise neu konstruierte Erinnerung entwickelte sich seit Ende der 1960er Jahre

¹⁰³ Herzog, *Sixties*, S. 94.

¹⁰⁴ Herzog, *Sixties*, S. 92.

¹⁰⁵ Eder, *Kultur*, S. 224.

¹⁰⁶ Herzog, *Sixties*, S. 92.

¹⁰⁷ Herzog, *Sixties*, S. 96.

¹⁰⁸ Herzog, *Sixties*, S. 94.

zusehends zum gesellschaftlichen Konsens und verlieh der ‚Sexuellen Revolution‘ eine „Aura der moralischen Rechtschaffenheit“, innerhalb derer nun „jede liberalisierende Entwicklung [...] eine reizvolle Patina antifaschistischer Courage“¹⁰⁹ erlangte.

Doch was waren nun die konkreten Folgen von alledem? Zieht man hierzu etwa die auf empirisches Datenmaterial basierenden Untersuchungen Gunter Schmidts heran, so lässt sich feststellen, dass seit den späten 1960er und frühen 1970er Jahren das Alter der ersten Koituserfahrung gesunken ist.¹¹⁰ Auf diese Daten Bezug nehmend schreibt Volkmar Sigusch:

„Das, was ‚Sexuelle Revolution‘ genannt wurde, bestand [...] hinsichtlich des Verhaltens darin, etwa drei Jahre früher mit Verabredungen, Küssen, Petting und Geschlechtsverkehr zu beginnen. Die tradierten Wertvorstellungen wurden jedoch nicht in Frage gestellt. Liebe, Treue, Ehe und Familie bestimmten weiterhin die moralischen Wertvorstellungen der jungen Leute. Sie interpretierten sie aber nicht mehr so eng und vor allem nicht so männerzentriert wie die Generation davor. Statt einer festen Beziehung vor der Ehe plädierten sie für mehrere Liebesbeziehungen mit gegenseitiger Treue, sodass wir damals den Standard ‚passagere‘ beziehungsweise ‚seriellen Monogamie vor der Ehe‘ diagnostizierten.“¹¹¹

Wichtig ist aber auch, dass die große Mehrheit der Jugendlichen – insbesondere junge Frauen – ihre sexuellen Aktivitäten lustvoller und beglückender erleben konnten als ihre von Ängsten und Schuldgefühlen geprägte Elterngeneration.¹¹² Denn während die vorhergehende Generation nur bedingten Zugang zu verlässlichen Verhütungsmitteln hatte und sich mit den sittenstrengen Bedenken kirchlicher Entität auseinandersetzen musste, etablierte sich für die jüngere Generation eine „Verhandlungsmoral“¹¹³. Nach dem Konsensprinzip sollten nun individuelle Wünsche und Grenzen ausgehandelt werden. Christliche Moralvorstellungen fanden dabei nur mehr wenig Platz. Doch trotz dieses Wandels – dessen Novität mitunter darin bestand, dass man sich seine Wünsche und Begierden nun auch offen eingestand – ist zu bedenken, dass sich

¹⁰⁹ Herzog, *Sixties*, S. 96.

¹¹⁰ Schmidt, Gunter, *Zur Sozialgeschichte jugendlichen Sexualverhaltens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: Bruns, Claudia (Hg.), *Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität*, Köln, Wien (u.a.), 2004, S. 314-315.

¹¹¹ Sigusch, Volkmar, *Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*, Frankfurt/Main (u.a.), 2005, S. 20-21.

¹¹² Sigusch, *Neosexualitäten*, S. 21.

¹¹³ Schmidt, *Sozialgeschichte*, S. 317.

„[s]chon Jahre und Jahrzehnte vor der sogenannten Sexuellen Revolution [...] das Sexualleben ‚revolutioniert‘ [hatte], wobei die Einstellung der Menschen und vor allem die öffentliche Moral oftmals hinter der Praxis hinterherhinkten. Die ‚Sexuelle Revolution‘ war also weniger ein rascher und radikaler Umbruch der sexuellen Verhaltensweisen und Mentalitäten als vielmehr der Höhepunkt eines längerfristigen Prozesses. Dieser wurde seit Mitte der sechziger Jahre breit und teils radikal diskutiert und führte innerhalb weniger Jahre zu einer nachholenden Liberalisierung auch der allgemeinen Einstellungen und der Sexualkultur.“¹¹⁴

Wichtig war diesbezüglich, dass auf diese intensiven Diskussionen auch verschiedene Liberalisierungen des Sexualstrafrechts folgten. So wurde zwischen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in der BRD und Österreich das Totalverbot für homosexuelle Handlungen aufgehoben sowie liberalere Modifikationen der Abtreibungsgesetze eingeführt.¹¹⁵

Ein weiteres Kennzeichen für eine ‚Sexuelle Revolution‘ war die enorme und in diesem Umfang noch nie dagewesene Sexualisierung des öffentlichen Raumes, deren Ausmaß von Zeitgenossen als richtiggehende „Sexwelle“¹¹⁶ beurteilt wurde. Von besonderer Bedeutung sind hier wohl die verschiedentlichen popularisierten Formen der neuen Aufklärungsbücher und -filme zu nennen, deren Ziel mitunter darin lag, den verschiedenen Bereichen und Praktiken der Sexualität einen Namen zu geben, sie „benennbar und begreifbar zu machen.“¹¹⁷ Auf diese Weise sollte einerseits die Aufklärung von Jugendlichen vorangetrieben, andererseits auch ein ‚frischer Wind‘ in die ehelichen Schlafzimmer gebracht werden. Es begann die Zeit der soften Sexfilme *à la* „Schulmädchen-“ und „Hausfrauenreport“, die hunderttausende Menschen in die Kinos lockten. Diese sehr populären Formate bekamen jedoch bald Konkurrenz, denn nachdem sich gegen Ende der 1960er Jahre erst in Dänemark und kurz darauf in Schweden das Verbot pornographischer Materialien gelockert hatte, begann die Ära der harten Pornografie, deren Erfolg sich z.B. an den sich seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahren stark florierenden Bahnhof-Kinos ablesen lässt.¹¹⁸ Nebst der Konjunktur von Aufklärungsliteratur und erotisch bis pornographischen Filmen boomte das Thema ‚Sex‘ auch in der Boulevardpresse in einer bis dato so nicht dagewesenen Form, wobei

¹¹⁴ Eder, Kultur, S. 224.

¹¹⁵ Eder, Kultur, S. 228-229.

¹¹⁶ Eder, Kultur, S. 225.

¹¹⁷ Eder, Kultur, S. 226.

¹¹⁸ Eder, Kultur, S. 227.

diverse ‚Skandalthemen‘ – wie etwa die ‚Kommune I‘¹¹⁹ oder die sogenannte ‚Uni-Ferkelei‘ – mit einer generellen Sexualisierung des Bild- und Textmaterials einhergingen, was sich auch an der zunehmenden Etablierung halbnackter ‚Mädchenfotografien‘ ablesen lässt.

Während es seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu einer Sexualisierung des öffentlichen Raumes sowie einer nachholenden Liberalisierung der Sexualkultur kam, lässt sich für die 1980er und 1990er Jahre feststellen, dass – trotz verschiedener Eigenheiten und Modifikationen – auf die vorhergehenden Entwicklungen aufgebaut und diese weitergeführt wurden. Diese Jahrzehnte waren weiterhin ‚freizügig, sexualfreundlich, partner- und liebesorientiert‘¹²⁰, wobei festzustellen ist, dass sich der Trend zur seriellen Monogamie weiterhin verstärkte¹²¹ und insbesondere auch junge Männer ihr Sexualeben stärker an ihre bestehende Liebesbeziehung koppelten. Neben dieser ‚neuen Treue‘ der Männer lässt sich eine ‚Annäherung‘ bzw. ‚partielle Gleichstellung der Geschlechter‘ feststellen, die mitunter dazu führte, dass ‚[d]ie sexuelle Initiative [...] deutlich häufiger vom Mädchen‘¹²² ausging. Frauen artikulierten nun ihre sexuellen Wünsche viel offener und deutlicher.¹²³

Als eine der bedeutendsten Veränderungen gegenüber den 1960er und 1970er Jahren betrachtet Volkmar Sigusch den Wandel des ‚kulturellen Stellenwert der Sexualität‘. Sexualität wurde nicht mehr ‚mystisch überhöht‘¹²⁴, sondern viel selbstverständlicher wahrgenommen, weshalb man der ganzen Thematik viel entspannter entgegenging. Als weitere Bestandteile dieser ‚Demystifizierung‘ sieht Franz X. Eder jene Entwicklung, in der ‚Sex oft nur mehr als ein Erlebnis unter vielen‘ betrachtet wurde sowie in einer ‚medialen Entzauberung‘ durch die ‚technisch-exhibitionistischen Vorführungen sexueller ‚Perversionen‘. Denn durch diese von Medien und Werbung angestoßene Dynamik der ständigen Neuauslotung des explizit Sag- und Zeigbaren, avancierten viele der vormals als ‚pervers‘ angesehenen Praktiken zum ‚diversifizierten Normalbestand. Volkmar Sigusch spricht für den Zeitraum der 1980er und 1990er Jahre von einer ‚Neosexuellen Revolution‘¹²⁵. Diese wird auf drei miteinander in Wechselwirkung stehende Prozesse – der

¹¹⁹ Eder, Kultur, S. 228.

¹²⁰ Schmidt, Gunter (u.a.), Veränderungen 1970 - 1990 (BRD), in: Schmidt, Gunter (Hg.), Jugendsexualität. Sozialer Wandel, Gruppenunterschiede, Konfliktfelder, Stuttgart, 1993, S. 34, zit. nach: Eder, Kultur, S. 236.

¹²¹ Schmidt, Sozialgeschichte, S. 316.

¹²² Sigusch, Neosexualitäten, S. 22-23.

¹²³ Eder, Kultur, S. 237.

¹²⁴ Sigusch, Neosexualitäten, S. 22.

¹²⁵ Sigusch, Neosexualitäten, S. 28.

Dissotiation (Trennung von Sexualität und Reproduktion), der Dispersion (Entstehen neuer sexueller Identitäten) und der Diversifikation (Auffächerung neuer Beziehungs- und Lebensformen) – zurückgeführt.¹²⁶ Durch diese interagierenden Prozesse wurde das Konstrukt der „scheinbaren Einheit Sexualität [...] zerschlagen und neu zusammengesetzt“. Denn während sich die „alte Sexualität vor allem aus Trieb, Orgasmus und dem heterosexuellen Paar [zusammensetzte], bestehen die Neosexualitäten vor allem aus Geschlechterdifferenz, Selbstliebe, Thrills und Prothetisierungen.“¹²⁷

Der Bereich der Sexualität oszilliert in diesen Jahren zwischen der Annäherung der Geschlechter, der Demystifizierung, der medialen Inszenierung und „(Über)Sexualisierung“ sowie der damit einhergehenden und diesen Trend konterkarierenden „Abkehr vom konsumorientierten Sexgebot“¹²⁸, der Hinwendung zu seriellen Monogamien, dem Entstehen neuer sexueller Identitäten und Beziehungsformen sowie neuen durch die Medien kolportierten Sexualimperativen. Denn während Sexualität in den 1960er und 1970er Jahren zumeist als Mittel zur „Selbsterkenntnis“ bzw. die „sexuelle Befreiung“ [als] Akt selbsttherapeutischer Identitätsfindung“¹²⁹ betrachtet wurde, etablierte sich seit den 1980er Jahren sukzessive ein sexueller Leistungsgedanke, indem „neue Gebote, Regeln und Anrufungen“ einen „Orgasmusimperativ“¹³⁰ formulierten. Die hieraus resultierenden neuen Normen forderten, dass der ‚Sex‘ zu gelingen hatte, wobei eine geistig-emotionale sowie körperlich-technische Befriedigung des Selbsts sowie des Partners eingefordert wurde. Um diesen neuen Imperativen Genüge zu tun, entwickelte sich im Laufe der Zeit ein überaus reichhaltiges Marktangebot an diversen medizinischen und psychologischen Selbstoptimierungsstrategien.¹³¹ Die scheinbar so „abgeschlossene Sexualform“ wurde und wird dabei stets „[...] fragmentiert, um ihr neue Begierden und Bedeutungen zuschreiben, neue Bedürfnisse und Wissbarkeiten einpflanzen, neue Praktiken und Dienstleistungen abmarkten zu können.“¹³²

¹²⁶ Sigusch, Neosexualitäten, S. 28-42.

¹²⁷ Sigusch, Neosexualitäten, S. 29-30.

¹²⁸ Eder, Kultur, S. 240.

¹²⁹ Eder, Kultur, S. 231-232.

¹³⁰ Eder, Kultur, S. 238.

¹³¹ Eder, Kultur, S. 238-239.

¹³² Sigusch, Neosexualitäten, S. 28.

4.2 Die „Page-Three-Girls“

Dieser Abschnitt der Arbeit gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung der sogenannten „Page-Three-Girls“. Diese nehmen im Bereich der sexualisierten Bildproduktion eine gewisse Sonderstellung ein, da sie im Gegensatz zu vielen anderen Bildern des erotischen ‚Genres‘ nicht in einschlägigen Publikationsformaten abgedruckt wurden, sondern – quasi per Definition – in den Massenblättern der Boulevardpresse erschienen. Und das bis heute. Bei der Bezeichnung „Page-Three-Girl“ handelt es sich um keinen neutralen, sondern um einen von der britischen Zeitung *The Sun* bzw. der *News Group Newspapers Ltd.* markenrechtlich geschützten Begriff.¹³³ Warum diese Definition in dieser Arbeit dennoch Verwendung findet – um die nötige Distanz zu wahren, werden alle nicht im direkten Zusammenhang mit der *Sun* stehenden ‚Mädchenfotografien‘ im Folgenden als Page-Girls bezeichnet –, begründet sich in ihrer historischen Bedeutung als die bis dato ‚nackteste Bildinstitution‘ der Massenpresse.

Zuvorderst sei erwähnt, dass die Sexualisierung der Presse nicht als eine ‚Leistung‘ des 20. Jahrhunderts anzusehen ist – dieses Phänomen lässt sich, wenn auch über andere Modi vermittelt, bis ins 16. Jahrhundert und den Beginn des Pressewesens zurückverfolgen¹³⁴ –, doch waren es die Zeitungsmacher des späten 19. Jahrhunderts, die die sexualisierten Inhalte popularisierten und an ein stets wachsendes Leserpublikum herantrugen. Das Thema Sex hatte immer einen gewissen ‚News-Charakter‘ und wirkte sich dementsprechend auf die Verkaufszahlen aus. Bereits zu Beginn der sich etablierenden Massenpresse gehörte es zum marktstrategischen Grundrepertoire. Die konkreten Umsetzungen dieser Sex-Sells-Strategien veränderten sich jedoch im Laufe der Zeit. Während sich beispielsweise die Herausgeber der viktorianischen Ära darum bemühten, das Thema Sex zu kaschieren, es – um keinen Anstoß zu erregen – moralisch übertünchten, wurde es in den Jahrzehnten nach dem ersten Weltkrieg sukzessive expliziter und offensiver gestaltet.¹³⁵ Als Gründe für diese Entwicklung führt Adrian Bingham Veränderungen des britischen Zeitungsmarktes an: Einerseits die sich stark verbreiternde und neue soziale Schichten umfassende Leserschaft – insbesondere die untere

¹³³ Bei den Begriffen „Page Three“ sowie „Page 3“ handelt es sich um markenrechtlich geschützte Worte der *News Group Newspapers Ltd.*; Siehe: <http://www.page3.com/>; 15.11.2010.

¹³⁴ Bingham, Adrian, *Family Newspapers? Sex, Private Life, and the British Popular Press, 1918 – 1978*, Oxford, New York, 2009, S. 1-2

¹³⁵ Bingham, *Newspapers* S. 1-2; 11.

Mittelschicht sowie die Arbeiterklasse begann vermehrt Zeitungen zu konsumieren – sowie andererseits den hohen Konkurrenzdruck, dem die neu entstandenen Massenblätter ausgesetzt waren. Insbesondere die sich auf die Leserschaft der unteren Einkommensschichten spezialisierten Boulevardzeitungen mussten – wollten sie im Konkurrenzkampf bestehen – hohe Auflagenstärken vorweisen, da sie neben dem Erlös durch den Zeitungsverkauf auch für etwaige Inserenten attraktiv sein mussten. Denn während man sich im Sektor der Qualitätszeitungen darauf berufen konnte, dass die Stammleserschaft über ein gehobenes Einkommen verfügte – was das Werben in diesen Medien attraktiv machte –, mussten die populären Blätter insbesondere über ihre Reichweite bzw. Auflagenstärke den Werbeschalter für sich gewinnen.¹³⁶ Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass Werbeinserate eine direkte Subventionierung des Blattes bedeuteten, was wiederum einen kostengünstigen Medienkonsum ermöglichte.¹³⁷ Die Massenblätter strebten ständig danach, neue Leserschichten für sich zu gewinnen bzw. bereits gewonnene an sich zu binden. Dies führte zu einem hohen Konkurrenz- und somit Innovationsdruck auf dem Zeitungsmarkt. Da die fotografischen Abbildungen in der Massenpresse ab den späten 1920er Jahren zur Norm wurden, setzten einzelne Blätter verstärkt auf visuelle Formate, die den weiblichen Körper in neuer Weise zu präsentieren begannen. Zwar konnte man sich dabei auf eine gewisse Tradition berufen – Glamour-Porträts diverser (Film-)Stars und anderer (weiblicher) Prominenz sowie die ‚Ergebnisse‘ diverser, meist von der Zeitung selbst initiierten Schönheitswettbewerbe, galten schon länger als vielversprechende visuelle Mittel der Aufmerksamkeitslenkung –, doch führte der zunehmende Konkurrenz- und Distinktionsdruck seit den 1930er Jahren zu einer neuen und gewagteren Abbildungspolitik.¹³⁸ Bingham meint hierzu: „Photographs were increasingly designed to titillate male readers: they become overtly sexualized, more flesh was exposed, and curves were more obviously emphasized.“¹³⁹ Die Herausgeber begannen nun die Grenzen der gesellschaftlichen Akzeptanz auszuloten. So kam es beispielsweise im *Daily Mirror* zu einem Relaunch des Comic-Strips *Jane*, als dessen Folge der Heldin regelmäßig die Kleidung abhanden kam. Auch begann man zuweilen schwarze Frauen vor exotisch-imperialistischer Kulisse barbusig abzubilden. Im Jahr 1938 erschien erstmals eine weiße Frau ‚Oben-ohne‘ in der Massenpresse. Doch auch wenn die

¹³⁶ Bingham, *Newspapers*, S. 17; 20.

¹³⁷ Hüffel, Clemens, *Die Medienlandschaft in Deutschland und Österreich. Zahlen Daten Fakten*, Wien, Troisdorf², 2003, S. 116.

¹³⁸ Bingham, *Newspapers*, S. 205-208.

¹³⁹ Bingham, *Newspapers*, S. 208.

genannten Beispiele stets die Ausnahme bildeten – der Topless-Look etabliert sich erst in den 1970er Jahren zum vielbedienten Feature –, so vollzog sich im Verlauf der 1930er Jahre doch ein wichtiger Umschwung: Die eindeutig sexualisierten Frauendarstellungen fanden ihren Einzug in die Massenpresse und konnten sich dort als zentrale Elemente etablieren.¹⁴⁰

Insbesondere während des Zweiten Weltkrieges und der Hochkonjunktur der Pin-ups manifestierte sich die gesellschaftliche Akzeptanz dieser Bilder. Die sexualisierten Frauenbildnisse wurden in der englischen und US-amerikanischen Presse meist weniger als ‚leichte Mädchen‘, sondern mehr als harmlose Ablenkung, als unschuldiges Vergnügen jener Männer präsentiert, die unter Einsatz ihres Lebens ihr Land verteidigten. Auf diese Weise wurden die Bilder mit dem Patriotismus verkoppelt und sollten die kämpferische Moral der von Frau und Familie getrennten Soldaten unterstützen.¹⁴¹

Die gesellschaftliche Akzeptanz dieser Bilder hielt auch in den 1950er Jahren an bzw. erfuhr einen quantitativen Aufschwung, da immer mehr Zeitungen und Magazine die sexualisierten Bildstrategien übernahmen. Doch auch im qualitativen Sinne kam es zu Veränderungen:

„Während die vierziger Jahre [...] als Jahrzehnt der Beine galten, rückte in den fünfziger Jahren der Busen in den Vordergrund. [Neben] der üppigeren Körperform, die man der Nachkriegsfrau wieder zugestand, änderte sich auch der Gesichtsausdruck. Fröhlich unbedarftes Lächeln verschwand zusehends. Die Mädchen wurden immer ernster, ließen schon mal die Zunge über die Lippen gleiten, deuteten mit halbgeöffnetem Mund an, daß es ihnen nicht um harmloses Geplänkel, sondern tatsächlich um Geschlechtsverkehr ging.“¹⁴²

Die breitere gesellschaftliche Akzeptanz führte mitunter auch dazu, dass sich die Filmgrößen des boomenden Hollywoodkinos viel direkter als ‚Sex-Symbole‘ vermarkten ließen. Die großen Erfolge von Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe, Sophia Loren, Brigitte Bardot oder Jayne Mansfield wurden wohl nicht zuletzt durch derartige Inszenierungsstrategien befördert. Diese Ikonen wurden von einer Vielzahl weniger bekannter Schauspielerinnen imitiert, wodurch es zu einem schier endlosen Neuzugang an sexualisierten Frauenbildnissen kam. Für eine weitere ‚Verdichtung‘ der sexualisierten Bilder im öffentlichen Raum sorgte

¹⁴⁰ Bingham, Newspapers, S. 208.

¹⁴¹ Bingham, Newspapers, S. 211.

¹⁴² Hartl, Barbara, Der erotische Akt. Anmerkungen zum Pin-up, in: Köhler/Brache, Aktfoto, S. 322

neben der Presse auch die Werbung, die mit diesem Bildmaterial verstärkt um die Gunst potentieller Kunden buhlte.¹⁴³

Während sich durch die Liberalisierung der Zensurbestimmungen in den späten 1960er Jahren einiges auf dem Markt der Spezial-Interessat-Publikationen tat, kam es in der Bildpolitik der Massenpresse anfänglich noch zu keinen tiefgreifenden Veränderungen. Denn während die sich zusehends etablierenden Hochglanzmagazine der Erotik- und Pornobranche – mit immer expliziteren Bildern – eine Veränderung des Zeigbaren initiierten, sah die Massenpresse weder Möglichkeit noch Notwendigkeit ihr Bildrepertoire zu explizieren. Auch wollte man sich nicht unbedingt im Feld der von der Pornographie-Branche losgetretenen Diskussion expositionieren, da dies – in Anbetracht der kritischen Stimmen – wohlmöglich zu einer ‚unnötigen‘ Kontroverse und einem damit einhergehenden Verlust von Stammlesern geführt hätte. Diese Einstellung galt insbesondere für den Marktbeherrscher der britischen Massenpresse, den *Daily Mirror*, der mit einer Auflagenstärke von über fünf Millionen Exemplaren pro Tag im Jahr 1967 ohnehin den Gutteil des Zeitungsmarkts für sich beanspruchen konnte. Hinzu kam die von einigen Herausgebern geteilte Idee, dass die Massenpresse – durch den zunehmenden Bildungsstand der Bevölkerung – tendenziell das Zeitungsniveau heben sollte. Ein Mehr an ‚Frivolität‘ betrachtete man in diesem Zusammenhang als kontraproduktiv. In Anbetracht dieser Situation gestaltete sich die Bildsprache der 1960er Jahre etwas energischer, doch verpflichtete sie sich *en gros* der Tradition. Lediglich auf indirekte Weise ging man einen Schritt weiter, indem sich die Bildeditoren stets darum bemühten, die Veränderungen der ‚freizügigen Gesellschaft‘ zu illustrieren, wobei die Konventionen der klassischen Pin-up-Abbildung – die weder Brustwarzen noch Gesäß zu entblößen erlaubte – eingehalten wurden.¹⁴⁴ Bingham beschreibt diese Situation so: „Yet as popular newspaper reported on a world of shifting standards of sexual display, their own brand of visual titillation seemed to be stuck in the routines of the past.“¹⁴⁵

In diesem Zusammenhang ist der Relaunch der Zeitung *The Sun* zu sehen. Rupert Murdoch übernahm die Zeitung im Jahr 1969 und bewahrte sie durch diverse Neurungen, wie z.B. die Übernahme des kompakten Tabloid-Formats, vor dem finanziellen Kollaps.¹⁴⁶ Doch waren sich Murdoch und sein Chefredakteur Larry Lamp auch darüber einig, dass der

¹⁴³ Bingham, *Newspapers*, S. 213.

¹⁴⁴ Bingham, *Newspapers*, S. 219-220.

¹⁴⁵ Bingham, *Newspapers*, S. 220.

¹⁴⁶ Miller, W.L. (u.a.), *On the Power of Vulnerability of the British Press. A Dynamic Analysis*, Cambridge 1982, S. 358; Siehe: <http://www.jstor.org/stable/193663>; 11.11.2010.

britische Zeitungsmarkt ein radikaleres Boulevardblatt im Allgemeinen und eine sexuell explizitere Massenzeitung im Speziellen vertragen würde. Mit der Umsetzung ihres Konzepts besetzten sie eine Marktlücke, die – wie die enorme Auflagensteigerung der Zeitung beweist – ein enormes Potential in sich barg und der Zeitung auch heute noch knapp drei Millionen tägliche Leser versichert.¹⁴⁷ Als ein für den großen Erfolg wichtiges Feature erwies sich das seit 1969 täglich auf der dritten Seite abgebildete Mädchenfoto („Page-Three-Girl“), das im Gegensatz zu den Abbildungen der Konkurrenz ungleich frivoler konzeptioniert war.¹⁴⁸ Die neue Abbildungspraxis präsentierte nun regelmäßig – wenn auch nur im Ansatz oder angedeutet – die weiblichen Brustwarzen, was dem Blatt von vielen Seiten Kritik einbrachte. Es war jedoch erst ein Jahr nach dem Relaunch von 1969, in dem sich Chefredakteur Lamb dazu entschied, dass das Blatt noch mehr an Nacktheit verträge. Die Zeitung beauftragte daraufhin den Fotografen Beverly Goodway zur Herstellung eines geeigneten Oben-ohne-Bildes, welches sodann am 17. November 1970¹⁴⁹ mit folgendem Begleittext erschien:

„From Time to Time some self-appointed critic stamps his tiny food and declares that ‘The Sun’ is obsessed with sex. It is not ‘The Sun’, but the critics, who are obsessed. ‘The Sun’ like most of its readers, like pretty girls. And if they’re as pretty as today’s Birthday Suit girl, 20-year-old Stephanie Rahn of Munich, who cares whether they’re are dressed or not?“¹⁵⁰



„Birthday Suit!“

(The Sun, am 17.11.1970, S. 8)

¹⁴⁷ Sweney, Mak, Sun Drops below 3m again, Guardian, am 9.1.2009; Siehe:

<http://www.guardian.co.uk/media/2009/jan/09/abc-december-red-top>; 15.11.2010

¹⁴⁸ Bingham, Newspapers, S. 221.

¹⁴⁹ Braid, Marry. Page Three Girls. The naked truth, BBC News Online, 2004; Siehe:

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3651850.stm; 11.11.2010.

¹⁵⁰ The Sun, 17.11.1970; S. 3, zit. in: Bingham, Newspapers, S. 221.

Zwar führte diese Veröffentlichung – wie es zu erwarten war – zu einiger Kritik, doch wurde der nun fast täglich erscheinende Top-Less-Look auf Seite drei bald zur festen Institution der Zeitung. Denn trotz des medialen Echos gelang der Zeitung eine enorme Auflagerhöhung. So gelang es *The Sun* im ersten Jahr nach der Erstveröffentlichung ihres „Page-Three-Girls“ ihre Auflage von 1,5 auf 2,1 Millionen Exemplare zu steigern.¹⁵¹ Die Zeit der institutionalisierten Barbusigkeit im Zeitungssektor war eingeläutet und fand bald ihre Nachahmer.

¹⁵¹ Braid, Page Three Girls.

4.3 Die Boulevardpresse und die *Neue Kronen Zeitung*

Als einer jener Nachahmer, die das Konzept der Page-Three-Girls von *The Sun* erfolgreich kopierten, ist das von Hans Dichand gegründete Boulevardblatt *Neue Kronen Zeitung* (NKZ) zu betrachten. Da sich diese Arbeit mit den Page-Girls der NKZ auseinandersetzt, folgt eine kurze Geschichte der österreichischen Boulevardpresse und der NKZ. Beginnen wird diese Betrachtung mit allgemeinen Überlegungen zum Thema der Boulevardpresse, gefolgt von einigen Daten über Reichweite und Zusammensetzung des Rezipientenkreises der NKZ. Weiters wird die Entstehungsgeschichte der NKZ dargestellt und einige Aspekte der in ihr publizierten Page-Girls abgehandelt.

4.3.1 Die Boulevardpresse und ihre Leser

Obgleich es eine relative Bandbreite an Boulevardzeitungen gibt, die je nach kulturellen und nationalen Ursprung variieren, so lassen sich doch eine Reihe von kommunikativen Grundmustern und Darstellungsstrategien ausfindig machen, die als allgemeine Kennzeichen der Boulevardpresse angeführt werden können. Hierzu zählen etwa die Strategien der Personalisierung, Intimisierung, Dramatisierung, Spektakularisierung sowie die Familisierung und Simplifizierung von Inhalten.¹⁵² Im Zusammenhang mit der NKZ formuliert dies der Wiener Essayist und Philosoph Franz Schuh dergestalt: „Die Grundpfeiler des Kronen-Zeitungs-Journalismus sind eine beständige Familisierung, seine Intimisierung der Öffentlichkeit und seine Aggressivität.“¹⁵³ Durch diese Strategien der ‚Informationsaufarbeitung‘, durch das Vermengen von Informationen mit Elementen des Entertainments resultiert der ‚Hybrid‘ des Infotainments,¹⁵⁴ in dem die klassische Informationsfunktion des Mediums Zeitung in den Hintergrund tritt.¹⁵⁵ Oder wie es Peter Muzik formuliert:

¹⁵² Bruck, A. Peter/Stocker, Günther, Die ganz normale Vielfältigkeit des Lesens. Zur Rezeption von Boulevardzeitungen, Münster² (u.a.), 2002, S. 17; 28-31.

¹⁵³ Ankowitsch, Christian, Mit Gott für Viecherl und Vaterland, in: DIE ZEIT 12.06.2003, Nr. 25; <http://www.zeit.de/2003/25/Kronenzeitung>; 8.12.2010.

¹⁵⁴ Der Begriff des Infotainment wurde u.a. vom Medientheoretiker Neil Postman popularisiert. Nach Postman führt der Trend der fast zwanghaften Bebilderung (er sieht diesbezüglich besonders das Medium Fernsehen als höchst problematisch) zur Entleerung der eigentlichen Inhalte. Dies wiederum unterminiere das Urteilsvermögen

„Der moderne Journalismus [Anm.: der Boulevardblätter] ist im Grund genommen eine formidable Mischung aus Kunstgewerbe und Gunstgewerbe. Die Kunst der Presseleute besteht im wesentlichen [sic!] darin, aus Buchstaben und Bildern einen Markenartikel herzustellen und so zu ‚verpacken‘, daß er möglichst viele Käufer findet. Die Gunst verteilen sie, indem sie sich automatisch so geben, wie es ihre Leser am liebsten haben und exakt das tun, was das nicht allzu anspruchsvolle Publikum von ihnen erwartet. ‚Die nackte Wahrheit ist selten attraktiv genug‘ stellte Herman Polz einmal fest, ‚sie muss daher in Reizwäsche gehüllt und auf den Strich geschickt werden.‘ [...] Die Journalisten [...] müssen angesichts der harten Wettbewerbssituation permanent versuchen, dem Leser gut verkäufliche und leicht konsumierbare Produkte anzubieten, in denen er das liest, was er ihnen dafürhalten gerne liest.“¹⁵⁶

Weitere Kennzeichen des Boulevardjournalismus sind der geringe Stellenwert an genauer und detaillierter Recherchearbeit sowie ein hierarchisch strukturiertes ‚Star-System‘ von Redakteuren. Die Aufgabe der Redakteure liegt weniger in der qualitativ anspruchsvollen Informationsaufarbeitung, sondern meist darin, mithilfe von Kolumnen und anderen meinungsbildenden Textsorten dem Leser ‚nahezukommen‘, ihn zu unterhalten und zu emotionalisieren.¹⁵⁷ Als Exponent für die NKZ ist etwa der langgediente und streitbare Richard Nimmerrichter (alias „Staberl“) zu nennen, dessen Kolumnen mit ihren oftmals antiliberalen sowie z.T. rassistisch und antisemitischen Untertönen für einige Furore – und hohe Verkaufszahlen¹⁵⁸ – sorgten. Es waren ‚Stimmungsmacher‘ wie Nimmerrichter, die zum Erfolg der NKZ beitrugen, weil sie einerseits „den auf eine kleinbürgerliche Sprache und aggressive Selbstmitleidigkeit reduzierten Kampf der Österreicher um ein Selbstbild [...] wider[spiegelten]“ und auf der anderen Seite die Sehnsüchte „[...] nach einer heilen, von

der Bürger, führe zu einer Infantilisierung der Gesellschaft und sei für eine demokratische Gesellschaft höchst problematisch; Siehe dazu: Postmann, Neil, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt/Main, 1985.

¹⁵⁵ Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 9.

¹⁵⁶ Muzik, Peter, Die Zeitungsmacher. Österreichs Presse, Macht, Meinungen und Milliarden, Wien, 1984, S. 286-287.

¹⁵⁷ Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 22.

¹⁵⁸ Nimmerrichters Kolumnen gelten als die erfolgreichsten der NKZ. Sie werden im Jahr 1975 von etwa 65 Prozent der Leser täglich und 25 Prozent der Leser zumindest gelegentlich gelesen; Siehe: Dichand, Hans, Kronen Zeitung. Die Geschichte eines Erfolges, Wien, 1977, S. 227.

Zäunen gesicherten Welt, die mit der großen Welt doch irgendwie zusammenhängt [...]“¹⁵⁹ zu bedienen wussten.

Hinzu kommt, dass das allgemeine Themenspektrum der Berichterstattung relativ eng gefasst ist, wobei als „Grundrhythmus [...] die menschheitsgeschichtlich alten Zonen der Begierde angesprochen und vermarktet“¹⁶⁰ werden. Politik, Wirtschaft und Kultur sind weitgehend unterrepräsentiert, wohingegen „sex and crime“ sowie Themen des Sports überaus prominent in Stellung gebracht werden. Peter A. Bruck fasst dies so zusammen:

*„Die Konzentration auf ‚sex and crime‘ in der Nachrichtenauswahl, die großformatigen Fotos, [...] sowie die generelle Emotionalisierung lassen boulevardformatige Medien wie die NKZ als ideale Kompensatoren der zivilisatorisch verordneten Triebunterdrückung in kontrollierten Bahnen erscheinen.“*¹⁶¹

Im Weiteren bedient man sich textueller Strategien zur Simplifizierung und Personalisierung der Inhalte. Auf diese Weise sollen die komplexen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse und Strukturen einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Dem Lesern wird ‚Durchblick‘ suggeriert, indem man die vielschichtig gesellschaftlichen Vorgänge ‚fass- und sichtbar‘ macht bzw. sie mit bestimmten Namen und Personen verkoppelt. Auf diese Weise werden auch Menschen mit schwacher Lesekompetenz angesprochen. Sprachduktus, Stil und Erzählstruktur sind stark erlebnis- und gefühlsbetont, wobei man auf eine direkte Adressierung und Emotionalisierung abzielt. Hierdurch wird mitunter eine Form des ‚Wir-Gefühls‘ hergestellt, welches dem Leser suggeriert, Teil der ‚anständigen‘ Mehrheitsgesellschaft zu sein.¹⁶² Hierzu schreibt Peter A. Bruck:

*„Boulevardformatige Medien vertreten weitgehend den Status quo, sind politisch und moralisch konservativ. Orientierungspunkt ist die Mehrheit der Bevölkerung, um breitestmöglichen Absatz zu garantieren. Populismus ist hier Marktstrategie. Diese vorgebliche Mehrheitsposition wird in den Texten im ‚wir‘ lexikalisiert, das energisch gegen alles Fremde verteidigt wird. [...] Das zentrale Weltbildmuster ist die Opposition von Eigenem und Fremdem, Norm und Abweichung, in das alle Erfahrung gepresst wird.“*¹⁶³

¹⁵⁹ Skocek, Johann, In a sentimental mood, in: Datum, Seiten der Zeit, NR. 6-7, 2006; <http://www.datum.at/6706/stories/2272753/>; 4.12.2010.

¹⁶⁰ Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 27.

¹⁶¹ Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 275.

¹⁶² Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 27-29; 279.

¹⁶³ Bruck/Stocker, Vielfältigkeit, S. 34-35.

Neben diesen stilistischen und inhaltlichen Merkmalen verfügt die Boulevardpresse auch über bestimmte optische Besonderheiten. Es dominieren bei diesem Presstypus besonders die praktischen Kleinformate, die eine leichte Handhabung sowie ein schnelles Durchblättern und ein Überfliegen der Inhalte unterstützen. Um diese ‚Kleinheit‘ zu kompensieren – das Produkt soll am Kiosk ja nicht übersehen werden – verfügen insbesondere die Titelseiten über eine üppige und im Verhältnis zu ihrer Größe überdimensionierte Bild- und Textgestaltung. Aber auch das Innere der Zeitung ist durch einen hohen Anteil an großen Überschriften, Bildern und diversen anderen visuellen Gestaltungselementen geprägt. Die Anordnung der verschiedenen piktoralen und textuellen Bestandteile ist dabei sehr schematisch und übersichtlich, wodurch eine Form der internen Produktdifferenzierung hergestellt wird, die ein schnelles Überfliegen und die gezielte Informationssuche innerhalb des Blattes unterstützt.¹⁶⁴

Schlussendlich ist die Boulevardpresse durch einen großen Unterhaltungs- und Service- teil gekennzeichnet, der neben Cartoons, Kochrezepten, Gewinnspielen, Witzen, dem Tageshoroskop, den Rätselseiten und Ratgeberkolumnen auch Bilder von halbnackten Frauen beinhaltet, um „dem allgemeinen gesellschaftlichen Bedürfnis nach anspruchsloser Unterhaltung“¹⁶⁵ entgegenzukommen.

All diese Elemente sind von großem marktstrategischem Potential, wie die Auflagenstärke von Boulevardmedien im Allgemeinen und der NKZ im Speziellen aufzeigen. So erreichte die NKZ seit der Mitte der 1980er Jahre eine nationale Reichweite von etwa 40 Prozent der täglichen (!) Leser.¹⁶⁶ Prozentuell kann hier die deutsche *BILD* Zeitung des Axel-Springer-Verlages zwar nicht mithalten, doch liegt diese mit über 12 Millionen Lesern ebenso an der unangefochtenen Spitze des deutschen Zeitungsmarktes.¹⁶⁷ Und auch in England und den USA sind es Boulevardformate wie *The Sun*, *The Daily Mirror* oder *USA Today* und die *New York Post*, die enorme Auflagen erreichen.

¹⁶⁴ Bruck/Stocker, *Vielfältigkeit*, S. 23-24; 274; 276.

¹⁶⁵ Bruck/Stocker, *Vielfältigkeit*, S. 25.

¹⁶⁶ Massenmedien in Österreich, Medienbericht III. Berichtszeitraum 1983 bis 1886, Forschungsprojekt, durchgeführt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung und des Bundeskanzleramtes, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.), Wien (u.a.), 1986, S. 38.

¹⁶⁷ Hüffel, Clemens, *Die Medienlandschaft in Deutschland und Österreich. Zahlen, Daten, Fakten*, Wien², 2003, S. 43.

Interessant ist, dass sich der Rezipientenkreis meist quer durch alle sozialen Schichten zieht und nicht wie fälschlicherweise oft angenommen, lediglich die unteren Bildungs- und Einkommensschichten zu diesen Zeitungen greifen. So verfügt die NKZ über mehr Leser als die fünf nächstgereihten Tageszeitungen zusammen, wobei sie mit Ausnahme der Akademiker – bei denen sie immerhin noch auf dem dritten Platz rangiert – in allen anderen Bildungs- und Einkommensschichten sowie Altersklassen die Zeitung der ersten Wahl darstellt. Spannend in diesem Zusammenhang ist auch, dass sich ein nicht geringer Teil der Rezipienten darüber bewusst ist, dass das Boulevardformat nur über eine geringe Glaubwürdigkeit und Faktizität verfügt, was sie jedoch – wie die Reichweite zeigt – nicht von deren Kauf abhält.¹⁶⁸

4.3.2 Entstehungsgeschichte der *Neuen Kronen Zeitung*

Um die Entstehung und die weitere Entwicklung der NKZ besser veranschaulichen zu können, soll ihre Genese in einem etwas breiter gefassten Kontext – beginnend mit dem Wiederaufbau des österreichischen Pressewesens nach 1945 – abgehandelt werden.

Bereits kurz nach Kriegsende begannen die Alliierten in ihren Besatzungszonen ein von ihnen kontrolliertes Pressewesen aufzubauen und eigene Zeitungen herauszugeben. Zu diesen Zeitungen gesellten sich alsbald jene der verschiedenen politischen Parteien. Zwar gab es seitens der Besatzungsmächte zu Beginn gewisse Restriktionen, was die Gründung von Zeitungen betraf – Lizenzen wurden nur den Parteien ausgestellt und man behielt sich ein gewisses Zensurrecht vor –, doch wurden diese Bestimmungen bald gelockert bzw. aufgegeben, was zur Gründung ‚unabhängiger‘ Zeitungen führte. Als Ergebnis verfügte die österreichische Presselandschaft bereits gegen Ende des Jahres 1946 über insgesamt 36 publizistische Einheiten am Zeitungssektor.¹⁶⁹

Nachdem bis gegen Ende der 1940er Jahre der österreichische Pressesektor weitestgehend wiederaufgebaut worden war, begann mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages und dem damit einhergehenden Abzug der Alliierten eine Phase der Konzentration und Konsolidierung. Ein Teil der Alliierten-Zeitungen wurde eingestellt, ein anderer wiederum von österreichischer Seite übernommen und weitergeführt. Auch bei der

¹⁶⁸ Bruck/Stocker, *Vielfältigkeit*, S. 35-41.

¹⁶⁹ Pürer, Heinz, *Presse in Österreich*. Unter Mitarbeit von Benno Signitzer, Wien, 1990, S. 1-3

„unabhängigen“ Tagespresse kam es in den Jahren nach 1955 zu einem Konzentrationsprozess. Insgesamt kam es also zu einer ständigen Dezimierung an publizistischen Einheiten, bei gleichzeitiger Auflagenerhöhung der bestehen bleibenden Blätter. Da auch den Parteizeitungen sukzessive die Leser abhanden kamen, entwickelten sich bei der „unabhängigen“ Presse bald regelrechte Auflagenriesen wie der *Kurier*, die *Kleine Zeitung* sowie die NKZ, wobei letztere alle anderen haushoch übertreffen sollte.¹⁷⁰

Als das wohl prominenteste und wichtigste Beispiel einer Alliierten-Zeitung die von österreichischer Seite weitergeführt wurde, ist der seit 1945 von den Amerikanern erfolgreich herausgegeben *Wiener Kurier* zu nennen, zu dessen Chefredakteur 1954 Hans Dichand ernannt wurde und unter dessen Federführung das Blatt zum *Neuen Kurier* umgewandelt werden sollte. Diese Neuausrichtung zu einem stärker boulevardorientierten Blatt galt als ein Gebot der Stunde, da dieser zuvor so erfolgreichen Zeitung zusehends die Leser abhanden kamen. Grund dafür war mitunter der *Bild-Telegraf*, eine im Jahr 1954 unter der Leitung Gerd Bachers gegründete Zeitung, deren für den österreichischen Markt neuartiges Konzept die Konkurrenzblätter zum Handeln veranlasste.¹⁷¹ Peter Muzik schreibt hierzu:

„Der ‚Bild-Telegraph‘ soll eine bunte Novität auf dem monotonen Wiener Zeitungsmarkt sein, eine journalistische Mischung aus sämtlichen Attributen, die eine Boulevard-Zeitung ausmachen – von der knallig formulierten Schlagzeile und einer lebhaften bis reißerischen Aufmachung über Kolumnen, Rubriken und Glossen, Kurzmeldungen und Fotos, Karikaturen und Leserbriefkasten, bis zur Sparte Sport, Tratsch, Film, Horoskop und allgemeines Blabla.“¹⁷²

Der *Bild-Telegraf* konnte zwar rasch eine beachtliche Stammleserschaft für sich beanspruchen, doch wurde er aufgrund finanzieller Schwierigkeiten – mitunter als Resultat des harten Konkurrenzkampfs mit dem *Kurier* – erst von diesem gekauft und im Jahr 1958 eingestellt. Damit konnte der unter Dichand neugestaltete *Kurier* vorerst seine Stellung als auflagenstärkste Zeitung behaupten, doch erschien noch im selben Jahr der von Fritz Molden gegründete *Express*. Diesem Boulevardformat gelang es innerhalb weniger Monate, zur zweitgrößten Tageszeitung Österreichs aufzusteigen. Dieser enorme Erfolg verdeutlichte, wie groß das Potential für Boulevardformate in Österreich zu dieser Zeit war, galt doch der *Kurier*

¹⁷⁰ Pürer, Presse, S. 1-3.

¹⁷¹ Schumi, Manfred, Der mögliche Einfluß der „Kronen Zeitung“ auf die „Boulevardisierung“ des österreichischen Zeitungsmarktes, Diss. Universität Wien, 1987, S. 24.

¹⁷² Muzik, Zeitungsmacher, S. 135.

„trotz Dichandscher Ideen“¹⁷³ – wie z.B. dem Ködern der Leserschaft durch verschiedene Preisausschreiben – noch als weitgehend seriöse Massenzeitung. Dieses Potential hatte auch Dichand erkannt. Da es zwischen ihm und dem Eigentümer des *Kuriers*, Ludwig Polsterer, zu gewissen Disharmonien kam – Dichand wollte sich bei der Zeitung beteiligen, was ihm Polsterer jedoch verwehrte –, entschied man sich im Jahr 1958 zur einvernehmlichen Auflösung des Dienstverhältnisses.¹⁷⁴

Bereits im folgenden Jahr erwarben Dichand und Kurt Falk die Rechte an der im Jahr 1900 von Gustav Davis und seinem Chefredakteur Leopold Lipschütz gegründeten und 1938 von den Nazis eingestellten *Kronen Zeitung*. Bei der ‚alten Krone‘ handelte es sich um die meistgelesene Tageszeitung der österreichischen Zwischenkriegszeit, die im Jahr ihrer Einstellung bereits eine Auflage von 300.000 Exemplaren aufweisen konnte. Ihr großer Erfolg lag laut Dichand darin, dass man mit ihr einer breiten Schicht von Österreichern eine Zeitung gab

*„[...] die wie ein gern gesehener Nachbar täglich ins Haus kommt, das Neueste aus aller Welt erzählt und dazu immer ein paar amüsante Lokalthistorchen, vielleicht auch den neuesten, aktuellsten Spaß im Köcher hat. Nie hochtrabend, nie schwulstig und verstiegen, sondern immer gemeinverständlich, gemütlich-österreichisch!“*¹⁷⁵

An diesen Erfolg, an diesem Konzept sollte angeschlossen werden. Als problematisch gestaltete sich jedoch die Finanzierung, denn Dichand konnte oder wollte den geforderten Kaufpreis nicht bedienen. Hier kam der damalige Vorsitzende der Bau- und Holzarbeitergewerkschaft Franz Olah ins Spiel. Olah setzte sich für das Projekt ein, indem er mithilfe diverser Treuhänder-Konstruktionen und einem Sparbuch der Gewerkschaft, den für Dichand und Falk nötigen Bankkredit ermöglichte. Dies geschah jedoch in einer Geheimaktion und ohne Inkenntnissetzung bzw. Zustimmung des Gewerkschaftsvorstandes, was Olah, nachdem die ganze Sache aufgefliegen war, mitunter seinen Posten im Innenministerium kosten sollte¹⁷⁶ und den ÖGB auf den Plan rief, der sich nun Zugriff auf die bereits erfolgreiche NKZ erhoffte – was jedoch nach diversen gerichtlichen Verhandlungen nicht gelingen sollte. Jedenfalls war es auch Olah – er wollte, so gibt er später bekannt, mit der Finanzhilfe für die NKZ ein SPÖ-freundliches Gegengewicht im Bereich der ‚unabhängigen‘ Zeitungen zum

¹⁷³ Schumi, Boulevardisierung, S. 25.

¹⁷⁴ Schumi, Boulevardisierung, S. 25.

¹⁷⁵ Dichand, Hans, *Kronen Zeitung. Die Geschichte eines Erfolges*, Wien, 1977, S. 17.

¹⁷⁶ Sattmann, Alexander, *Im Zentrum der Macht. Die Rolle der Banken in der österreichischen Medienlandschaft*, Diss. Universität Wien, 2000, S. 89-99.

ÖVP-nahen *Kleinen Volksblatt* unterstützen¹⁷⁷ – der Dichand den ehemaligen Finanzchef von *Persil*, Kurt Falk, zur Seite stellte. Es war diese ‚kongeniale‘ Kombination aus dem journalistischem Gespür Dichands und den „aggressiven Finanzierungs- und Marketingstrategien“¹⁷⁸ Kurt Falks, die zum großen Erfolg der Krone beitrugen und die das Blatt innerhalb von nur 10 Jahren zur meistgelesenen Zeitung Österreichs machten. Dieser Erfolg speiste sich durch eine Reihe von Innovationen und Neuerungen, die von Dichand und Falk durchgeführt wurden.

So galt in der Frühphase der NKZ das ÖVP-affine *Kleine Volksblatt* als jener Konkurrent, von deren Lesern man sich am ehesten erhoffte, dass sie zur NKZ wechseln würden. Da die Leser des *Kleinen Volksblatts* ihre Zeitungsbögen noch selbst aufschneiden mussten, setzte die NKZ darauf, diese nicht gerade kundenfreundliche Arbeit bereits in der Druckerei erledigen zu lassen. Dieser Service und die spezifische Blattgestaltung – die durch relativ große Leerräume zwischen den Zeilen zu einer einfacheren Lesbarkeit beitragen sollte – wurden von den Zeitungskunden durchaus goutiert. Das *Kleine Volksblatt* versuchte der sukzessiven Abwanderung ihrer Leser durch ein Upgrade der Zeitung zu entgegnen, indem man auf das ‚bürgerliche Großformat‘ umstellte. Diese Formatumstellung bei gleichzeitiger Preiserhöhung erwies sich jedoch als höchst ungeeignetes Mittel der Leserbindung. Der NKZ hingegen waren sie von Nutzen. Ihr Kundenkreis erhöhte sich durch diese Aktion mit einem Schlag um 50.000 zusätzliche Leser.¹⁷⁹

Als weiterer Vorteil gegenüber der Konkurrenz erwiesen sich die von der NKZ eingeführten Selbstverkaufsvorrichtungen. Diese Einrichtungen waren eine Reaktion auf die von den Trafikanten im Jahr 1962 erfolgreich umgesetzte Forderung nach einer Sonntagssperre. Auf diese Weise sollte es den Lesern weiterhin möglich sein, ‚ihre‘ Zeitung am Sonntag zu lesen. Zwar musste man damals wie heute einen erheblichen ‚Schwund‘ einkalkulieren, doch brachten die Selbstverkaufsvorrichtungen auch große Vorteile: Sie hatten einen dreifachen Werbeeffect und boten darüber hinaus einen zusätzlichen Tag für die Anzeigenaquisition. Der werbende Effect lag darin, dass die Zeitung sonntags an vielen Straßenecken visuell prominent in Stellung gebracht werden konnte, die Kunden nicht auf

¹⁷⁷ Der Fall Olah. Der Streit und die Kronenzeitung, in: apa historisch. zeitgeschichte online; [http://www.historisch.apa.at/cms/apa_historisch/dossier.html?dossierID=AHD_19640918_AHD0001#Kapitel_2](http://www.historisch.apa.at/cms/apa_historisch/dossier.html?dossierID=AHD_19640918_AHD0001#Kapitel_2;); 11.12.2002.

¹⁷⁸ Malcolm, Gregory, „Ursprung und Entwicklung der Darstellung nackter Frauen in der ‚Neue Kronen Zeitung‘“, Dipl.-Arbeit, Universität Salzburg, 1990, S. 9.

¹⁷⁹ Schumi, Boulevardisierung, S. 33-34.

ihre gewohnte Wochenendlektüre verzichten mussten sowie in der Überlegung, dass jene, die sich die Zeitung gelegentlich ‚gratis besorgen‘, beim nächsten Kioskeinkauf wohl auch zum gewohnten Produkt greifen werden. Darüber hinaus verzeichnet die NKZ insbesondere an Sonntagen über hohe Auflagen und Reichweiten – seit den 1970er Jahren bis zu knapp 50 Prozent¹⁸⁰ – was wiederum das Werben an diesen Tagen besonders interessant machte. Die NKZ profitierte von dieser Situation auf zweifache Weise: Einerseits konnte man an Sonntagen mit relativ vielen Anzeigenschaltungen rechnen, andererseits ließ man sich die zusätzliche Reichweite durch erhöhte Tarife gut bezahlen.¹⁸¹

Ebenfalls von großer Bedeutung für den Erfolg der NKZ war der seit 1964 begonnene Aufbau eines eigenen Vertriebssystems. Dieses Jahr kann gewissermaßen als Zäsur betrachtet werden, da sich die NKZ von einer (Straßen-)Verkaufszeitung zu einer Abo- bzw. Bestellzeitung entwickelte. Diese Transformation war durchaus sehr erfolgreich, da man sich darauf verstand, durch regelmäßige Händler- und Leseraktionen den Kreis der Kunden stetig auszubauen.¹⁸²

Von maßgeblicher Bedeutung war auch der Entscheid, eigene Bundesländer-Redaktionen zu instalieren. Durch diese Erweiterung der Stammzeitung durch einen Regional- bzw. Lokalteil gelang es erstmals einer Wiener Zeitung, in (fast) allen Bundesländern eine hohe Auflage zu erreichen. Die erste Bundesland-Redaktion wurde 1968 für Oberösterreich gegründet, wobei dieses Konzept in den folgenden Jahren auf weitere sieben Bundesländer ausgedehnt wurde.¹⁸³ Lediglich in Vorarlberg wurde bis heute keine eigene Redaktion eingerichtet. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Vorarlberg das einzige Bundesland darstellt, in dem die NKZ entgegen aller sonstigen Trends die mit Abstand geringste Reichweite aufweist.¹⁸⁴

All die genannten Elemente führten dazu, dass die NKZ im Jahr 1969 erstmals den Kurier als auflagestärkste Zeitung am österreichischen Markt übertreffen sollte.¹⁸⁵ Diese Marktposition konnte nochmals ausgebaut werden, nachdem Falk und Dichand im Jahr 1970 das Boulevardformat *Express* erwarben, um selbiges im darauf folgenden Jahr einzustellen.

¹⁸⁰ Bruck/Stocker, *Vielfältigkeit*, S. 39.

¹⁸¹ Anzeigen-Tarife der NKZ; http://www.kroneanzeigen.at/files/pdf/KroneGesamt_tarife2011.pdf; 11.12.2010

¹⁸² Schumi, *Boulevardisierung*, S. 35.

¹⁸³ Schumi, *Boulevardisierung*, S. 36-37.

¹⁸⁴ Die Reichweite der NKZ für Vorarlberg lag im Jahr 2010 bei lediglich 4,8 Prozent; Siehe: Anzeigen-Tarife der NKZ für 2011; http://www.kroneanzeigen.at/files/pdf/KroneGesamt_tarife2011.pdf; 14.12.2010.

¹⁸⁵ Muzik, *Zeitungsmacher*, S. 154.

Mit dieser Übernahme liquidierte die NKZ ihren wichtigsten Konkurrenten auf dem Boulevardsektor, galt dieses von Gerd Bacher und Fritz Molden gegründete Blatt doch bis zur Mitte der 1960er Jahre als ostösterreichischer Auflagenriese, der längere Zeit den zweiten Rang hinter dem *Kurier* für sich beanspruchen konnte.¹⁸⁶ Nach dessen Einstellung wechselten viele der ehemaligen *Express*-Leser zur NKZ.¹⁸⁷

Als weitere bedeutende Phase für den österreichischen Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt sind auch die späten 1980er Jahre zu betrachten. Es ist dies die Zeit, in der sich massiv bundesdeutsches Kapital an Österreichs Medienlandschaft beteiligte und in der sich die beiden auflagenstärksten Zeitungen – die NKZ und der *Kurier* – zur mächtigen *Mediaprint* zusammenschließen. Wichtig in diesem Zusammenhang sind die zunehmenden Unstimmigkeiten zwischen Dichand und Falk, die schlussendlich zur Trennung der beiden Partner führen sollte. Als Folge benötigte Dichand einen kapitalstarken Geschäftspartner, der die Gelder zur Auszahlung der Anteile Falks bereitstellen konnte. Hier war es die deutsche *WAZ-Gruppe* (Westdeutsche Allgemeine Zeitung), die sich in den Jahren 1987 und 1988 erst bei der NKZ und nur wenige Monate später beim *Kurier* einkaufte.¹⁸⁸ Es war auch die *WAZ-Gruppe*, auf deren Betreiben es im Jahr 1988 zur Gründung der *Mediaprint* kam – einem Zusammenschluss, dessen Zweck in der gemeinsamen Koordination von Druck, Vertrieb, Verwaltung und Anzeigenakquisition lag.¹⁸⁹ Der *Mediaprint* gelang es auf diese Weise zur zweitmächtigsten Mediengruppe Österreichs aufsteigen. Bezüglich ihrer Umsätze wurde und wird sie lediglich noch vom ORF übertroffen.¹⁹⁰ Zu bedenken ist hierbei, dass die „[...] publizistische wie ökonomische Schlagkraft dieses Medienkonzerns [...] theoretisch und praktisch alle Register der Ausübung von Konkurrenzdruck (etwa bei Anzeigen-, Vertriebs-, und Druckpreisgestaltung) gegenüber anderen Mitbewerbern im Pressewesen zu ziehen [vermag].“¹⁹¹

Eine starke Stellung in diesem Bereich zahlt sich dabei durchaus aus, wenn man bedenkt, dass etwa ein Drittel des gesamten österreichischen Werbeaufkommens im Tageszeitungssektor aufgewendet werden. Der größte Teil fließt ‚naturgemäß‘ in die auflagen-

¹⁸⁶ Pürer, Presse, S. 5.

¹⁸⁷ Schumi, Boulevardisierung, S. 35-37.

¹⁸⁸ Hüffel, Medienlandschaft, S. 28; 46.

¹⁸⁹ Pürer, Presse, S. 5.

¹⁹⁰ Hüffel, Medienlandschaft, S. 19.

¹⁹¹ Pürer, Presse, S. 13.

starken Zeitungen. Hier schließt sich gewissermaßen ein Kreis, da die finanziellen Einnahmen durch Werbeschaltungen, den preiswerten (Massen-)Medienkonsum subventionieren.¹⁹²

4.3.3 Die Page-Girls der *Neuen Kronen Zeitung*

An dieser Stelle seien noch spezifische Aspekte der NKZ hinsichtlich der in ihr publizierten Page-Girls angeführt. Da es für diesen Themenbereich bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt fast keine Literatur gibt, wird sich dieses Kapitel weitgehend auf ein Interview konzentrieren, welches Gregory Malcolm im Zuge seiner Diplomarbeit mit Hans Dichand im Jahr 1990 führte.¹⁹³

Dichand erklärt in diesem Gespräch, dass sich das Konzept der NKZ seit Beginn an jenem der ‚alten Krone‘ angelehnt habe. Diesbezüglich waren es insbesondere drei Faktoren, die für die Konzeption des Blattes von maßgeblicher Bedeutung waren: (1) Die Schaffung einer kleinformatischen und kostengünstigen Zeitung für einen möglichst breiten Konsumentenkreis, (2) die gegenüber Politik und Kirche unabhängig ist, und (3) einen möglichst hohen Unterhaltungsfaktor aufweisen sollte.

Auf den ersten dieser drei Punkte wurde bereits im vorherigen Kapitel eingegangen. Inwiefern die NKZ als ‚unabhängig‘ gegenüber Politik und Kirche zu betrachten ist, kann und soll an dieser Stelle nicht ausführlicher behandelt werden. Im Zusammenhang mit den Page-Girls sei lediglich darauf verwiesen, dass man gegenüber der katholischen Kirche gewisse Konzessionen einging, wenn man an hohen kirchlichen Feiertagen von deren Publikationen Abstand nahm. Dichand meint hierzu: „Das gefällt [...] der Kirche, nicht wahr, und sie drückt dann ein bißchen ein Auge zu auch für die übrige Zeit.“¹⁹⁴

Bezüglich des dritten Punktes, dem Unterhaltungsfaktor, führt Dichand an, dass man sich hinsichtlich der konkreten Umsetzung – der inhaltlichen und visuellen Gestaltung – vielfach von englischsprachigen Blättern inspirieren ließ. So wurden Auslandsaufenthalte zum Zwecke des Studiums der dortigen Boulevardpresse absolviert, um dem basalen Konzept der NKZ eine zeitgemäße Form, ein modernes Antlitz zu verleihen. Die Entwicklungen auf dem U.S.-amerikanischen wie englischen Zeitungsmarkt wurden dabei stets im Auge behalten. Es waren dabei insbesondere der mitreißende Stil der dortigen Kolumnenschreiber

¹⁹² Hüffel, *Medienlandschaft*, S. 110; 116.

¹⁹³ Malcolm, ‚*Neue Kronen Zeitung*‘, S. 85-91.

¹⁹⁴ Malcolm, ‚*Neue Kronen Zeitung*‘, S. 88.

sowie die optische Gestaltung dieser Blätter, die Dichand begeisterten und die er für die NKZ adaptieren wollte.¹⁹⁵ Bezüglich der Gestaltung schreibt Dichand über seinen langjährigen Chef-Redakteur Friedrich Dragon:

„Durch Studienreisen ins Ausland, 1959 zum ‚Bild am Sonntag‘ in Hamburg und 1960 nach London zum ‚Daily Mirror‘, wo er einige Wochen arbeitete, holte er sich Erfahrungen für die Reform der ‚Kronen Zeitung‘. Er studierte vor allem das Layout, die graphische Gestaltung moderner Zeitungen.“¹⁹⁶

Zwar waren diese Jahre noch nicht die Zeit der institutionalisierten Page-Girls, doch verstand man sich auch ohne topless-nudity darauf, den Zeitungen eine sexualisierte Note zu verleihen. Glamour-Porträts, Bikini-Mädchen, Fotos von Miss-Wahlen etc., all dies findet sich ebenso in der NKZ, wie die zu einem späteren Zeitpunkt publizierten Page-Girls. Dichand kommentiert dies im Interview folgendermaßen:

„Ich bin davon ausgegangen, daß also ein Hauch von Sex wichtig ist, zum Unterhaltungsfaktor gehört. Und deshalb habe ich immer wie der Zeitgeist war [gehandelt] (...) und wie die Zeit reif war für ‚oben ohne‘, haben wir auch ‚oben ohne‘ gebracht. [...] Sie ist noch nicht reif für ‚unten ohne‘. Deshalb halten wir das ein.“¹⁹⁷

Als direkte Impulsgeber für die Veröffentlichung von Oben-ohne-Fotografien führt Dichand den englischen Zeitungsmarkt an, wenn er sagt:

„‚Daily Mirror‘, ‚The Sun‘, die haben das früher gebracht, vor uns. Und ich hab` gesehen, daß es wichtig ist. Und hab` mir gedacht, daß dieses Element fehlt in den österreichischen Zeitungen. Bringen wir es auch.“¹⁹⁸

Doch der Schritt zur topless-nudity stellte im eigentlichen nur eine neue Qualität der Darstellungsmöglichkeiten dar, denn rein inhaltlich lautete die Parole in der Bildpolitik von Beginn an:

„Mädchen, Kinder, Tiere. Keine Autowracks von Unfällen, wenig Politiker, wenig Männer. Mädchen, Kinder, Tiere sehen die Menschen lieber an. Macht ihnen mehr Freude. Mädchen, Kinder, Tiere. Auch für Tiere haben wir ja besonders viel übrig.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 85-86.

¹⁹⁶ Dichand, Kronen Zeitung, S. 284.

¹⁹⁷ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 87-88.

¹⁹⁸ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 88.

¹⁹⁹ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 89.

Das vorrangige Ziel dahinter war stets „die Auflage und der Erfolg“, und da vonseiten der Leser durchaus auch Reaktionen kamen, die die jeweiligen Abbildungen der Page-Girls kritisch betrachteten:

„[...] ist das Aussuchen [Anm.: der Bilder] auch so schwer. Es kommt ganz drauf an, man muß ganz genau schauen, man muß sich identifizieren können. Mit der Zeitung, aber auch mit diesem Bild. Als Mann muß man sich die wünschen. Es darf nicht eine sein, die einen abstößt. Und so muß es halt irgendein Mittelmaß sein [...]. Und dann darf man nicht zu weit gehen, es darf nicht pornographisch werden. Das wäre ganz falsch. Dann kann das Blatt nicht mehr in der Familie liegen. Es soll eine Familienzeitung sein.“²⁰⁰

²⁰⁰ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 90-91.

5. Quellenmaterial, Korpus- und Kategorienbildung

Bevor im weiteren Verlauf der Arbeit das Bildmaterial einer qualitativen Bild-Text-Analyse unterzogen wird, sollen an dieser Stelle das Quellenmaterial, der hieraus selektiv synthetisierte Quellenkorpus sowie dessen Kategorisierung vorgestellt werden.

Warum steht also die „Krone“, warum der Zeitraum der 1960er bis 1980er Jahre im Mittelpunkt der Untersuchung? Gleich vorweg: Die NKZ ist, was die Publikation von sexualisierten Frauendarstellungen anbelangt, kein Einzelfall. Diesbezüglich gab und gibt es eine ganze Reihe weiterer Zeitungen und Zeitschriften, die durchaus Ähnliches in ihrem Bildrepertoire vorzuweisen haben. Nichtsdestotrotz erfüllt die NKZ gewisse Kriterien, die sie als Untersuchungsobjekt prädestinieren. So lässt sie sich im Gegensatz zu internationalen Publikationen auf einen bestimmten Raum eingrenzen. Als österreichische Zeitung die für den österreichischen Markt bestimmt ist, kann das Phänomen der sexualisierten Frauendarstellungen länderspezifisch behandelt werden. Dies erleichtert auch den Umgang mit dem Material, da Besonderheiten in einem konkreten Kontext behandelt werden können. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass der größte Teil der in der NKZ publizierten Bilder von internationalen und insbesondere britischen Bildagenturen zugekauft wurde, zweitrangig, da die Bildeditoren der Zeitung ja nicht jedes verfügbare Bild veröffentlichten, sondern eine selektive, für die Zeitung und ihre Leserschaft passende Auswahl trafen. Ein weiteres Auswahlkriterium zugunsten der NKZ ist ihre Auflagenstärke. Durch ihre Reichweite ist sie ein potenter Diskursteilnehmer, und dies wohl nicht nur in Bereichen der klassischen Politik. Im Zusammenhang mit dem damit einhergehenden breiten Rezipientenkreis – die NKZ versteht sich als Zeitung für die ganze Familie – ist auch Bildmaterial zu sehen. Denn im Gegensatz zum mehr oder minder klandestin-intimen ‚Gebrauch‘ der sexualisierten Bilder der Special-Interest-Publikationen – also der Porno- und Erotikmagazine – liegt die NKZ tagtäglich bei etwa 40 Prozent der Österreicher offen auf dem oftmals familiär besetzten Frühstückstisch. Das Bildmaterial ist also trotz seiner bisweilen recht eindeutig als sexualisiert zu bezeichnenden Frauendarstellungen soweit im Bereich des ‚Normalen‘ und gesellschaftlich Akzeptierten angesiedelt, dass sein Betrachten keine nennenswerten Widerstände erzeugt. Im Gegensatz zum männerdominierten Konsum einschlägiger Erotika und Pornographika wird das Bildmaterial der NKZ auch von Frauen und Jugendlichen konsumiert, und dies eben nicht im Verborgenen, sondern ganz offen. Die Darstellungen werden demgemäß nicht als sonderlich provozierend, anstößig oder sonst wie problematisch

angesehen, sondern dürften viel eher als „ganz normale Bilder“²⁰¹ wahrgenommen und gelesen werden. Diese Situation in Verbindung mit der stetig zunehmenden Frequenz ihres Erscheinens machen sie zu einer wohl nicht unbedeutenden Instanz, anhand derer die Rezipienten sich mitunter – sei es nun bewusst oder unbewusst – orientieren, wenn es um die Bewertung eines erotischen, auf- bzw. erregenden, begehrens- und/oder nachahmenswerten Frauenkörper geht. Zwar orientiert sich das Bildmaterial im Wesentlichen am heteronormativen Geschmack der männlichen Rezipienten, doch impliziert die Publikation dieser Bilder auch Rück- bzw. Wechselwirkungen auf die weibliche Leserschaft, die beispielsweise anhand der präsentierten Körpermodi ihren eigenen Körper bewertet, um diesen anhand dieser ‚Schablonen‘ zu (re)modellieren und/oder um etwaige Skripte der durch sie mittransportierten nonverbal-erotischen Kommunikation zu inkorporieren.

Der für diese Arbeit konstituierte Quellenkorpus umschließt Zeitungsnummern der frühen 1960er Jahre bis zum Beginn der 1980er Jahre. Dass die Korpusbildung mit dem Jahr 1962 beginnt, ist mehrfach begründet. Markierungspunkte hätten beispielsweise sein können: Die Jahre *vor* der Etablierung des „Page-Three-Girls“ in der britischen Zeitung *The Sun* im Jahre 1970 oder die Jahre *vor* 1968, also dem Jahr, das gerne als das Jahr der ‚Sexuellen Revolution‘ angeführt wird. Schlussendlich entfiel die Entscheidung auf das Jahr 1962. Dies erschien nach einer ersten Sichtung des Quellenbestandes als lohnend, da auch die Jahre *vor* der Einführung der medial vielbeachteten busenfreien Bademode – dem Mono-Kini – miteingeschlossen werden konnten. Der gewählte Zeitraum umfasst mehrere sexualitätsgeschichtlich spannende Phasen: Die ambivalente Zeit der frühen 1960er Jahre mit ihrer nach außen hin getragenen Prüderie, die jedoch durch sexualisierte Medien- und Werbekampagnen ständig unterminiert wurde, die Phase der späten 1960er und 1970er Jahre, also die Zeit der ‚Sexuellen Revolution‘ mit der ihr einhergehenden medialen „Sexwelle“ und dem beginnenden öffentlichen Liberalisierungsdiskurs, bis hin zu den 1980er Jahren, einer Zeit der verstärkt kommerziellen Inanspruchnahme des Sexuellen sowie dessen sukzessive Entmystifizierung.

Nach welchen Kriterien wurden die Bildbeispiele ausgewählt? Hierzu sei vorweg angemerkt, dass die NKZ im Laufe von 20 Jahren – also der Zeitspanne des hier gewählten Untersuchungszeitraumes – etwa 1.100 Nummern publizierte. Um diesen enormen Quellen-

²⁰¹ Vgl. Gugerli, David/Orland, Barbara (Hg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zu visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich, 2002, S. 9-12.

bestand auf eine einigermaßen handhabbare Größe zu reduzieren, wurde ein zweistufiges Selektionsverfahren angewandt. Als zielführend für den ersten groben Selektionsprozess erwies sich die datumsfixierte Auswahl von zwei Zeitpunkten pro Jahrgang. Hierzu wurden jeweils der 15. Jänner sowie der 15. Juli als Aushebedatum anvisiert. Von diesen Tagen ausgehend wurden dann – je nach Quellenlage, Variantenreichtum und materieller Qualität der Abbildungen – weitere Bilder der vorhergehenden oder nachfolgenden Tage miteinbezogen. Durch diesen ersten Selektionsprozess wurde das Quellenmaterial zu einem Quellenkorpus von etwa 100 Zeitungsnummern zusammengefasst. Da es jedoch weder möglich noch sinnvoll erschien, diesen Quellenkorpus in seiner Fülle und partiellen Redundanz darzustellen, werden in der Arbeit hauptsächlich jene Bildbeispiele einer Analyse zugeführt, die gewissermaßen als ‚Archetypen‘ die Konstanten und Neuerungen innerhalb des ‚visuellen Binnendiskurses‘ der NKZ darstellen. Hier findet also ein weiterer Selektionsprozess statt, wobei für die Bildanalyse insbesondere jene Bildtypen ausgewählt wurden, deren Spezifika sich entlang der Zeitachse bzw. innerhalb einer bestimmten Zeitspanne wiederholen, also immer wieder auftauchen und somit gewissermaßen den Bereich der typischen bzw. „normalen Bilder“ skizzieren. Bezüglich dieser typischen bzw. „normalen Bilder“²⁰² sei vorweg angemerkt, dass gewisse Neuerungen zu einem bestimmten Zeitpunkt selten bedeuten, dass ältere Darstellungsformen völlig aus dem allgemeinen Repertoire entfallen. Jedenfalls nicht plötzlich. Viel eher handelt es sich hierbei um einen Prozess der Überlagerung bzw. temporären Gleichzeitigkeit, innerhalb dessen immer wieder neue, größtenteils modifizierte und dem Zeitgeist entsprechend adaptierte Bilder das Feld der Möglichkeiten ergänzen, Altbewährtes jedoch meist einen längeren Zeitraum beibehalten wird, bis es irgendwann leise und unbemerkt verschwindet. Neben diesen typischen Bildern sollen fallweise jedoch auch etwaige ‚Ausreiser‘ bzw. untypische Bilder dargestellt werden. Dabei handelt es sich um Bilder, die mit ihrem Erscheinen keine neue Linie begründen und sich auch in keine der bestehenden direkt zuordnen lassen, sondern weitestgehend ein singuläres Phänomen darstellen. Diese untypischen Bilder sind jedoch interessant, da sich an ihnen z.T. sehr ‚plastisch‘ die Intentionen der Bildproduzenten und Bildeditoren nachzeichnen lassen, da ihre relative ‚Exklusivität‘ bis zu einem gewissen Grade die verschleiende Wirkung der ‚Normalität‘ durchbricht.

Schlussendlich sei noch darauf verwiesen, dass die hier analysierten Bilder in einer chronologischen Reihung vorgestellt werden, wobei der gesamte Untersuchungszeitraum in

²⁰²Vgl. Gugerli/Orland, Normale Bilder, S. 9-12.

vier Abschnitte untergliedert wird. Durch die Überlagerung älterer wie neuerer Darstellungsformen sind die Grenzziehungen allerdings immer relativ und umfassen eher ungefähre *Zeiträume* und nicht konkrete *Zeitpunkte*. Die Untergliederung zieht dabei ihre ‚Grenzen‘ anhand thematischer und stilistischer Verschiebungen des Bildmaterials. Hierbei wären durchaus verschiedene Kategorisierungen bzw. Gruppenbildungen möglich, die sich beispielsweise an der zeitspezifischen Mode, den Körpermaßen, der Mimik etc. orientieren könnten. Als praktikabelste Herangehensweise erwiesen sich jedoch die verschiedenen Stufen der Nacktheit und die Inszenierungen der Oben-ohne-Darstellung. Dem Phänomen der topless-nudity zu folgen kommt am ehesten der Dynamik und inneren Struktur des untersuchten Bildmaterials entgegen.

6. Der Cartoon

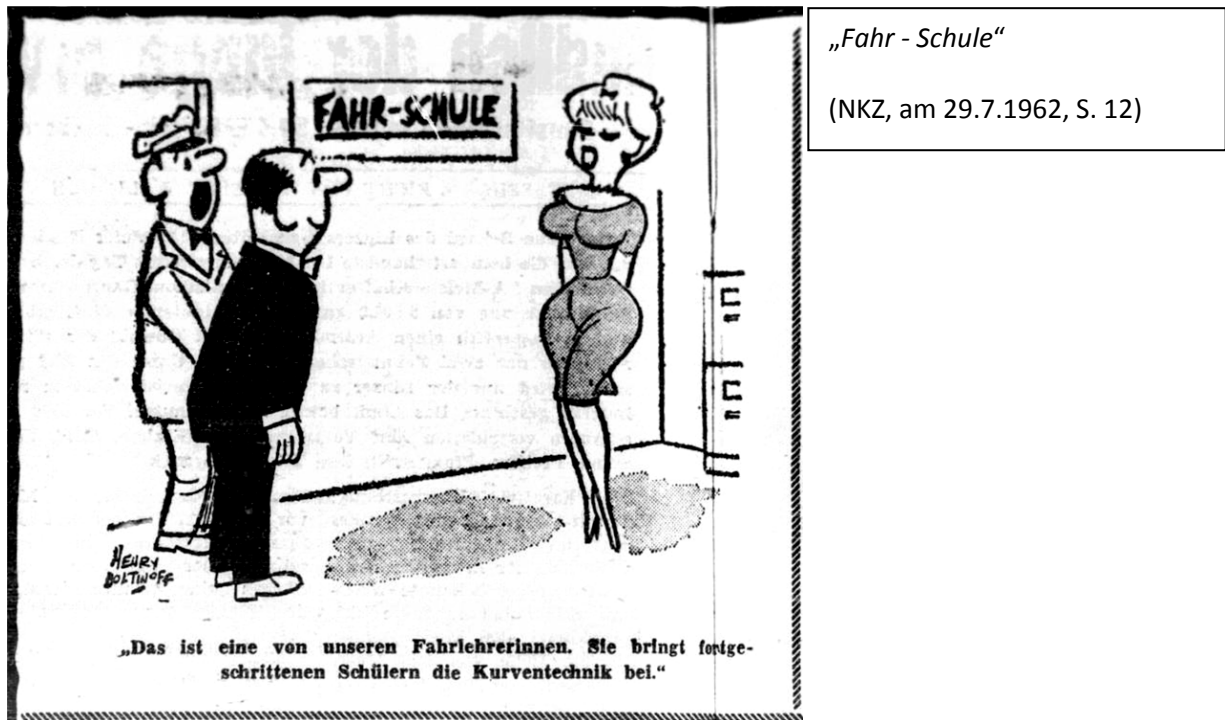
Die erste hier zu behandelnde Bildgruppe stellt einen Spezialfall dar, da es sich hierbei nicht wie in den folgenden Kapiteln um Fotografien, sondern um gezeichnete Bilder bzw. Cartoons des weiblichen Körpers handelt. Dieses Bildmaterial unterliegt im Vergleich zur Fotografie anderen Herstellungsbedingungen woraus auch formal-ästhetische Eigenheiten und eine spezifische Rezeption resultieren. So verfügen die meisten Cartoons – aufgrund ihrer aus wenigen Strichen bestehenden Materialität – über eine relativ geringe Zeichendichte. Diese Komplexitätsreduktion sowie die stereotype, an wenigen oberflächlichen Merkmalen festgemachte Charakter-Typologisierung machen dieses Bildgenre einfach und schnell les- bzw. decodierbar. Da der Bildproduzent einen Darstellungsmodus wählt, der seiner intendierten Aussage entspricht – und der Bildrezipient diese richtig zu deuten weiß, da die Bildelemente und ihre Bedeutungen auf einem „Gerüst von Konventionen“²⁰³ aufbauen –, lassen sich gesellschaftliche Stereotype von bestimmten Personengruppen in besonders ‚plastischer‘ Weise nachzeichnen. Zwar gilt dies prinzipiell auch für die Fotografie, doch gelangen beim Genre des Cartoons durch die immanente Reduktion des Dargestellten die dahinterstehenden ‚Ideen‘ in verstärkt ‚archetypischer‘ Form zum Vorschein

Cartoons stellen am Beginn des Untersuchungszeitraumes eine quantitativ häufig aufscheinende Gruppe dar. Zwar lässt sich dieses Bildgenre auch später ausfindig machen, doch kam es – insbesondere bis zur Mitte der 1960er Jahre – überproportional häufig zum Einsatz. Dies ist vor allem auch deshalb auffällig, da für selbigen Zeitraum nur relativ wenig sexualisierte Frauenfotografien ausgemacht werden konnten – zumindest im Vergleich zu späteren Zeiten. Im Folgenden sollen nun einige Vertreter dieser Bildkategorie vorgestellt werden, wobei es aufgrund eines medial vielbeachteten Modeereignisses – der Einführung des sogenannten Mono-Kinis – zu einer thematischen Unterteilung des Bildmaterials kommen wird.

²⁰³ Dal-Bianco, Claudia, Stereotypisierung von Armut. Eine Analyse der Graphic Novel „Aya“ von Maguerite Abouet und Llement Oubrerie, Dipl. Arbeit, Univ. Wien, 2009, S. 18.

6.1 Sexualisierte Frauendarstellungen im Cartoon

6.1.1 „Fahr-Schule“



Dieser Cartoon aus dem Jahr 1962 skizziert einen Innenraum einer Fahrschule. Realisiert wird dies durch die Andeutung eines dreidimensionalen Koordinatensystems, das die Wand- und Bodenflächen umreißt sowie einem auf der Wand befindlichen umrahmten Schriftzug, der eine Art Schild symbolisiert, mit der Aufschrift „Fahr-Schule“. In diesem Raumsegment befinden sich drei Personen. Ein Mann mit geöffnetem Mund, heller Kleidung und Kappe (M1), ein weiterer neben ihm stehender Mann mit einer Art dunklen Anzug und Halb-Glatze (M2) sowie eine den beiden Männern gegenüberstehenden Frau in einem ihre Körperlineatur stark betonenden Kleid. Im unteren Bildbereich ist zu lesen: „Das ist eine unserer Fahrlehrerinnen. Sie bringt fortgeschrittenen Schülern die Kurventechnik bei.“ Dieser Satz ist – aufgrund seines anscheinend zum Sprechen geöffneten Mundes – wohl dem Protagonisten M1 zuzuschreiben, der sich durch seine Aussage „eine unserer Fahrlehrerinnen“ als Mitarbeiter des Unternehmens zu erkennen gibt und – dies könnte aus der Situation abgeleitet werden – dem potentiellen Fahrschüler M2 darlegt, um wen es sich bei der im Raum befindlichen Frau handelt. Während die Blickrichtung von M1 nicht eindeutig zu klären ist, richtet M2 seinen

Blick und seine Aufmerksamkeit unmissverständlich auf die mit halb geschlossenen bzw. gesenkten Augen dastehende Frau. Er blickt sie direkt an, lächelt, beugt seinen Oberkörper in ihre Richtung, wobei diese Reaktion – in Kombination mit seinen weit oben sitzenden Augenbrauen – eine Mischung aus freudigem Angetan-Sein und Erstaunen darstellen dürfte. Die von ihm bestaunte Frau fällt insbesondere durch ihren üppigen Brust- und Hüftumfang sowie ihrer schlanken Taille auf, wobei ihre hieraus resultierenden Körperrundungen durch ihr enganliegendes Kleid besonders stark zur Geltung gebracht werden. Ihr Kleid ist dermaßen körperbetont, dass es sich im Eigentlichen nur durch den tonalen Kontrast zur Hautfarbe und den Begrenzungslinien auf Höhe der Knie, Oberarme und des Dekolletees abhebt, ansonsten jedoch jene Körperlinie beschreibt, die im Großen und Ganzen wohl auch ohne Kleid vorhanden wäre. Unterstützt wird diese Visualisierung eines Fast-nackt-Seins durch jene Linien, die den Bereich der Oberschenkel und des unteren Bauches auf besondere Weise hervortreten lassen.²⁰⁴ Weitere direkt sichtbare Kennzeichen der abgebildeten Frau sind ihre überaus kleinen Füße, die regelrecht zu kleinen Spitzen zusammenlaufen und wahrscheinlich in einer Art von hochhackigem Schuhwerk stecken. Im Weiteren steht die Frau frontal zu dem sie betrachtenden Mann (M2), und dies in einer aufrechten, ihre Arme hinter dem Rücken verschränkenden Haltung. Diese fast steife Haltung des Oberkörpers wird jedoch in der Transversalebene unterhalb des Hüftbereichs durch eine angedeutete Dynamik von Stand- und Spielbein aufgelockert. Ihre im Gegensatz zu den beiden Männern winzige *nez retroussé* deutet auf die Intention des Zeichners hin, die dargestellte Frau durch Elemente des Kindchenschemas als jung und niedlich, wiewohl auch etwas naiv und arglos darzustellen. Im Weiteren hat sie helles Haar. Sie entspricht also am ehesten dem Stereotyp der üppig-naiven Blondine mit hohem Sexappeal.

Wie lässt sich diese Bildkonfiguration interpretieren? Hier gibt es eine relative Bandbreite von Auslegungsmöglichkeiten. Zuallererst: Es handelt sich hier um einen Witz. Dies wird dem Rezipienten schon deshalb klar, weil sich dieser Cartoon in einem durch eine Linienrahmung abgegrenzten Teil der Zeitung unter dem Titel „Humor am Sonntag“ befindet. Die Aussage des Bildes bzw. der Bild-Text-Einheit ist somit nicht mehr völlig deutungs offen. Der Rezipient ist auf einen Witz eingestellt und wird diesen nun auch ausfindig machen wollen. Dies wird ihm beim konkreten Beispiel auch leicht gelingen. Die Verbindung von

²⁰⁴ Ein historisch älteres Beispiel dieser Art von ‚durchsichtiger‘ Bekleidungs-Illustration findet sich im Bildanhang; Siehe Bildanhang: Abb. 6.1.

Text und Bild, der kommunikative Mehrwert bzw. das humoristische Element basiert auf dem Wort der „Kurventechnik“ in Verbindung mit der unweigerlich als ‚kurvig‘ zu bezeichnenden Körperlineatur der Frau. Ein weiteres *Plus* von Witz soll eventuell auch daraus entstehen, dass ein erwachsener Mann, von einer allen Anschein nach jüngeren Frau in die ‚genuin‘ männlich besetzte Praxis des Autofahrens eingeführt werden soll. Für die noch stärker patriarchal orientierte Gesellschaft der frühen 1960er Jahre – eine Zeit, in der durch das sukzessiv steigende Gehalt der männlichen *breadwinner* erstmals für breitere Bevölkerungsschichten ein Autokauf überhaupt in Betracht gezogen werden konnte – ist diese Darstellung vielleicht eine geradezu karnevaleske Konstellation bzw. eine Darstellung von verkehrter Welt. Da die Frau die „Kurventechnik“ fortgeschrittenen Schülern beibringt, könnte man aus der Aussage ihres Kollegen (M1) sogar eine – wenn schon nicht ganz sinnige, so zumindest doch ‚bemühte‘ – Anzüglichkeit ableiten. Die Fahrlehrerin könnte auch als personifizierte Sex-Sells-Strategie des Dienstleistungsunternehmens Fahrschule angesehen werden. Ob sie eine gute Fahrlehrerin abgibt oder nicht, ist dabei sekundär, da – betrachtet man die begeisterte Mimik des Aspiranten – schon ihre verheißungsvolle „Kurventechnik“ ihn überzeugt zu haben scheint. In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, die von der Frau eingenommene bzw. ihr zugewiesene Position innerhalb der Bild-Text-Konfiguration etwas genauer zu betrachten. Auffallend ist hier insbesondere die mehrfach und auf verschiedenen Ebenen realisierte Festschreibung des Objektstatus. So wird sie vom Bildrezipienten und vom Bildprotagonisten M2 direkt angesehen, ohne diese Blicke – sie hat geschlossene bzw. herabgesenkte Augen und wird im Dreiviertelprofil präsentiert – erwidern zu können. Im Weiteren wird nicht *mit* ihr, sondern lediglich *über* sie gesprochen. Und dies in einer mehr oder minder anzüglichen Art und Weise, noch dazu ‚vor den Augen‘ eines Fremden bzw. potentiellen Schülers und somit im Grunde genommen subordinierten Person. Hinzu kommt noch, dass sie im Bild mit geöffnetem Mund dargestellt wird, was eventuell als Ansatz eines verbalen Konters gewertet werden könnte, wobei dieser visuell angedeutete Sprechakt keinerlei textlichen Niederschlag findet. Ihr wird auf diese Weise gewissermaßen das Wort abgeschnitten.

Ähnliche Darstellungen treten bis in die zweite Hälfte der 1960er Jahre überaus häufig auf. Zwar kommt es innerhalb des beschriebenen Typs zu unterschiedlichen Ausgestaltungen und situativen Kontextualisierungen, doch lassen sich bestimmte Körperkonfigurationen und Darstellungsweisen immer wieder aufs Neue finden.

6.1.2 „Haben Sie gute Augen?“

„Haben sie gute Augen?“

(NKZ, am 19.1.1965, S. 13)

Haben Sie gute Augen? – Im linken Bild stecken 5 Fehler – Wir wünschen gute Unterhaltung



Dieses Bild unterscheidet sich vom vorhergehenden darin, dass es sich nicht in der Humor-Rubrik findet, sondern dem Bereich der „Rätsel“ zuzuordnen ist. In dem hier abgebildeten Rätsel geht es darum, in den auf den ersten Blick ident erscheinenden Bildern, kleine Unterschiede ausfindig zu machen. Dass der Titel der Rubrik „*Haben sie gute Augen?*“ lautet und wir bei diesem Suchbild mit einer Art von voyeuristischer Szene konfrontiert sind, ist dabei kein Zufall, wie ähnliche Sujets innerhalb dieser Bildkategorie aufzeigen.²⁰⁵

Wie bei dem zuvor besprochenen Bild weist auch die hier als ‚sexuelle Attraktion‘ dargestellte Frau einige der bereits behandelten Merkmale auf. Ohne diese Eigenschaften erneut aufzuzählen, sei nochmals auf das Schuhwerk hingewiesen. Hochhackige Schuhe scheinen in dieser Zeit eine derart essentielle Requisite bei der Präsentation des sexualisierten Frauenkörpers darzustellen, dass die hier abgebildete Protagonistin diese sogar am Badestrand zu tragen hat. Dass diese Art der Besohlung für Natur- und Strandlandschaften eine praktikable Wahl darstellt, ist jedenfalls fraglich. Ob damit auf sandigen Untergrund überhaupt gegangen werden, kann sei dahingestellt.

Doch was ist sonst auf dem Bild zu sehen? Zu erkennen sind jedenfalls vier Personen, wobei drei von ihnen durch ein bildinternes Framing – realisiert in Form eines auf dem Boden

²⁰⁵ In diesen Suchbilder werden die Rezipienten immer wieder mit voyeuristischen Szenerien konfrontiert; Vgl. Bildanhang: Abb. 6.2.

liegenden Badetuches, auf dem sie sitzen – als zusammengehörige Gruppe dargestellt wurden. Bei der vierten Person handelt es sich um die Frau ‚sexualisierten Types‘, die zwar allen Anschein nach nicht der Gruppe am Badetuch zugehörig ist, sich jedoch in deren nächster Nähe in Pose wirft. Das etwas merkwürdig anmutende Element des Cartoons besteht darin, dass die besagte Frau während ihres Sonnenbades von ihrem männlichen Strandnachbarn durch ein Loch in seiner Zeitung voyeuristisch ‚beblickt‘ wird – und dies trotz Anwesenheit der anscheinend zu ihm gehörenden Frauen. Seine Blickrichtung lässt vermuten, dass er im Moment kein sonderlich großes Interesse an den sozialen Interaktionen seiner Begleiterinnen hegt, widmet er doch seine ganze Aufmerksamkeit der ‚wohlproportionierten‘ Strandnachbarin.

Da in diesem Bild also zwei weitere – der selektiven Aufmerksamkeit des Mannes zufolge weniger attraktive – Frauen abgebildet wurden, lässt sich das ‚Attraktive‘ bzw. sexuell Anziehende im Vergleich untersuchen. Die augenscheinlichsten Unterschiede liegen wohl in der Darstellung des Körpers. Während der begehrenswerte Körper erneut die für dieses Bildgenre klassischen Merkmale aufweist, verfügen die beiden anderen Frauen zu einem gewissen Grad über deren gegenteilige Eigenschaften. So tendiert etwa ihr gesamter Körperbau Richtung endomorpher Korpulenz. Der Bauch und die Taille sind um vieles üppiger, die Gliedmaßen wirken kürzer, beide Frauen verfügen über ein massiges Kinn, die Nasen sind markanter und größer, sie haben dunkles Haar und scheinen darüber hinaus auch älter zu sein. Doch auch abseits der körperlichen Konfigurationen unterscheiden sich die beiden Frauentypen voneinander. Einerseits in ihrer Kleidung – die beiden beliebteren Frauen tragen weder Bikini noch die unpraktikablen Pumps, sondern einen den Bauch bedeckenden Badeanzug und – ebenso wie der Mann in ihrer Begleitung – Sandalen. Im Weiteren scheint ihnen das ostentative Posieren ihrer jüngeren Strandnachbarin weitestgehend gleichgültig zu sein. Anstatt die Aufmerksamkeit ihres männlichen Begleiters durch possierlich-affektiertes Verhalten auf sich ziehen zu wollen, bevorzugen sie das Gespräch untereinander. Und dies unter gleichzeitiger Ausführung der handarbeitlichen Tätigkeit des Strickens in bequemer Sitzhaltung. Ihr allgemeines Erscheinungsbild wirkt durch all diese Faktoren wenig ‚gekünstelt‘, sondern – ganz im Gegenteil – recht ungezwungen. In diesem Zusammenhang sei nochmals Rüdiger Lautmann angeführt, der über das Verhältnis von männlichem Blick und dem äußeren Erscheinungsbild von Frauen schreibt:

„Es ist ein künstlich geformter Frauenkörper, der als erotisches Objekt hervorgehoben wird. Der Reiz muss prononciert von Figur und Haltung ausgehen; er ist nicht einfach

*von Natur aus da, sondern wird hergestellt. Eine erotisch wirksame Körperlineatur wird erst durch geeignete Ernährung, Korsettage und Bekleidung erreicht. Kosmetik und Gestik tun ihr übriges [...].*²⁰⁶

In Bezug auf den durch die Zeitung blickenden Mann sei noch angeführt, dass „[...] auch der Blick, den Männer auf den weiblichen Körper werfen können, nicht frei von sozialer Regulierung ist.“²⁰⁷ So wäre es beispielsweise nicht besonders statthaft, wenn der männliche Protagonist dieses Bildes, das halbnackte ‚Objekt seiner Begierde‘ völlig unverhohlen anstarren würde. Dieses Verhalten würde wohl weder von der von ihm betrachteten Frau goutiert werden, noch fände es gesellschaftliche Akzeptanz. Im Weiteren wird ein derartiges Verhalten durch das Beisein der ihm bekannten Frauen – eventuell befindet sich sogar seine Ehefrau darunter – nicht unbedingt begünstigt. Ein ‚verstecktes Schauen‘ hingegen scheint möglich: Sei dies nun durch ein unaufdringliches und/oder kaschiertes Hinsehen oder eben durch den Trick der manipulierten Zeitung. Dass die hier angewandte Technik des ‚geheimen Spions‘ recht großzügig ausgefallen ist, spiegelt in diesem Fall wohl die humoreske Intention des Bildproduzenten.

²⁰⁶ Lautmann, Soziologie, S. 134.

²⁰⁷ Lautmann, Soziologie, S. 135.

6.2 Der Mono-Kini im Cartoon

In diesem thematisch abgegrenzten Unterkapitel sollen zwei jener Cartoons behandelt werden, die zur Bebilderung *des* modischen Ereignisses des Sommers 1964 – der ‚Erfindung‘ des Mono-Kinis²⁰⁸ – herangezogen wurden. Interessant sind diese Illustrationen insbesondere deshalb, da sie erstmals in regelmäßigen Abständen einen Grad von Nacktheit präsentierten,²⁰⁹ der in der fotografischen Bildproduktion erst etwa zehn Jahre später zum ‚normalen‘ Bildrepertoire gezählt werden kann.

Der erste Prototyp dieses, den weiblichen Busen nicht bedeckenden Badeanzugs wurde vom Exil-Österreicher Rudi Gernreich im Jahr 1962 angefertigt. Gernreich, der der avantgardistischen Modeszene zuzurechnen ist, beschäftigte sich in seinen Kreationen immer wieder mit dem Themenbereich ‚Mode der Zukunft‘ und betrachtete in diesem Zusammenhang die weibliche Barbüsigkeit als einen kurz vor seinem Durchbruch stehenden Trend für die US-amerikanische Modewelt.²¹⁰ Der von ihm im Jahr 1964 vorgestellte Mono-Kini galt jedoch *nicht* als ein für die Massenproduktion vorgesehenes Kleidungsstück, sondern diente Gernreich viel eher als – seine visionären Modekonzeptionen unterstreichender – Werbe-Clou. Doch ungeachtet dessen erhielt er nach erfolgreicher Präsentation seiner ‚Zukunftsmode‘ eine Reihe von Bestellungen, was ihn letztendlich dazu bewogen haben dürfte, das Kleidungsstück in Produktion zu geben. Doch trotz der ersten Euphorie einiger Händler blieb der ökonomische Erfolg des Mono-Kinis überaus bescheiden. So wird in manchen Quellen von lediglich 3000 verkauften Stück berichtet.²¹¹ Doch auch wenn der ökonomische Erfolg dieser Bademode dürftig war, so wurde schon ihre bloße Existenz von medialer Seite als Ereignis zelebriert. Verfolgt man z.B. die mediale Berichterstattung innerhalb der NKZ, so könnte man annehmen, der Mono-Kini entfalte eine reale Breitenwirkung – was angesichts der etwa 3000 im Umlauf befindlichen Kleidungsstücke keineswegs der Realität entsprechen konnte. Bezüglich dieser Zahl ist im Weiteren anzumerken, dass wahrscheinlich nicht alle verkauften Mono-Kinis auch öffentlich getragen wurden, sondern als Sammlerstück oder Geschenk-Gag

²⁰⁸ Die Fotografie eines Mono-Kini tragenden Modells; Siehe Bildanhang : Abb. 6.3.

²⁰⁹ Auch vor 1964 kam es vereinzelt zu Illustrationen (halb)nackter Frauen, doch unterschieden sich diese Beispiele markant in der Verbreitung von den hier behandelten Bildern sowie in ihrer qualitativen Umsetzung (‚schattenhafte Flächigkeit‘); Siehe Bildanhang: Abb. 6.4.

²¹⁰ Berger, Beate, *Bikini*, Hamburg, 2004, S. 148.

²¹¹ Siehe etwa: Berger, *Bikini*, S. 142; Sowie: <http://www.everythingbikini.com/monokini.html>; 1.1.2011.

in den Kleiderschränken verschlossen blieben bzw. lediglich im privaten Rahmen als Badeanzug Verwendung fanden. Öffentlich getragen wurde diese Mode lediglich in Einzelfällen und diese beschränkten sich zumeist auf die Hot-Spots der urlaubenden ‚Snobiety‘ wie etwa dem französischen Saint-Tropez, wo laut Jean-Claude Kaufmann die Oben-ohne-Mode ihren Ausgangspunkt in Europa nahm.²¹² Doch trotz seiner Exklusivität wurde der Mono-Kini von medialer Seite als Breitenphänomen behandelt. Die NKZ richtete eine eigens für diese Thematik reservierte Rubrik ein, in welcher der interessierte Leser mit verfolgen konnte, was sich rund um dieses Skandal-Thema ereignete. Korrespondenten aus den USA und Frankreich wussten über die neuesten Entwicklungen sowie über die pikantesten Eklats zu berichten und Kolumnisten füllten ganze Blattseiten, wenn sie sich über die moralische Bedenklichkeit dieser Entwicklung ausließen – um von Leserbriefschreibern in diesen Ansichten zumeist eifrig unterstützt zu werden. Stil und Inhalt dieser Kommentare – in Kombination mit den ihnen oftmals zur Seite gestellten Cartoons – zeichneten jedoch ein recht ambivalentes Stimmungsbild. So bediente man sich in ein und demselben Kommentar zuweilen recht heterogener Meinungen. Beispielsweise gebärdet sich Hanns Rösler zu Beginn seiner Kolumne *„Die sich brüsten“* durchaus libertär, er phantasiert über eine Ausweitung der topless-nudity auf andere Modebereiche – und zwar unter der Anmerkung, dass dies nur eine „kurzdauernde Verwirrung“ darstellen würde, „bis das Ungewohnte zum Gewohnten wird“ –, um schlussendlich doch damit enden, dass er den Verstand der Frauen anzweifelt, die „mit dem Busen zugleich so viel Dummheit zur Schau [...] stellen...“²¹³ Andere Kolumnisten gingen in durchaus ähnlicher Weise vor. Zum Beispiel der NKZ-Journalist Arthur Steiner, der sich in einem seiner Artikel anfänglich mit ‚pfiffigen Witzchen‘ und harmlosen Anzüglichkeiten über die politischen Reaktionen, die der Mono-Kinis in den USA hervorbrachte, auszulassen weiß, um sodann von einem neuen Trend zu berichten, der, an die ‚Oben-ohne-Befreiung‘ aufbauend, nun die Frauen auch noch von ihrem Kopfhaar befreien wolle. Im Weiteren führt er aus, dass sich bereits die ersten Frauen gefunden hätten, die, diesen Trend folgend, sich zur Glatze entschieden hätten, um sodann im letzten Satz zu schreiben: „Um die Damen noch nackter als nackt zu präsentieren, möchte ich hiermit mit dem Vorschlag an die Öffentlichkeit treten, den lieben Frauen vielleicht auch noch die Haut abzuziehen.“²¹⁴ Auch ohne diese Passagen einer detaillierten Textanalyse zugeführt zu haben, lässt sich eine

²¹² Kaufmann, Jean-Claude, *Frauenkörper – Männerblicke*, Konstanz, 1996, S. 52.

²¹³ Hanns Rösler, *Die sich brüsten*, in: NKZ, am 18.7.1964, S. 22.

²¹⁴ Arthur Steiner, *Jede Gnädige, jede Ledige hat den Glatzkopf so gern...*, in: NKZ, am 12.7.1964, S. 13.

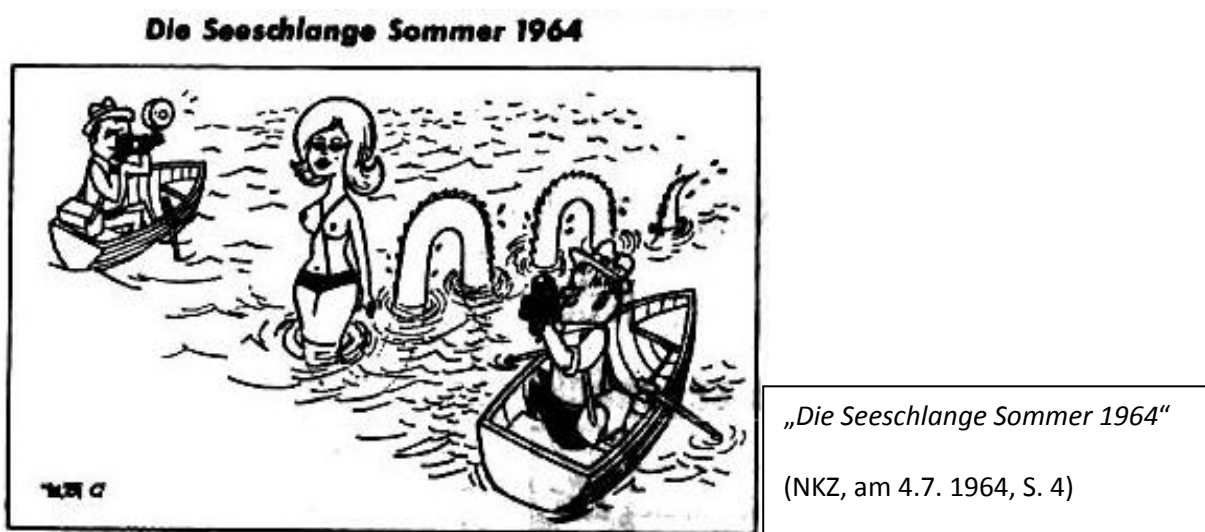
generelle Tendenz innerhalb der Berichterstattung feststellen, welche die Geschehnisse in einer ambivalenten, gewissermaßen unentschiedenen Anschauungsposition erscheinen lassen, die zwischen Spektakularisierung, voyeuristischer Lust, Håme und moralischer (Vor)verurteilung changieren. Diese mehr oder minder uneindeutige Positionierung sollte es der Zeitung wohl ermöglichen, das sexuell konnotierte Spektakel journalistisch ‚breitzutreten‘, es ständig zu ‚bringen‘ und dies, ohne dabei in den Verdacht der von den Lesern eventuell als amoralisch eingestuften Oben-ohne-Befürworter zu geraten. Denn eine eindeutige Pro-Positionierung wäre von Teilen der Leserschaft wohl nicht goutiert worden, wie sich etwa an deren Reaktionen per Leserbrief ablesen lässt: So gibt z.B. eine gewisse Karoline P. zu verstehen, dass „[w]enn sie bei der Polizei etwas zu Reden hätte, [...] alle Trägerinnen von ‚oben ohne‘ aus den öffentlichen Bädern mit Schimpf und Schande hinausweisen würde.“²¹⁵ Auch Klaus P. lehnt als „junger Mann, trotzdem den Halbbikini entschieden ab“, denn einerseits sei dieser ein „schamloses Mittel, um an einen Partner zu kommen“ und andererseits habe man bereits „von den Negern [...] die Musik übernommen und jetzt will man unsere Bder in Urwälder verwandeln.“²¹⁶ Eine gewisse Josepha St. gibt im Weiteren zu bedenken, „daß diese neue ‚Mode‘ auch Ehen zerstören könne.“ Sie selbst habe zwar das Glück „so gebaut zu sein, daß [sie] ruhig im Halbbadeanzug herumspazieren könnte, [jedoch] gern auf ein öffentliches Gutachten [verzichtet]!“²¹⁷

²¹⁵ Aus dem Bad jagen, Leserbrief, in: NKZ, am 18.7.1964, S. 29.

²¹⁶ Auf Mnnerfang, Leserbrief, in: NKZ, am 18.7.1964, S. 29.

²¹⁷ Zu den „Nudisten“, Leserbrief, in: NKZ, am 18.7.1964, S. 29.

6.2.1 „Die Seeschlange“



Auf diesem Bild aus dem Jahr 1964 sehen wir uns mit einem hybriden Mischwesen – bestehend aus einer barbusigen, lediglich den Mono-Kini tragenden Frau und einer Art schlangenförmigen Seeungeheuer – konfrontiert. Ob diese Frau mit ihrem schlangenförmigen Unterkörper nun im Wasser steht oder schwimmt ist nicht eindeutig entscheidbar, doch lassen die beiden sie flankierenden Boote zweite Annahme naheliegen. Während die beiden in den Booten sitzenden Fotografen damit beschäftigt sind, dass vor ihnen auftauchende ‚Wesen‘ abzulichten, scheint dies die dargestellte Frau nur wenig zu irritieren, da sie den ihren Handwerk nachgehenden Fotografen keinerlei Aufmerksamkeit schenkt, sondern – ihnen keinen Blick zuwendend – gelassen zwischen ihnen vorüberschwimmt. Auch hier ist also die dargestellte Frau erneut das zu betrachtende Objekt, wobei ihr Status als ‚sexuelle Attraktion‘ gewissermaßen bildintern mit verhandelt wird – wird sie doch zwecks visueller Reproduktion von den beiden Fotografen durch deren Kamera-Linsen beäugt. Ihre Gelassenheit weist jedoch darauf hin, dass sie dieses visuelle ‚In-die-Mangel-Nehmen‘ durch die beiden Fotografen in keinem größeren Ausmaß stören dürfte. Der direkte Blick durch die Linse sowie das damit einhergehende visuelle Festhalten bzw. Abfotografieren der dargebotenen Barbusigkeit werden von ihr gewissermaßen gestattet bzw. zumindest hingenommen.

Betrachtet man im Weiteren ihr Gesicht und Minenspiel, so entspricht dies weitgehend jenen Konfigurationen, die in den vorherigen Beispielen besprochen wurden. Neben den typischen Elementen wie dem hellen Haar, den erotisch wirkenden Bedroom-Eyes und den

vollen Lippen ist in diesem Fall noch ein klassisch positionierter Schönheitsfleck²¹⁸ auf der linken Wange zu sehen. Einer der bekanntesten Träger dieses doch markanten Gesichtsmerkmales dieser Zeit war wohl die 1962 verstorbene Marilyn Monroe.²¹⁹ Betrachtet man den Bereich des Oberkörpers und der Beine – diese sind ja bis kurz oberhalb der Knie sichtbar –, so erweist sich dieser zwar auch als üppig, doch wurde hier das Brust-Taille-Hüft-Verhältnis nicht derart überdehnt realisiert, wie dies in den beiden vorhergehenden Beispielen geschah. Dies liegt zum einen sicherlich am spezifischen Stil des Zeichners, zum anderen bietet sich eine etwas realistischere Körperdarstellung auch an, um den Rezipienten die ‚Tatsache‘ dieses Modetrends und der damit einhergehenden und ‚real stattfindenden Nacktheit‘ näher zu bringen.

Die hier dargestellte Mensch-Tier- bzw. Mensch-Ungeheuer-Verkoppelung eröffnet eine ganze Reihe von Assoziationsmöglichkeiten. Die Schlangenform lässt beispielsweise an das alttestamentarische Kapitel der Genesis bzw. an die Vertreibung aus dem Paradies erinnern, in welchem die Schlange – das Symbol der Lust, der Verführung und des Bösen – die leidenschaftliche Eva dazu verführt, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Eines der Resultate dieses als „Sündenfall“ bezeichneten Ereignisses lag in der damit einhergehenden Erkenntnis der eigenen Nacktheit und dem hieraus resultierenden „Schamgefühl“, das Adam wie Eva dazu bewog, ihre Körper mit einem Feigenblatt zu bedecken²²⁰ und folglich sogar Gott selbst dazu veranlasste, ihnen richtige Kleidung zu besorgen. So steht in der Genesis geschrieben: „Gott, der Herr, machte Adam und seiner Frau Röcke aus Fellen und bekleidete sie damit.“²²¹ Da es in diesem Bild wieder ‚eine Eva‘ ist, die gegen die geltenden Gebote verstößt und auf etwaige Versprechungen hereinfällt – diesmal wohl auf jene der verführerischen (Mode-)Industrie –, bedient dieses Bild mit seinen Symbolen im übertragenen Sinne ein traditionell-christliches Frauenbild, wobei die Nacktheit wohl auf die christliche Narration von Verführung, Erotik und Sünde hinweisen dürften.

Nebst dieser Auslegung eröffnet die Abbildung auch Verbindungen zu dem gesamten Bereich der *in* und *an* den Wassern lebenden (weiblichen) Fabelwesen bzw. mythologischen Figuren wie etwa den Geschöpfen von Nixen und Sirenen. Den meisten dieser weiblichen

²¹⁸ Der Schönheitsfleck kann ein angeborenes Muttermal sein, wurde aber auch oft als sogenanntes ‚Mouche‘ aufgemalt oder aufgeklebt.

²¹⁹ Vgl. Bildanhang: Abb. 6.5.

²²⁰ 1. Mose. 7: „Da gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“

²²¹ 1. Mose, 21.

Figuren ist hier gemein, dass sie den seefahrenden (männlichen) Heroen durch verschiedene Formen des betörenden Verhaltens bzw. mittels diverser erotischer Verführungsmittel gefährlich werden können, indem sie sie etwa ‚zu sich herabziehen‘ oder sonst wie zu vernichten wissen. In jedem Fall stellen sie eine Gefahr dar. Die Sirene wird beispielsweise vom christlichen Schriftsteller Clemens von Alexandrien in seiner ‚Mahnrede an die Heiden‘ als eine ‚hübsche Dirne, [die] sich an Allerweltsmusik ergötzt‘²²² bezeichnet, um folglich einen Ratschlag an die Männerwelt zu erteilen, wenn er Hesiod wie folgend zitiert: ‚Nicht soll ein Weib dir berücken den Sinn, des Freude der Putz ist, wenn sie heuchlerisch schwätzt [...]‘.²²³

Im Weiteren eröffnet der Cartoon die Assoziationsmöglichkeit zu dem eher allgemeineren Bereich der Seeungeheuer. Diese haben zwar zumeist keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung aufzuweisen, doch ist ihnen mit den zuvor genannten Wesen gemein, dass sie die vorwiegend aus Männern bestehende Schiffsbesatzung ins Unglück stürzen. Die Assoziation zur Kreatur des schlangenförmigen Seeungeheuers ergibt sich bei diesem Beispiel durch die Betitelung mit der ‚Seeschlange‘ – einem von ‚vormodernen‘ Seeleuten vielfach gefürchteten Meeresbewohner, der er verstand, ganze Schiffe samt Besatzung in die Tiefen des Meeres zu ziehen. Als bekannteste Beschreibung und Illustration eines solchen Seeungeheuers gilt Olaus Magnus‘ im 16. Jahrhundert angefertigte *Carta Marina* sowie der zu dieser Seekarte dazugehörige Kommentarband. Diese beiden Werke boten nebst navigatorischen Details auch die Lokalisierung der von der Schiffsbesatzung so gefürchteten Ungeheuer. Die Seeschlange war eines von ihnen.²²⁴

Der Bildrezipient wird beim Betrachten des hier vorgestellten Cartoons wohl nicht die konkreten Textpassagen der Genesis, der Odyssee oder ähnlicher Schriften hervorrufen, doch kann davon ausgegangen werden, dass sich die in diesen Texten verhandelten (allegorischen) Thematiken derart in unserem kulturellen Gedächtnis manifestiert haben, dass ihre visuelle Zitation im weitesten Sinne gedeutet bzw. eingeordnet werden kann und sei es auch bloß im Sinne eine ‚gefühlten‘ Assoziation.

²²² Clemens von Alexandrien, Mahnrede an die Heiden (Protrepticus), Kap. 12. S. 118, in: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2128.htm>; 11.2.2011.

²²³ Hesiod, Op. 373 f., zit. in: Clemens von Alexandrien, Mahnrede an die Heiden (Protrepticus), Kap. 12. S. 118, in: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2128.htm>; 11.2.2011.

²²⁴ Siehe Bildanhang: Abb. 6.6.

6.2.2 „Charles war schon immer altmodisch“



„Charles war schon immer altmodisch....!“

(NKZ, am 19.7.1964, S. 4)

Bei diesem Bild sehen wir uns mit einer relativ untypischen Form der topless-nudity konfrontiert. Während die Mehrheit der Cartoons zu diesem Thema Frauentypen mit ‚Idealmaßen‘ präsentiert, spiegelt dieses Bild gewissermaßen den gedachten Zustand einer etwas ‚schnöden‘ und zum Alltag gewordenen Oben-ohne-Kultur. Die hier dargestellten Frauenkörper bedienen nicht die exklusive Superlative weiblicher ‚Perfektion‘, sondern bilden diese in Form all ihrer ‚Unzulänglichkeiten‘ ab. Selbiges gilt hier selbstverständlich auch für die männlichen Bildprotagonisten, die mit ihren Halbglätzen, langen Nasen, den etwas unförmigen Bäuchen und dem hängenden Brustbereich – wohl dem angedeuteten Alter geschuldet – trotz ihrer partiellen Nacktheit geradewegs uniform wirken. Es könnte angenommen werden, dass die Intention des Bildproduzenten bei der Realisation des Cartoons darin lag, das meist den ‚Schönen‘ vorbehaltene Tragen eines Mono-Kinis auf die Ebene eines demokratisierten Normalzustands herunterzubrechen. Die topless-nudity als neuer Standard der Strandmode scheint sich in diesem Bild durchgesetzt zu haben – und sei dies nun in der ‚gerahmten‘ Version durch das modische Accessoire des Mono-Kinis (rechte Frau), oder durch das simple Weglassen des Bikini-Oberteils (linke Frau). Dass diese neue Nacktheit

am Badestrand nicht alle Männer in ihren erotischen Schaubedürfnissen befriedigt, wird hier in amüsanter Weise dargestellt. So scheint einer der Männer auf den Reiz des heimlichen Schauens nicht verzichten zu wollen, wenn er – trotz omnipräsenter Barbusigkeit – einen Blick durch ein Loch in eine der Umkleidekabine wagt. Diese voyeuristische Szene wird sprachtextlich mit dem lapidaren Kommentar der an ihm vorbeischießenden Männer untermalt, die bezüglich seines etwas seltsamen Verhaltens lediglich zu sagen wissen: „Charles war schon immer altmodisch...!“ Die in diesem Cartoon realisierte Aussage von Bild und Text könnte durchaus auch als ironischer Seitenhieb auf konservative Zeitgenossen und Oben-ohne-Gegner gewertet werden, die mehr Lust am heimlichen, als am offenen Schauen pflegen.

Doch nun zu den spezifischen Eigenheiten der hier dargestellten Frauenkörper und deren Inszenierung. Generell lässt sich hierzu sagen, dass diese – im Vergleich zum ‚sexualisierten Frauentypus‘ – gewissermaßen oppositionelle Merkmale aufweisen. Auffällig ist beispielsweise, dass sie durch die Rückansicht des verlorenen Profils und ihrem Weggehen aus dem Bild nicht unbedingt als Hauptprotagonisten des Bildes gewertet werden können, sondern eher die Funktion von Komparsen übernehmen, deren Anwesenheit zwar für das Funktionieren des Witzes vonnöten ist, denen jedoch ansonsten keine zentrale Rolle zugesprochen wird. Das die hier dargestellten Frauen keine ‚erotische Sensation‘ sind, wird neben ihrer untergeordneten Rolle als Statisten auch über die bildinternen Interaktionen der abgebildeten Männer hervorgehoben, welche die beiden Frauen mit keinem Blick zu ‚würdigen‘ scheinen. Woraus resultiert nun diese Ignoranz der Männer? Nimmt man hierzu die bereits besprochenen Stereotype erotischer Frauenkörperdarstellungen zum Vergleich, fällt eine Reihe von Merkmalen auf: Von unten beginnend fallen zuerst einmal die doch recht großen Füße der Frauen auf, die in diesem Beispiel auch ohne die ansonsten so beliebten Stöckelschuhe auszukommen scheinen. Des Weiteren hat der Zeichner auf eine schwungvolle Körperlineatur verzichtet, da durch die relativ schmale Oberschenkel- und Hüftpartie, der geraden Taille und dem Fehlen eines überdimensionierten Brustumfanges die vielbediente Stundenglasfigur in diesem Fall nicht zustande kommt. Neben dem Verzicht auf das übliche Brust-Taille-Hüft-Verhältnis von 3/2/3 und der durchschnittlichen Länge von Armen und Beinen fällt noch die etwas nach vorne gebeugte Körperhaltung der beiden Frauen auf, wobei die hängenden Schultern und der nach vorne geschobene Hals die Form eines leichten Buckels haben. Auch besitzen die Frauen über keine besonders adrett gestalteten Frisuren, ihr dunkles Haar wirkt im Gegenteil sogar etwas struppig. Zwar lässt sich aufgrund der von uns

weggedrehten Frontalansicht nur wenig über ihre Gesichter aussagen, doch weisen ihre hervorlückenden Nasenspitzen darauf hin, dass ihre Nasen doch groß und darüber hinaus hoch in der transversalen Gesichtshälfte liegen dürften. Den für die Realisation des Kindchenschemas obligatorischen Gesichtsproportionen, wie z.B. einer kleinen Nase und bei gleichzeitig großer Stirnregion, wird somit nicht gefolgt. Die allgemeine Körperhaltung könnte zudem als etwas nachlässig bzw. unmotiviert umschrieben werden. Die beiden Frauen verzichten gewissermaßen auf jegliche Form eines affektierenden Posierens.

All diese Elemente könnten darauf hinweisen, dass die beiden Frauen ein gewisses Alter überschritten haben (Buckel, Fehlen des Kindchenschemas), nur bedingt Zeit und Geld in ihren Körper investieren (Frisur, keine diätetisch-optimierten Körperproportionen) und des Weiteren auch keine großen Anstalten zu machen scheinen, sich durch bestimmte Accessoires (z.B. Stilettos, blondiertes Haar) und bestimmte Verhaltensweisen (etwa kokettes Posieren) auf sich – in besonderer ‚reizvoller‘ Weise – aufmerksam machen zu wollen.

7. Die Frühen Jahre (1962 – 1965)

Während im vorhergegangenen Kapitel verschiedene Formen von graphischen Illustrationen des sexualisierten Frauenkörpers behandelt wurden, sollen im Folgenden Fotografien analysiert werden, wobei der erste hier zu behandelnde Abschnitt zeitlich etwa parallel zu den Cartoons verläuft.

Vorweg sei angemerkt, dass nach einer ersten Sichtung des Quellenbestandes – insbesondere bis zur ersten Hälfte der 1960er Jahre – relativ wenige sexualisierte Frauenfotografien ausfindig gemacht werden konnten. Die Quantität dieses Bild-Materials nahm jedoch im Untersuchungszeitraum kontinuierlich zu. Zwar wurden diesbezüglich keine gesonderten Statistiken²²⁵ angefertigt, doch ergibt sich dieser Befund anhand der forschungspraktischen Arbeit am Quellenmaterial. So musste für die erste Hälfte der 1960er Jahre noch richtiggehend nach geeignetem Material recherchiert werden, wohingegen ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts das Material bald inflationär erscheint. Die Dichte nimmt kontinuierlich zu, bis in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ein Höhepunkt erreicht wird, dessen Niveau bis in die Gegenwart aufrechterhalten bleibt. Seit den 1970er Jahre erscheinen – mit Ausnahmen, wie z.B. christlichen Feiertagen²²⁶ – die sogenannten Page-Girls so gut wie täglich. Ihr typisches Merkmal – in Abgrenzung zu anderen sexualisierten Frauendarstellungen – liegt wohl insbesondere in ihrem mehr oder minder eigenreferenziellen Charakter. Sie sind bis auf ihre kurzen – und im Laufe der Zeit immer kürzer bzw. inhaltsleerer werdenden – Begleittexte weitgehend ‚für sich stehend‘ und eben nicht als Bebilderung eines weiter ausholenden Themas zu verstehen. Typische, weil sich oft wiederholende (technische) Merkmale dieses Bildtyps sind neben dem bereits erwähnten kurzen Begleittexten oftmals ‚peppige‘ Überschriften sowie ein – diese Bild-Text-Einheit umfassendes – Framing, das die besagte Verkoppelung von Bild und Text aus der Blattseite graphisch hervorhebt. Die große Mehrheit dieser Darstellungen befindet sich auf der ersten Auslands-Seite. Diese erste Auslands-Seite befindet sich in der NKZ so gut wie ausschließlich auf der rechten Doppelblattseite, weshalb ein Gutteil der hier behandelten Bilder auf den Seiten 5, 7 und 9 zu finden sein wird. Hinzu kommt, dass sich diese relativ früh etablierenden Page-Girls von einer Reihe weiterer

²²⁵ Malcolm Gregory erstellte im Zuge seiner Diplomarbeit eine quantitative Untersuchung der Oben-ohne-Fotos innerhalb der NKZ; Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 53; Siehe Bildanhang: Abb. 7.1

²²⁶ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 99.

sexualisierter Frauendarstellungen – etwa im Kontext journalistisch ausgearbeiteter Mode-, Film- und Society-Berichterstattung – flankiert werden. Hierzu sei jedoch angemerkt, dass sich diese Arbeit – nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen – auf die Page-Girls konzentriert. Ein paar wenige Ausnahmen bilden lediglich die früheren Jahre des Untersuchungszeitraumes (1962 bis 1965), also einer Zeit, in der die Entwicklung des Page-Girls zum gewöhnlichen Feature zwar schon ersichtlich wird, in der jedoch aufgrund des quantitativen Bestandes auch auf zusätzliches Bildmaterial zugegriffen werden musste.

Letztlich sei noch auf die Unterteilung dieses Kapitels hingewiesen, welches aus zwei Unterkapiteln bestehen wird: Das sind zum Ersten die frühen Beispiele sexualisierter Frauendarstellungen – wobei insbesondere zwei, auch für die folgenden Jahre prägnante Körpertypen analysiert werden – sowie hierauf folgend, einige Beispiele, die spezifische Probleme der Kategorienbildung für diesen ersten Zeitraum veranschaulichen.

7.1 Zwei unterschiedliche Körpertypen

7.1.1 „Blickfang im Bikini“

Freitag, 20. Juli 1962
Nr. 199 / 62. Jahrgang

51.-

**ILLUSTRIERTE
Kronen
Zeitung**
Fürstentum Wien

**Die Fremdarbeiter aus
Spanien angekommen
„Senoritas“ lockten!**

**Heute stimmen
Aerzte ~~ca:~~ Hört
auf mit „Krieg“!**

Wien (ED). In den Räumen der Wiener Ärztekammer findet heute von 7 bis 22 Uhr eine schriftliche und geheime Urabstimmung statt, in der die 1960 wahlberechtigten Ärzte Wiens über die Beendigung oder Fortdauer des vertraglosen Zustandes entscheiden werden.

Die Ärzte werden über rechtlichen Forderungen die Frage zu entscheiden der Ärzte nach beaver haben, ob sie für eine Kämmehonorierung ent- sprecht, dabei aber die Lage ungefallen Wien- möglichkeiten der Krankenkasse 25 Prozent Erhöhung) berücksichtigt. Der Rücken des Patienten, auf dem der ganze Kon- oder für die bedingungs- lose Annahme des un- verminderten Kassee- Angebotes steht. Jeder einzelne Wiener Arzt wird also heute für sich darüber entscheiden können, ob der für alle Beteiligten unhaltbare Zustand des „Arbeits- krieges“ beendet wird oder weitergeht.

Es müßte sich dabei eigentlich endlich eine Kompromißmöglichkeit ergeben, die den sicher- lich grundsätzlich be-

Die erste Fremdarbeitergruppe aus Spanien ist gestern per Bahn in Österreich eingetroffen. Es handelt sich um 230 Personen. Alle kommen aus der Gegend von Madrid. Es ist kein Zufall, daß es sich bei dieser Fremdarbeitergruppe haupt- sächlich um Männer handelt. Violo von ihnen verriet unseren Repor- tern den Grund dafür, daß sie sich gerade für Österreich entschieden haben: „Senoritas!“ Einige meinten auch, sie hätten soviel vom Heu- rigen und von anderen anziehenden österreichischen Dingen gehört, daß sie deshalb kamen.

Als der „D 234“ gestern um 7.50 Uhr fahrplanmäßig auf Gleis 9 des Wiener Westbahnhofes eintraf, war die „Legion“ auf ganze fünfzig Mann zusammengeschrunpft.

Fortsetzung auf Seite 11

Blickfang im Bikini . . .
Ist zur Zeit die flim- wahlige Jayne Mans- field am Lido in Venedig. Die Bläse der stählernen Män- nerwelt stärften ihren Prozeduren. Lügen, der behauptet hätte, ihre Formen seien nicht mehr gefragt.



SCHMIDWERK PROFILIT - ZARGEN
PROFILIT - LÜFTUNGSFLÜGEL
XXII, INDUSTRIESTRASSE 131-135, 21 16 76, STADTBÜRO: II, PRATERSTRASSE 9

„Blickfang im Bikini...“

(NKZ, am 20.7.1962, S. 1)

Die hier zu sehende Fotografie erschien am 20. Juli 1962 auf der Titelseite der NKZ und trägt den Titel „Blickfang im Bikini“. Zu sehen ist eine lächelnde Frau mit hellem Haar. Sie ist barfußig, trägt einen Bikini sowie eine Art Kette um den Hals und scheint – dies ist nicht eindeutig ersichtlich, jedoch aufgrund des bildinternen Kontextes naheliegend – auf einem Sandstrand zu gehen. Trotz ihres Lächelns, das laut Kress und Leuween als eine Aufforderung zu sozialer Affinität gewertet werden kann,²²⁷ wirkt ihr fazialer Gesamtausdruck doch etwas angespannt, was – betrachtet man den von ihr geworfenen Schatten auf dem Boden – mit ihrem Blick in Richtung Sonne erklärt werden könnte. Im Weiteren entsprechen ihre *nez retroussé*, das kleine Kinn, die relativ hohe Stirn, die etwas pausbäckigen Wangen und die

²²⁷ Kress/Leuween, Images, S. 118.

vollen Lippen etwa jenen Konfigurationen, die in der Analyse der Cartoons als Realisation eines Kindchenschemas gedeutet wurden. Recht auffällig sind auch ihre üppigen Körpermaße bzw. der große Brust- und Hüftumfang bei gleichzeitig relativ schlanker Taille sowie die sich aus diesen Proportionen ergebende schwungvolle Körperlineatur, wobei diese – durch die schräggestellte Hüfte der sich im Gehen befindlichen Frau – nochmals dynamisiert erscheint.

Was ist sonst auf dem Bild zu sehen? Die hinterste Bildebene besteht aus einer Hausfassade, die durch mehrere Balkone und Fenster untergliedert wird. Vor dieser Fassade befinden sich hochstehende Sträucher, deren tonaler Wert in ein fast völliges Schwarz schlägt und deren Spitzen erst kurz unterhalb der Belle Etage enden. Diesen Sträuchern wiederum sind, aneinandergereihte kleinere Hütten mit Giebeldächern vorgesetzt. Vor diesem floral-architektonischen Bildhintergrund sind – in einigem Abstand vor den beschriebenen Hütten – drei beieinander stehende Frauen in Badekleidung zu sehen. Sie befinden sich im hinteren Bereich des linken Bildmittelfeldes und blicken in Richtung Kamera bzw. der voranschreitenden Hauptprotagonistin. Wiederum in einigem Abstand zu diesen drei Frauen – nun befinden wir uns etwa auf der Höhe des ‚Bikini-Mädchens‘ – sind drei leger sitzende Männer zu sehen, die – wie ihre nackten Oberkörper und Beine vermuten lassen – sich ebenfalls in Badekleidung befinden. Auch die Männer blicken die an ihnen vorüberschreitende Frau direkt an. Die schon aufgrund ihrer relativen Größe im Gesamtbild als Hauptprotagonistin zu erkennende Frau wird also – diese Auslegung weiter unterstützend – von allen andern Bildprotagonisten direkt fokussiert. Da sich die ‚Blickenden‘ entweder im Hintergrund befinden (Frauengruppe) bzw. auf untergeordnetem Niveau sitzen (Männergruppe), wirken sie im Gegensatz zur Frau kleiner bzw. unbedeutender. Dieser untergeordnete Status der ‚Blickenden‘ wird im Weiteren dadurch unterstrichen, dass sie durch ihre Konzentration im linken Bildfeld eine Art Cluster bilden, wobei ihre relative Kleinheit und die Hintereinanderreihung ihrer Körper dazu führt, dass sich die einzelnen Körperkonturen weniger stark voneinander abheben. Dadurch werden sie wohl eher als anonyme Gruppe und weniger als einzelne Individuen wahrgenommen.

Die Körperkontur der Frau hebt sich dahingegen deutlich vom Bildhintergrund ab, wobei sie der umgebende Freiraum wie durch ein Passepartout als besondere Attraktion hervorhebt. So treten z.B. ihre dunkel beschatteten Beine vor dem hellen Sandstrand stark hervor. Ihr Oberkörper und ihr helles Haar sind hingegen voll ausgeleuchtet, wobei gerade auf der Höhe ihrer Hüfte der helle Sandhintergrund zum dunklen Hintergrund der Hütten- und Strauchenebene wechselt, wodurch auch diese Körperpartie gut zur Geltung gelangt.

All diese Elemente der fotografischen Inszenierung machen die Bildprotagonistin zum zentralen Element des Gesamtbildes, doch dies hauptsächlich in der Rolle des zu bestaunenden (Sex-)Objekts. Denn durch das Fehlen eines direkten Blickkontaktes zwischen ihr und dem Bildrezipienten wird keinerlei soziale Beziehung aufgebaut.²²⁸ Ihr bleibt lediglich die Rolle des voyeuristisch zu ‚begutachtenden‘ Stars. Eine ähnliche Objekt-Subjekt-Relation wiederholt sich auch auf der bildinternen Ebene. Die sich nicht überschneidenden Blickachsen zwischen der Hauptprotagonistin und den bildinternen Komparsen könnten auch dazu führen, dass ihr gerader, an den ‚Massen‘ vorübergleitender Blick als eine Form professioneller Arroganz gewertet wird. Letztere Interpretation ergibt insbesondere dann Sinn, wenn man den beigegefügt Text hinzuzieht, aus dem hervorgeht, dass es sich bei der Bewunderten um die Hollywoodschauspielerin Jayne Mansfield handelt:

„Blickfang im Bikini ist zur Zeit die filmwichtige Jayne Mansfield am Lido in Venedig. Die Blicke der südlichen Männerwelt strafen ihren Produzenten Lügen, der behauptet hatte, ihre Formen seien nicht mehr gefragt.“

Ihr Lächeln könnte also entweder darauf hinweisen, dass sie sich in der Rolle der Bewunderten und Bestaunten gefällt – und dies in Kombination mit der Behauptung ihres Produzenten geradezu als Genugtuung empfindet. Zum anderen könnte ihr doch etwas affektiertes Lächeln auch als professionelle ‚Maske‘ gewertet werden, mit der die Schauspielerin zwar die Wünsche und Erwartungen ihres Publikums bedient, diesem jedoch gleichzeitig den intimen Blickkontakt verwehrt. Letztere Annahme wird durch ihr Auftreten – insbesondere im Kontext der anderen Bildprotagonisten – untermauert, erinnert doch die dargestellte Szenerie, zumindest in Ansätzen, an das Bewundern eines sich auf dem roten Teppich befindlichen Stars bzw. eines sich auf dem Laufsteg präsentierenden Models. Der helle Sand als roter Teppich bzw. Laufsteg, die Badegäste als bewunderndes und doch untergeordnetes Publikum und der aufrechte Gang der Hauptprotagonistin mit ihrem konsequent nach vorne gerichtetem Blick ähneln dem Auftreten eines selbstbewussten Filmstars bzw. dem eines professionellen Models, das sich durch nichts irritieren lässt.

Bei der Bild-Text-Verkoppelung weisen insbesondere die Worte „Blickfang“ und „Bikini“ in einer der metaphorischen Parallelisierung²²⁹ auf zwei wesentliche Merkmale im Bild hin und bringen die beiden Zeichensysteme Text und Bild zusammen. Diverse graphische Elemente wie Begrenzungslinien (Framing) oder der vom Textblock zum Bild

²²⁸ Vgl. Kress/Leeuwen, Images, S. 117-120.

²²⁹ Vgl. Stöckl, Sprache im Bild, S. 260-264; S. 254-256

hinweisende Pfeil tun ihr Übriges. Im Text selbst sticht das Wort „filmwichtig“ besonders heraus, denn auch wenn Mansfields Filme im umgangssprachlichen Jargon jener Zeit eventuell *eine Wucht* waren, so dürfte das Wort in diesem Fall – insbesondere da es im weiteren Verlauf um ihre Figur geht – wohl auch eine doppeldeutige Anspielung auf ihren Körper darstellen. Da das Wort „wichtig“ auch als Synonym für „massig“ und „üppig“ Verwendung finden kann, wird durch diese Wortwahl wohl auch auf ihre weiblichen Rundungen verwiesen. Diese Interpretation scheint auch insofern nicht ganz abwegig zu sein, wenn man bedenkt, dass Mansfield in der Hollywoodindustrie der 1950er Jahre insbesondere als Sexsymbol und blondes Busenwunder für Furore sorgte.²³⁰ Einer ihrer Höhepunkte als ‚erotische Sensation‘ war ihre Kür zum ‚Playmate des Monats‘ im Februar des Jahres 1955 im Männermagazin Playboy.²³¹ Aber auch ihre Filmografie verweist auf spezifische marktstrategische Einsatzgebiete: Die amourös-erotische Filmkomödie.²³² Hierzu ist beispielsweise in der Filmdatenbank IMDb zu lesen:

“[...] Jayne was [...] known as the poor man's Marilyn Monroe. She didn't get the plum roles that Marilyn got in her productions. Instead Jayne got roles that was [sic!] more of a showcase for her body more than anything else. Jayne did have a real talent for acting, but the movie executives insisted she stay [sic!] in her dumb blonde stereotype roles. [...] By the 1960s Mansfield's career had declined into cheesy exploitation and hokey and somewhat embarrassing guest appearances.”²³³

Da es mit Mansfields Film-Karriere seit den 1960er Jahre zusehends bergab ging, dürfte ihr Filmproduzent, „der behauptet hatte, ihre Formen seien nicht mehr gefragt“, also doch nicht so falsch gelegen haben. Seine diesbezügliche ‚Expertise‘ wird – zieht man hierzu die in den folgenden Bildbeispielen dargestellten Frauenkörper und deren spezifische Inszenierung heran – zumindest teilweise bestätigt. Otto Penz argumentiert in diesem Zusammenhang:

„Läßt man [...] die Schönheitsikonen der Wiederaufbau- und ‚Wirtschaftswunder‘-Zeit [...] Revue passieren, so fällt vor allem eine für das 20. Jahrhundert einmalige Renaissance üppiger Weiblichkeit auf. [...] Zugleich kündigt sich bereits im Film der fünfziger Jahre die Abkehr von diesem Schönheitsideal in Richtung graziler, kühl-

²³⁰ Siehe Bildanhang: Abb. 7.2.

²³¹ <http://www.playboy.com/girls/playmates/directory/195502.html>; 8.3.2011.

²³² Genannt seien hier Filme wie: „Promises! Promises!“ (1963) oder „To Hot To Handle“ (1960); Siehe Bildanhang : Abb. 7.3 und Abb. 7.4; Sowie: Duerr, Hans Peter, Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (Bd. 4), Frankfurt/Main, 1997, S. 189.

²³³ <http://www.imdb.com/name/nm0543790/bio/>; 6.3.2011.

*erotischer Erscheinungen mit bis dato nicht gekannter jungenhafter Ausstrahlung an.*²³⁴

Neben diesen sich neu etablierenden und die nächsten Jahrzehnte dominierenden Frauentypus existierte und existiert jedoch „[...] ein zweites Schönheitsideal, das größeren konjunkturellen Schwankungen ausgesetzt ist [...]: ein üppiger Frauentyp oder, genauer gesagt, gerten-schlanke Gestalten mit vollen Brüsten, deren Festigkeit zu einem guten Teil chirurgisch sichergestellt wird.“²³⁵ Die Körperkonfigurationen *à la* Mansfield verloren also nicht völlig an ‚Begehrlichkeit‘, doch:

*„Spartenübergreifend betrachtet ist [...] die Annäherung des kinematographischen Schönheitsideals an das Aussehen und die Körperform Twiggy's bezeichnend für die späten sechziger und frühen siebziger Jahre, und viel weniger symptomatisch für diesen Zeitraum erscheint die ‚B-Movie‘-Fortsetzung der Busentradition durch Ursula Andress oder Raquel Welch.“*²³⁶

Abschließend sei zu diesem Bild noch eine Anmerkung bezüglich seiner Positionierung auf der Titelseite angefügt. Interessant erweist sich hier die Kombination des Bildes mit der Head-Line der Zeitung: „Die Fremdarbeiter aus Spanien angekommen. ‚Senoritas‘ lockten!“ Durch diese Head-Line und ihre immense, die gesamte Seite dominierende Schriftgröße sowie dem darunter befindlichen und bereits besprochenen Bild wird der Rezipient – zumindest auf den ersten Blick – diese beiden Elemente in Bezug setzen. Dies einerseits, weil er damit dem Lesepfad von Element zu Element mit der höchsten Salienz²³⁷ verfolgt und sich der darauf folgende Abgleich von Head-Line und Bild nicht unbedingt zu widersprechen scheint. Das sich hieraus ergebende ‚Missverständnis‘ wird vom bildinternen Framing nicht eindeutig unterbunden. Erst bei genauerer Betrachtung wird sich der Rezipient ‚seines‘ Fehlers bewusst werden und erkennen, welcher Text zu welchem Bild gehört. Aus journalistischer und ökonomischer Sicht dürfte genau dies beabsichtigt gewesen sein, denn das Titelblatt hat seine Funktion – Aufmerksamkeit zu erzeugen – erfüllt und wohl auch zum Verkaufserfolg der Zeitung beigetragen.

²³⁴ Penz, *Metamorphosen*, S. 172.

²³⁵ Penz, *Metamorphosen*, S. 188.

²³⁶ Penz, *Metamorphosen*, S. 163-164.

²³⁷ Kress/Leeuwen, *Images*, S. 204-205.

7.1.2 „Ins Netz gegangen“



„1964 in Netz gegangen...“

(NKZ, am 14.1.1964, S. 5)

Dieses Bild aus dem Jahr 1964 wurde gewählt, weil es gewissermaßen einen Kontrapunkt zur zuvor besprochenen üppigen Körperkonfiguration darstellt, weshalb an diesem Beispielsbild der Typus der kühl-erotischen ‚grazilen Schönheit‘ skizziert werden soll.

Zu sehen ist hier eine schlanke, auf einer Art Podest im stehen posierende Frau mit dunklem langem Haar. Ihre Arme hält sie über dem Kopf zusammengeschlagen, wodurch die Körperlineatur des frontal zu uns gerichteten Rumpf besonders gut sichtbar ist. Ihr Kopf und die Richtung ihres Blickes nehmen jedoch eine leicht seitlich gedrehte Stellung ein. Es kommt also auch bei diesem Bild kein direkter Blickkontakt zustande. Im Gegensatz zur lateralen Drehung des Kopfes ist ihr Oberkörper in leicht entgegengesetzte Richtung verschoben, um – den hierdurch begonnenen ‚Schwung‘ zu vollenden – die Beine durch das spezifische Arrangement von Stand- und Spielbein wiederum in die andere Richtung zu drehen. Auf diese Weise – ihre Silhouette beschreibt eine leichte S-Form – wird ihre an und für sich doch affektiert- ‚skulpturale‘ Körperhaltung bis zu einem gewissen Grad dynamisiert. Zum anderen akzentuiert diese Pose die – für die Realisation sexualisierter Frauendarstellungen – so wichtigen Brust-, Hüft- und Beinpartien. Hierbei fällt insbesondere die durch Stand- und Spielbein erzeugte Parallelisierung bzw. kongruente Überlagerung der Unterschenkel ins Auge, wodurch – trotz ihrer schlanken Figur – eine verstärkt ‚weibliche‘ Proportionierung erzeugt wird, da im Verhältnis zu ihren Beinen der Bereich um ihre Hüften an ‚Umfang‘ gewinnt. Im Gegensatz zu dem im vorhergehenden Beispiel besprochenen Typus zeichnet sich die hier dargestellte Frau jedoch nicht durch ihre üppigen Körpermaße aus, sondern durch ihren schlanken und feingliedrigen Körper. Die Inszenierung bringt diese spezifischen körperlichen Attribute besonders zur Geltung. Durch die S-förmige Silhouette wird die relative Kleinheit von Brust- und Hüftpartie kompensiert, ohne diese allzu prominent in Stellung zu bringen, wohingegen die über dem Kopf zusammengeschlagenen Arme die Feingliedrigkeit ihrer Arme und Hände besonders gut zur Geltung bringen. Hinzu kommt,

dass ihre artifiziell wirkende Pose etwas ‚entrückt‘ erscheint. Einerseits erinnert diese Inszenierung, insbesondere durch ihre Präsentation auf einem Sockel an Skulpturen und Schaufensterpuppen, andererseits wirkt sie (unterstützt durch diese ‚Versachlichung‘ bzw. ‚Entmenschlichung‘) äußerst unnahbar und kühl. Letztere Interpretation wird durch ihren am Rezipienten vorbeigleitenden Blick sowie ihren seitlich nach oben geneigten Kopf, der als blasierte bzw. als sozial distinktive Arroganz gewertet werden könnte, unterstrichen. Ihr Gesichtsausdruck zeichnet sich durch eine gewisse Unbestimmtheit aus, die – wenn auch nicht dezidiert unfreundlich – in Verbindung mit der beschriebenen Inszenierung doch eher distanziert wirkt.

Der Bildhintergrund ist aufgrund der relativ schlechten materiellen Bildqualität nur schwer zu identifizieren. Anhand des beigefügten Textes – dort wird von einer ‚gischtum-sprühten Schönen‘ gesprochen – wird wohl eine Art von Wasser-Kontext gegeben sein, was mit dem von der Protagonisten getragenen Badeanzug auch eine logische Einbettung ergäbe. Der Hintergrund könnte also einen Wasserfall oder dergleichen darstellen. Was sich im Hinblick auf den Hintergrund jedoch mit Sicherheit feststellen lässt, sind seine relative Homogenität bei geringem Detailreichtum sowie die, im Vergleich zur dargestellten Frau, helle Farbgebung. Die Frau tritt somit gut erkennbar hervor und ist – aufgrund des Fehlens von weiteren, die Aufmerksamkeit des Rezipienten eventuell beanspruchenden Elementen – weitestgehend ‚konkurrenzlos‘ in dem ihr zugestandenen Bildausschnitt.

Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel *„Blickfang im Bikini“* steht die Frau hier nicht als Filmstar oder Person des öffentlichen Lebens im Mittelpunkt des Interesses, sondern fungiert eher als lebender Show-Room-Dummy für den von ihr getragenen Badeanzug. Deutlich wird dies durch den beigefügten Text, aus dem man so manches über den zu erwartenden Modetrend des Netz-Badeanzuges erfährt, nichts jedoch über die diese Mode tragende Frau. Sie fungiert hier lediglich als anonymes Mannequin, das mit seinen körperlichen Vorzügen ein neues Produkt präsentiert. Es ist dabei insbesondere der männliche Rezipientenkreis, der hier angesprochen wird. Dies lässt sich aus dem Text herauslesen. Unter der Überschrift *„1964. Ins Netz gegangen“* ist zu lesen:

„Fröhliche Aussichten meine Herren! [sic!] Noch trennt uns ein halbes Jahr vom Zeitpunkt der Enthüllungen und der Anblick der gischtum-sprühten Schönen verursacht bei den gegenwärtigen Temperaturen eine Ganslhaut. Aber die Modeschöpfer sind ihrer Zeit bekanntlich voraus. Sie wollen im kommenden Sommer die Badenixen in Netze hüllen – in echte und aufgemalte. Und die Damen werden der figurbetonenden

Vorzüge wegen gerne ins Netz gehen. Kein Zweifel, daß unter diesen Umständen gar mancher in ihren Netzen zappeln wird – bildlich gesprochen natürlich!“

Dass die Modeschöpfer ihrer Zeit noch weiter voraus sein werden als hier angenommen – wie bereits erwähnt, sorgte der Sommer 1964 weniger wegen dem Netz-Badeanzug sondern aufgrund des Mono-Kinis für Aufregung – sei an dieser Stelle kurz in Erinnerung gerufen. Neben der direkten Adressierung eines männlichen Rezipientenkreis kommt es zu einer zweifachen Geschlechter-Stereotypisierung. Einerseits wird das Bild der putzsüchtigen und oberflächlichen Frau bedient, die wegen „der figurbetonenden Vorzüge“ des neuen Badeanzuges der Modeindustrie sogar „gerne ins Netz“ geht, und andererseits jenes der triebgesteuerten Männer, die hierdurch ohne jeden „Zweifel“ zum Zappeln gebracht bzw. – hier in negiert pikanter Anspielung – unterhalb dieser Badeanzüge „zappeln“ werden. Mit etwas Kreativität und Offenheit kann man den Bild-Text-Produzenten also durchaus unterstellen, durch den spielerischen Einsatz der Metaphern²³⁸ des „Zappeln“ und „Ins-Netz-Gehens“, bei gleichzeitiger Visualisierung einer sich in einem Netz-Badeanzug befindlichen Frau das mentale Bild einer – wie auch immer gearteten –, ‚Sex-Szene‘ induziert zu haben.

Zusätzlich zu diesem Textblock befindet sich noch eine zweite kurze Bildunterschrift direkt unterhalb der Fotografie. Dort ist zu lesen: „Einen kleinkarierten Sonnenbrand riskiert man mit dem getarnten Bikinimodell ‚Sexy‘“. Das humoreske Element dieser Zeile vermittelt sich durch die Metaphorisierung bzw. Literalisierung²³⁹ des Wortes „kleinkariert“ und dem – durch das Tragen eines netzförmigen Badeanzuges – möglicherweise resultierenden Muster des Sonnenbrandes. Da das Wort „kleinkariert“ auch synonym für die Adjektive „engstirnig“, „kleinbürgerlich“ oder „spießig“ Verwendung finden kann und der Netz-Badeanzug als getarntes Bikinimodell doch weniger Haut zeigen wird als seine klassische Vorlage, ergibt sich hieraus ein zusätzlicher kommunikativer Reiz für den Rezipienten. Und dies auch deshalb, weil das Adjektiv „kleinkariert“ in seiner übertragenen Bedeutung von „spießig“ gewissermaßen konträr zum sexuell aufgeladenen Inhalt der gesamten Bild-Text-Einheit steht. Hartmut Stöckl nennt diese hier zur Anwendung gelangte Verkoppelung von Text- und Bildinhalten eine Antonymisierung durch „Bedeutungsgegensätze“. Der für den Rezipienten hieraus resultierende „kommunikative Mehrwert“²⁴⁰ begründet sich dabei im ständigen changieren zwischen den verschiedenen und teils gegensätzlichen Bedeutungsebenen.

²³⁸ Stöckl, Sprache im Bild, S. 260-264.

²³⁹ Stöckl, Sprache im Bild, S. 260-264.

²⁴⁰ Stöckl, Sprache im Bild, S. 269-272.

7.2 Die Schwierigkeit der Kategorienbildung

Wie bereits erwähnt lassen sich beide zuvor besprochenen Frauentypen – die ‚üppig proportionierte Sexbombe‘ sowie die ‚grazile Schönheit‘ – über den gesamten Untersuchungszeitraum immer wieder ausfindig machen, wobei je nach Zeitabschnitt bestimmte Trends zu erkennen sind, innerhalb derer ein bestimmter Körpertypus den anderen quantitativ zu dominieren scheint.

An dieser Stelle soll jedoch festgehalten werden, dass die beiden Frauentypen – weder bezüglich ihres Körperbaues, noch hinsichtlich ihrer Inszenierungen – absolute Größen darstellen, sondern in verschiedenen Überlagerungen und Modifikationen vorkommen. So impliziert z.B. weder ein üppiger Brustumfang notwendigerweise blondes Haar und Stupsnase, noch eine schlanke Körpersilhouette unbedingt Adjektive wie ‚kühl‘ oder ‚distanziert‘. Doch auch wenn die verschiedenen Merkmale prinzipiell fließend sind, so bilden sie zum anderen doch in vielen Fällen typische Verbindungen. Diese sind jedoch keine überzeitlichen Größen, sondern fügen sich im Laufe der Zeit immer wieder zu neuen, sich oftmals stereotypisierenden Formen zusammen. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die 1960er Jahre und hier insbesondere die erste Hälfte dieses Jahrzehnts, dürfte es – angesichts der relativen Variabilität an Körper- und Inszenierungsformen samt ihren ihnen zugeschriebenen Attributierungen – um eine Art der Übergangszeit handeln. In dieser Phase scheinen ‚alte‘ Formen der sexualisierten Frauendarstellungen sukzessive ‚neuen‘ zu weichen, ohne dass sich diese bereits zu einem Repertoire typischer Verbindungen zusammengeschlossen hätten. Diese Situation macht eine Kategorienbildung für den genannten Zeitraum überaus schwierig, da abseits der Pole ‚grazile Schönheit‘ und ‚üppige Sexbombe‘ eine Reihe von Schattierungen zu finden sind und dies trotz der zu dieser Zeit noch relativ geringen Dichte an sexualisierten Bildmaterial. Als Folge lässt sich das Bildmaterial kaum in eine überschaubare Zahl von Kategorien zusammenfassen, noch ist es möglich, die Vielfalt des Materials in seiner ganzen Bandbreite darzustellen. Diese ‚Patt-Situation‘ soll im Folgenden anhand dreier Beispiele kurz skizziert werden.

7.2.1 „Das Mädchen und der Leopard“



„Das Mädchen und der Leopard“

(NKZ, am 27.7.1962; S. 5)

Bei diesem Beispiel aus dem Jahr 1962 mit dem Titel „*Das Mädchen und der Leopard*“ sehen wir uns mit einem Bild konfrontiert, bei dem sich die Protagonistin keinem der beiden zuvor besprochenen Frauentypen – weder hinsichtlich der körperlichen Konstitution, noch den oftmals damit einhergehenden Inszenierungsformen – eindeutig zuordnen lässt. So kommt es zu einer Verknüpfung eines kühlen bis fast streng anmutenden Gesichtsausdrucks bei einer gleichzeitig üppigen Körperlineatur. Während das Gesicht eher den Stereotypen der unnahbaren und ‚grazilen Schönen‘ zu bedienen scheint, verweist die Beschaffenheit ihres restlichen Körpers vielmehr in die Richtung der ‚wohlproportionierten Sexbombe‘.

Demgemäß werden auch Kopfbereich und Körper spezifisch in Szene gesetzt. So scheint ihr Gesicht durch das Arrangement der Haare – die Frisur bzw. die Perücke verdeckt Teile ihrer unteren Wangenpartie – besonders schlank zu sein, wobei es gleichzeitig zu einer rahmenden Betonung der sie streng erscheinen lassenden Wangenknochen kommt. Im Gegensatz dazu wird ihr restlicher Körper – insbesondere durch die Parallelisierung der übereinandergeschlagenen Beine und eines die Brust betonenden korsettartigen Oberteils – als eher üppig

präsentiert. Und dies in einer als ‚delikat‘ zu bezeichnenden Gesamtinszenierung. Denn im Gegensatz zu Inszenierungen mit einem Badeanzug, wird der hier dargestellte Körper in einer frivol anmutenden Kleidung präsentiert, wobei neben dem Korsett insbesondere die Overknees eine reizvolle Wirkung auf den Rezipienten ausüben sollen. All diese Elemente ergeben zusammen mit der szenischen Einbettung – ein reichlich verzierter Kerzenständer, ein an der Kette gehaltener Leopard sowie Gitterstäbe vor dunklem Hintergrund – ein Bild, das in seiner Gesamterscheinung als bizarr umschrieben werden kann. Es bedient düster-groteske Phantasien, wobei durch den an einer Kette gehaltenen Leoparden auch die Bereiche der sexuellen Submission und Dominanz assoziiert werden können. Die dominante Position dürfte dabei der dargestellten Frau zukommen, da sie neben ihrem mehr oder minder streng-blaßierten Gesichtsausdruck durch die Perspektive einer sie dominant erscheinenden leichten Raufschicht abgebildet wurde. Weiters übernimmt sie die Rolle der ‚bändigenden‘ Dompteuse.

Dass dieses Bild von der Zeitung hauptsächlich wegen seiner ‚sexuellen Attraktion‘ gewählt wurde, lässt sich anhand der textuellen Information begründen. Dort erfahren wir, dass es sich bei der abgebildeten Frau um Jacqueline Jones handelt, die gerade am Film *„Der kalte Mikado“* mitwirkt und folgendes mitzuteilen hat: „Männer sind viel leichter zu zähmen als Leoparden.“ Letztere Aussage – die auch im Originaltext als direktes Zitat angeführt wird – unterstützt eine Interpretation Richtung sexueller Submission-Dominanz bzw. sexuell motivierter Rollenspiele. Die Recherche ergab, dass es sich bei dem Film um ein britisches Musical handelt, über das der einstige Hauptdarsteller Frankie Howerd retrospektiv sagt: „[...] Not only was it the worst film ever made, but was the one production in show-business that I'm positively ashamed to have appeared in.“²⁴¹ Bei dem Film dürfte es sich also gewissermaßen um eine mehr oder minder missglückte B-Movie-Production gehandelt haben. Hinzu kommt, dass die im Bild dargestellte Schauspielerin lediglich eine kleine Nebenrolle besetzte. Aus dieser Belanglosigkeit von Film und Schauspielerin wird klar, welcher Beweggrund die NKZ dazu veranlasst hat, gerade dieses Bild auszuwählen. Die Berichterstattung über den Film war in gewisser Weise ein ‚Vehikel‘ der Rechtschaffenheit – immerhin informiert man den Leser über die neuesten Entwicklungen im britischen Filmsektor – um das sexuell aufgeladene Bild zu publizieren

²⁴¹McCann, Graham, Frankie Howerd. Stand-Up Comic, London, 2004, S. 179, zit. in: <http://gasdisc.oakapplepress.com/mikcool.htm>; 11.3.2011.

7.2.2 „Liebeskummer“



„Liebeskummer lohnt sich doch!“

(NKZ, am 17.7.1964, S. 5)

Bei diesem Beispiel mit dem Titel „*Liebeskummer lohnt sich doch!*“ sieht man eine aus einem Swimming-Pool steigende Frau, die dem Bildrezipienten freundlich lächelnd entgegenblickt. Es wird dabei eine imaginierte soziale Beziehung mittels eines direkten Blickkontaktes zwischen der Bildprotagonistin und dem Rezipienten hergestellt.²⁴² Auffällig ist, dass das freundlich-herzliche Lächeln zu sozialer Affinität auffordert und amikale Sympathien erweckt, wodurch es jedoch keine wirkliche erotische ‚Strahlkraft‘ entfaltet. Zwar sei darauf verwiesen, dass sich der Bildmittelpunkt direkt am recht tief sitzenden Bikini-Oberteil orientiert und der Rezipient durch die hier gewählte Perspektive der vertikalen Draufsicht direkt auf die Brüste blickt, doch wird dieser Blick durch ein freundschaftliches bzw. partnerschaftliches Lächeln konterkariert. Das wenig kokette Lächeln gestaltet den Blick auf die Brüste nur bedingt reizvoll. Während in späteren Beispielen gerade der Blick zu einem wichtigen Element der sexuellen Titulation des Rezipienten avanciert, ‚entschärft‘ er in diesen Fall gewissermaßen die Gesamtsituation.

²⁴² Kress/Leeuwen, Images, S. 117-120.

Neben dieser Kombination von Blick und Minenspiel sind zwei weitere Merkmale zu erkennen, die den abgelichteten Frauenkörper als nur bedingt erotisch erscheinen lassen. Bildintern ist dies insbesondere die nicht sonderlich reizvoll gestaltete Körperhaltung der Frau. So wird in der Inszenierung zwar ihre üppige Brust durch die Positionierung im Bildmittelpunkt als zentrales Element hervorgehoben, doch erscheint der abgelichtete Körper in seiner Gesamtheit eher plump und fade. Durch ihre hockende Pose sind weder Unterschenkel noch Bauch zu sehen, was die Dargestellte durch die perspektivische Verkürzung der Gliedmaßen eher gedrunken und ungraziös erscheinen lässt.

Als weiterer Bestandteil dieser enterotisierten ‚Busenschau‘ ist auch der dem Bild beigefügte Text zu sehen. Dort werden wir im Wesentlichen nur darüber aufgeklärt, dass „[...] Siw Malmquist, Siegerin der Deutschen Schlagerfestspiele [mit] ihrem Schlager ‚Liebeskummer lohnt sich nicht!‘ [...] mittlerweile weit über 200.000 Schallplatten verkauft [hat].“ Diese Information mag zwar für den einen oder anderen Schlager-Interessierten aufschlussreich sein, als phantasieanregend oder gar erotisierend ist sie jedoch nicht einzuordnen. Auch die titelgebende Überschrift *„Liebeskummer lohnt sich doch!“* bedient nicht unbedingt das Spektrum erotischer Phantasien. Dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil das Wort „Liebeskummer“ doch negative Assoziationen hervorrufen dürfte – und dies auch dann noch, wenn er sich, wie in diesem Beispiel als spielerisch verdrehte Redewendung doch lohnen sollte. Durch diese textuelle Strategie wird zwar eine gewisse Spannung beim Rezipienten hervorrufen, doch stellt sich nach der Lektüre des Textblocks heraus, dass sich dieser „Liebeskummer“ lediglich für die Sängerin des besagten Liedes auszahle – und zwar ökonomisch.

Der Bild-Text-Einheit kann in diesem Fall also keine direkt erotisierende Wirkung zugeschrieben werden. Dessen ungeachtet dürfte ihre Funktion – durch das ansatzweise Spiel mit Elementen des Erotischen bzw. Sexuellen – der Aufmerksamkeitsfokussierung gedient haben. Diese speist sich – neben der allgemeinen Salienz, die Bildern zugeschrieben werden kann – durch die Erwartungshaltung des Rezipienten, der einmal angesprochen durch den direkten Blick auf den Busen der Dargestellten in Verbindung mit der nach Aufklärung verlangenden Überschrift, im Text vielleicht doch noch ein *Plus* an Erotik zu finden erhofft. Diesbezüglich wird er zwar weitgehend unbefriedigt bleiben, doch dürfte die konzeptionelle Bild-Idee ihren Zweck erfüllt haben. So gelingt dieser Bild-Text-Einheit gewissermaßen das Paradox einer entsexualisierten Sex-Sells-Strategie, da die sexuellen Elemente derart abgeschwächt sind, dass sie zwar noch Aufmerksamkeit auf sich ziehen, dies jedoch ohne

dabei die ‚heile Welt‘ des sich zumeist am (Klein-)Bürgertum orientierenden Schlagers zu gefährden bzw. ohne dabei dessen Hörerschaft zu degoutieren. Die weibliche Brust gilt allen Anschein nach auch hier als probates Mittel, um die Aufmerksamkeit der Leserschaft zu fokussieren, denn aus welchen anderen Gründen sonst sollte eine Schlagersängerin in einem ihre Brüste präsentierenden Badeanzug und nicht in einem klassischen Metier – beispielsweise der Bühne – inszeniert werden? Auch von Seiten ihrer Plattenfirma dürfte es kein unkluger Zug gewesen sein, dieses publikumswirksame Bild in jenem Moment der Presse zu Verfügung zu stellen, in dem zwar bereits 200.000 Platten verkauft waren, „ [...] doch hat der Verkauf erst jetzt richtig eingesetzt. Bei Siw Malmquists Plattenfirma ist man optimistisch und meint, die Siegerplatte des Vorjahres [...] weit überrunden zu können.“²⁴³

²⁴³ Liebeskummer lohnt sich doch!, in: NKZ, am 17.7.1964, S. 5.

7.2.3 „Rück-Sitz“



Dieses Bild aus dem Jahr 1967 zeigt eine junge Frau, die in einer akrobatischen Pose ihren Rücken derart überdehnt, dass sie mit ihrem Gesäß auf ihren Schultern zum Sitzen kommt. Dabei stützt sie sich lediglich durch ihre im rechten Winkel gebeugten Unterarme vom Boden ab. Ihr restlicher Körper befindet sich in der Luft. Ihre Beine beschreiben dabei einen Bogen, der ihren zu uns gerichteten Kopf umrahmt. Erstaunlich ist auch, dass die Frau trotz dieser akrobatischen Leistung – die bei so manchen Betrachter Rückenschmerzen hervorrufen dürfte – dem Rezipienten fröhlich entgegenlacht. Die eingenommene Position dürfte ihr demnach weder Schmerzen, noch eine übergroße Anstrengung abverlangen.

Bemerkenswert an diesem Bild ist, dass die akrobatische Vorführung den möglichen Sexappeal der dargestellten Frau zu überlagern scheint. Dies ist insofern erstaunlich, da die Dargestellte mit ihrem schlanken Körper und ihrem jugendlichem Aussehen durchaus die obligatorischen Elemente sexuell aufgeladener Inszenierungen mitbringt. Hinzu kommt, dass sie im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel *„Liebeskummer lohnt sich doch“* – bis auf ihr fröhliches lächeln – auch keine ‚natürliche‘ Position einnimmt, sondern ihren Körper durchaus auf gekonnte Weise in Szene zu setzen weiß. Allerdings dürfte der von ihr bzw. vom Bildproduzenten gewählte Präsentationsmodus der Körperhaltung dem Rezipienten nicht unbedingt als direkt erotisches bzw. konkret dechiffrierbares sexuelles Script geläufig sein und demnach auch keinen konkreten Leitfaden für eventuelle Phantasien darstellen.

Doch auch wenn von der abgebildeten Frau keine erotischen Reize im stereotypen Sinne repräsentiert werden, so ist es doch ihr weiblicher Körper, der hier die Rolle der zu bestaunenden Attraktion einnimmt und dies – trotz der bereits angeführten Problematik – in einer wohl durchaus als sexuell intendierten Form. Diese Annahme wird z.B. dadurch unterstützt, dass die hier abgebildete Diane Bennett ihre kontorsionistischen Vorführungen für gewöhnlich mit ihrem Bühnenpartner Archie Bennett präsentiert. Anstatt auf ein wohl noch spektakuläreres Bild zu setzen, auf dem beide Artisten in Aktion zu sehen sind, begnügt man sich mit der Frau – und dies mit der für die Realisation sexualisierter Frauenbilder so häufig bedienten Kombination von Bikini und Strand-Setting. Auch im beigegeführten Text ist ein Hinweis zu finden, der das Bild sexuell konnotiert. Dort ist zu lesen, dass „Miß Bennett [...] in Las Vegas auftritt“. Durch das Wort „Las Vegas“ – dem ‚Sünden-Babel‘ der amerikanischen Kultur – wird eine Reihe sexueller Assoziationen hervorgerufen, wie z.B. der Go-Go-Dance, die Prostitution oder die mit ihren Pasties schwingenden Striptease-Tänzerinnen. Diese Interpretation ist durch das dargestellte Bild zwar nicht eindeutig zu verifizieren – man wird die Dargestellte aufgrund ihrer akrobatischen Vorführung wohl dem Zirkusmetier zuordnen –, doch zeigen zeitgenössische Fotografien²⁴⁴ und Filmaufnahmen²⁴⁵ vom Kontorsionisten-Duo Archie & Diana Bennett, dass deren Programm und Aufmachung durchaus als sexuell ‚anregend‘ einzustufen sind. Zeitgenössische Rezipienten könnten dies ebenfalls gewusst oder vage vermutet haben.

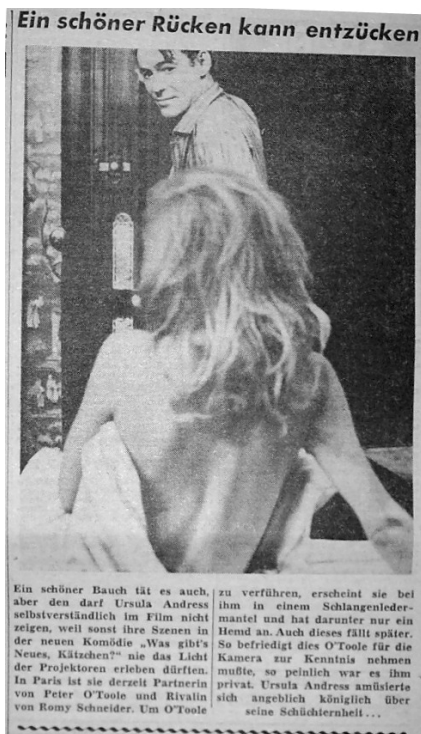
²⁴⁴ Siehe Bildanhang: 7.5.

²⁴⁵ http://www.youtube.com/watch?v=emPjv_hsUns; 16.3.2011.

8. Techniken suggerierter Nacktheit

Während für die erste Hälfte der 1960er Jahre eine Reihe von Inszenierungsformen ausfindig gemacht werden konnten, die sich aufgrund ihrer Variabilität nur schwer in konkrete Kategorien zusammenfassen lassen, beginnt sich in der zweiten Hälfte des selben Jahrzehnts – nebst einem deutlichen Anstieg der publizierten Bilder – eine spezifische Form der Inszenierung herauszubilden, die als „Techniken suggerierter Nacktheit“ aufgefasst werden können. Kennzeichnend für diese Inszenierungen sind Strategien, die den umhüllten bzw. verdeckten Zustand des Frauenkörpers ‚nackter‘ erscheinen lassen, als dies auf den Bildern zu sehen ist. Die Darstellungstechniken ändern sich dabei im Laufe der Zeit. Während diese Inszenierungen anfangs dazu gedient haben, die noch nicht mögliche Darstellung einer expliziten Barbüsigkeit auszugleichen, wurden sie später – etwa während der etablierten Topless-Darstellungen – beibehalten um eine gewisse Bandbreite an kokett-pikanten Darstellungsvariationen aufrecht zu erhalten. Die in diesem Kapitel behandelten Abbildungen werden sich jedoch auf die Anfangszeit der ‚kompensatorischen Suggestion‘ konzentrieren, da ihre späteren Nachfolger im Wesentlichen nur explizitere bzw. ‚nacktere‘ Adaptionen darstellen. Da die verschiedenen Inszenierungen der suggerierten Nacktheit stetig zunahmen und sich ihre Umsetzung in verschiedene Techniken untergliedern lässt, sollen in diesem Abschnitt der Arbeit drei häufig vorgefundene Strategien anhand von Beispielen vorgestellt werden.

8.1 „Ein schöner Rücken kann entzücken“



„Ein schöner Rücken kann entzücken“

(NKZ, am 20.1.1965, S. 5)

Bei diesem Bild aus dem Jahr 1965 handelt es sich um einen Film-Still des im selben Jahr erstaufgeführten Kinofilms „Was gibt's Neues, Kätzchen?“²⁴⁶ Das Bild zeigt zwei Personen: Eine auf einer Art von Bett sitzende Frau – von der wir aufgrund ihrer Positionierung lediglich ihre Haare, Teile der Arme und ihres entblößten Rückens zu sehen bekommen – und einen vor ihr stehenden Mann. Im Gegensatz zu ihr ist sein Oberkörper mit einem Hemd bekleidet.²⁴⁷ Während sein Oberkörper im Profil

abgebildet wurde, neigt sich sein Kopf ins Dreiviertelprofil, um diese Axialdrehung mit seinen Augen fortzusetzen und aus dem Augenwinkel in die Richtung der direkt vor dem Rezipienten sitzenden Frau zu blicken. Da sein Körper größtenteils durch die sich im Bildvordergrund befindliche Frau verdeckt wird, sind von ihm lediglich das obere Drittel seines Oberkörpers und sein Kopf zu sehen.

Das wohl markanteste Element dieses Bildes ist der entblößte und zum Rezipienten gewandte Rücken der Frau, der – nicht zuletzt aufgrund seiner relativen Größe im Gesamtbild – das Bildelement mit der höchsten Salienz darstellt. Neben der relativen Größe – durch den

²⁴⁶ Titel im engl. Original: „What's New Pussycat?“

²⁴⁷ Durch diese Gegensätzlichkeit von bekleidetem Mann – unbekleideter Frau wurde ein hierarchisches Gefälle thematisiert, welches heutzutage in einschlägigen Internetportalen als eigenständige sexuelle Obsession seine Anhänger findet. Es handelt sich hierbei um das Genre des sogenannten CMNF (Clothed male, naked female), in dem ein sexuelles Machtgefälle durch das Tragen bzw. Nicht-Tragen von Kleidung visualisiert und inszeniert wird. Zwar dürfte die Bezeichnung des CMNF neueren Ursprungs sein, doch entspricht es einem der klassischen Sujets innerhalb der bildenden Kunst. In diesem Zusammenhang sei lediglich darauf verwiesen, dass der ‚Ursprung‘ dieses Sujets wohl nicht zuletzt den Herstellungsbedingungen eines Werkes geschuldet war, bei dem der für gewöhnlich bekleidete und meist männliche Künstler, sein unbekleidetes und oftmals weibliches Aktmodell zur Vorlage für seine Arbeiten nutzte. Siehe Bildanhang: Abb. 8.1 - 8.2.

Close-Shot betritt der Bildbetrachter eine als intim zu bewertenden Nähe zur Abgebildeten²⁴⁸ – ist es insbesondere die spezifische Inszenierung des ‚offerierten‘ Oberkörpers, der den Rezipienten offensichtlich ansprechen soll. Da ihr Rücken keinerlei Rückschlüsse auf das Tragen eines Büstenhalters aufweist – es sind weder Schulterträger noch ein Rückenband zu sehen – wird von Seiten des Rezipienten zumindest der Oberkörper als nackt eingestuft. Die auf diese Weise evozierte Vorstellung ihres unbedeckten Zustands wird im konkreten Bild jedoch nicht weiter ausgeführt. Im Gegenteil: Die ‚Nacktheit‘ bleibt sogar in doppelter Weise verborgen. Zum einen gestattet ihre Position lediglich einen Blick auf den Rücken – ein Körpersegment, das auch in der zeitgenössischen Abendgarderobe ohne größere Umschweife gerne zur Schau gestellt wurde –, zum anderen lässt sich erkennen, dass sie auch die Vorderseite ihres Oberkörpers mithilfe einer Decke verhüllt, unter der sich auch ihr restlicher – und so könnte weiter spekuliert werden – eventuell ebenso nackter Körper befindet. Der Bildbetrachter wird trotz des verhüllten und abgewendeten Körpers auf dieses darunter liegende Unbedeckte-Sein hingewiesen. Zwar lässt sich diese Idee prinzipiell auf jede Art bzw. Technik der Verhüllung anwenden, doch hat es den Anschein als würden manche der ‚irregulären‘ Formen der Körperverhüllung – also Formen abseits der Alltags- und Freizeitbekleidung – die Bandbreite der Interpretation besonders reizvoller verlaufen lassen. Ein Grund liegt wohl in den mit dieser Art von präsentierter (Halb-)Nacktheit einhergehenden bzw. vom Rezipienten aufgerufenen Szenarien und deren (sozialen) Implikationen. So besteht z.B. ein maßgeblicher Unterschied, ob er eine halbnackte Frau in einem – zum Tragen in der Öffentlichkeit konzipierten – Bikini betrachtet oder eben diese lediglich mit einem Tuch bedeckt, in einer privaten und wie auch immer zu interpretierenden ‚Bett-Szene‘ präsentiert bekommt. Die hierdurch aktivierte Vorstellungswelt wird den Rezipienten wohl auf einen intimeren und/oder expliziteren Pfad der Interpretation lenken. Hinzu kommt, dass ein Bedecken durch ein loses Stück Stoff keine Bekleidung im engeren Sinn bedeutet, sondern meist nur eine Zwischenlösung darstellt, mit deren Hilfe der entkleidete und also prinzipiell nackte Körper nur temporär bedeckt wird. Und auch diese Zwischenlösung – aus welchen Gründen sie auch immer zur Anwendung gelangt – verspricht nicht jene Blick-Sicherheit, die ein reguläres Bekleidungsstück zu geben vermag. So kann z.B. die Verhüllung mithilfe einer Decke schon durch eine kleine Unachtsamkeit ungewollte bzw. auch gewollte Blicke freigeben, wohingegen beispielsweise ein Bikini – und sei er noch so eng geschnitten – für gewöhnlich jene Körperpartien verdeckt, die seine Trägerin nicht zeigen möchte. All diese

²⁴⁸ Vgl. Kress/Leeuwen, Images, S. 124-129.

Faktoren dürften beim Rezipienten dazu führen, dass er der auf diese Weise präsentierten Nacktheit eine andere und eventuell ‚delikatere‘ Bedeutung zukommen lassen wird, und dies trotz der Situation, dass er weniger an nackter Haut präsentiert bekommt, als dies bei etwaigen Bikini-Bildern der Fall wäre.

Dass dieses Bild eine Sexualisierung intendiert, lässt sich auch anhand des Textes bzw. in seiner konkreten Verkoppelung mit dem Bild ablesen. So folgt auf die titelgebende Überschrift ‚Ein schöner Rücken kann entzücken‘ im darunterliegenden Textblock die Zeile ‚Ein schöner Bauch tät es auch [...]‘. Bei diesem etwas holprig anmutenden Reim handelt es sich um einen interpretationsanleitenden Hinweis auf die Vorderansicht und den als entblößt suggerierten Busen der Bildprotagonistin. Dass diese beiden Textzeilen eine Anspielung auf die nackte Brust darstellen sollen lässt sich im Weiteren daraus ableiten, dass der Textverlauf wie folgend fortgesetzt wird ‚[...] aber den [Anm. den Bauch] darf Ursula Andress selbstverständlich im Film nicht zeigen, weil sonst ihre Szenen in der neuen Komödie ‚Was gibt’s Neues, Kätzchen?‘ nie das Licht der Projektoren erleben dürften.‘ Dass das Hollywood-Kino dieser Zeit durchaus die Bäuche seiner Schauspielerinnen zu zeigen bereit war – und demnach der hier genannte Bauch lediglich als Synonym bzw. Chiffre für den als nackt gedachten Busen stand – zeigte sogar Andress selbst, als sie im Jahr 1962 in der Verfilmung *James Bond jagt Dr. No* als das Bond-Girl Honey Ryder im bauchfreien Bikini die Leinwand betrat.²⁴⁹ Auch im weiteren Textverlauf wird mit dieser im Bild nicht visualisierten Nacktheit gespielt, wenn dort zu lesen ist, dass Andress – in der Boulevardpresse aufgrund ihrer oft spärlich bekleideten Filmrollen auch als ‚Ursula Undressed‘²⁵⁰ bekannt – im aktuellen Film ihren Schauspielkollegen Peter O’ Toole in Konkurrenz zu ihrer Rivalin Romy Schneider zu verführen versucht. Um dies zu bewerkstelligen, ‚[...] erscheint sie bei ihm in einem Schlangenledermantel und hat darunter nur ein Hemd an. Auch dieses fällt später.‘ Auf diese Weise werden textuelle Assoziationen hervorgerufen, wie jene, eines ‚Wettkampfes‘ an erotischen Verführungskünsten. Eines der Ergebnisse ist, dass sich die Schauspielerin ihren umworbene(n) Favorit gegenüber gänzlich ‚entblättert‘. Dass sie den Schlangenledermantel für ihr verführerisches Vorhaben wählt, dürfte damit zusammenhängen, dass dieser einen erotischen ‚Nimbus‘ zwischen Luxus, Exotik und Erotik repräsentiert. Hinzu kommt der symbolische Gehalt der Schlange, welcher mitunter die Bereiche der Verführung und der

²⁴⁹ Siehe Bildanhang: Abb. 8.3.

²⁵⁰ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46094145.html>; 12.3.2011.

weiblichen Sexualität miteinschließt.²⁵¹ Dass Ursula Andress – die spätestens seit ihrem Auftritt als Bond-Girl in *Dr. No* als erotische Ikone gefeiert wurde – diesen Mantel auf (halb)nackter Haut trägt, dürfte bei so manchen der zeitgenössischen Rezipienten ein spezielles ‚Kribbeln‘ erzeugt haben.

Text und Bild aktivieren somit auf vielfältige Weise sexualisierte Vorstellungswelten bzw. mentale Bilder, Stereotypen und Szenarien, die miteinander in wechselseitige Interaktionen treten und auf diese Weise dem Rezipienten eine Reihe von interpretatorischen Versatzstücken offerieren, um ihn gleichzeitig ‚bei der Hand zu nehmen‘ bzw. ihm die grundlegenden Interpretationsrichtungen vorzugeben. Der textuellen Leseanweisung scheint im konkreten Beispiel auch insofern eine besondere Bedeutung zuzukommen, da das Bild für sich allein genommen, relativ deutungsoffen bleibt und die beiden Darsteller nur bedingt Aufschluss über ihre konkrete soziale Interaktion geben. Erschwert wird dies insbesondere durch die Tatsache, dass lediglich der Gesichtsausdruck des Mannes etwaige Hinweise über das Verhältnis der beiden zueinander liefert, der Ausdruck ihres Gesichts – der in diesem Zusammenspiel eventuell eine Interpretation des mimischen ‚Dialoges‘ ermöglichen würde – bleibt jedoch ausgespart. Eine der Hauptaufgaben des Textes scheint also darin zu bestehen, die aufgrund der Inszenierung mögliche Auslegung in Richtung Erotik weiter zu konkretisieren, indem er das Thema der sexuell motivierten Nacktheit nochmals aufnimmt, um diese – durch eine kurze Wiedergabe des Film-Plots – in eine Erzählung einzubetten. Durch diese Strategie fügt der Text dem Bild eine Reihe nicht visualisierter Bedeutungsebenen hinzu, und dies wohl nicht zuletzt, um auf diese Weise die lediglich angedeutete Nacktheit über evozierte mentale Bilder zu konkretisieren.

Aufgrund der Situation, dass sich die hier behandelte Form inszenierter ‚Nacktheit‘ in verschiedenen Variationen immer wieder im Bildrepertoire der NKZ finden lässt,²⁵² kann darauf geschlossen werden, dass durch diese Art der Darstellung dem Bedürfnis nach Erweiterung der bekannten Präsentationsmodi – insbesondere den hinlänglich bekannten Bikini- und Badeanzug-Inszenierungen – nachgekommen wurde. Die Besonderheit dieser für die NKZ ‚neuen‘²⁵³ inszenatorische Praxis lag wohl insbesondere darin, dass diese mehr

²⁵¹ Manche dieser symbolischen Aspekte wurden bereits im Kapitel ‚Die Seeschlange‘ besprochen.

²⁵² Siehe Bildanhang: Abb. 8.4 – 8.5.

²⁵³ Das Adjektiv ‚neu‘ gilt nur für die sexualisierten Frauendarstellungen *innerhalb* der NKZ und ist auch in diesem Zusammenhang als relativ zu betrachten, da nicht ausgeschlossen werden kann, dass diese oder ähnliche Formen der Inszenierung nicht auch zuvor schon vereinzelt zur Anwendung gelangten. Neu ist jedenfalls die relativ häufige Verwendung dieser Inszenierungsform. Außerhalb der NKZ lässt sich dieses fotografische Motiv

phantasieanregende Auslegungsmöglichkeiten boten – die wahrscheinlich intimere und/oder explizitere Vorstellungswelten des Rezipienten aktivierten – wobei gleichzeitig die Grenzen der gesellschaftlichen Akzeptanz eingehalten bzw. – betrachtet man rein den prozentuellen Anteil der in diesen Bildern gezeigten Haut – sogar unterschritten wurden.

bereits viel früher finden, und dies fallweise auch mit durchaus gewagteren, weil transparenten Stoffen. In der klassischen Malerei und der bildenden Kunst gehört der – zumindest den Schambereich bedeckende – Faltenwurf gewissermaßen zum Standardrepertoire im Bereich der menschlichen Abbildungen.

8.2 „Blonde Fracht für Hollywood“



„Blonde Fracht für Hollywood“

(NKZ, am 15.1.1968, S. 3)

Auf diesem Bild aus dem Jahr 1968 ist eine in einer Kiste sitzende Frau zu sehen, von der etwa drei Viertel des Oberkörpers und der Beine sichtbar sind, während der restliche Körper durch die Kiste verdeckt bleibt. Während der größte Teil ihres Körpers im Profil abgebildet wurde, wendet sie ihren Kopf in Richtung des Rezipienten, um diesen mit ihren kosmetisch stark betonten Augen direkt anzublicken. Der Bildbetrachter wird unvermittelt angesprochen, wobei die leicht niedergeschlagenen Augenlider in Kombination mit dem leicht geöffneten Mund, dieser imaginierten sozialen Beziehung²⁵⁴ eine gewisse Sinnlichkeit verleihen, ohne dabei pikant zu erscheinen. Weitere Auffälligkeiten bilden die hohen Kontrastwerte zwischen dem homogen schwarzen Hintergrund und der blonden, hellhäutigen Frau sowie die hier realisierte Positionierung ihrer Arme. Während sie das Handgelenk ihres rechten, etwas

²⁵⁴ Vgl. Kress/Leeuwen, Images, S. 117-120.

kraftlos erscheinenden und zwischen ihren angewinkelten Schenkeln liegenden, Armes auf der Außenkante der Kiste ruhen lässt, stützt sie sich mit dem Ellenbogen des anderen auf die frontal zu uns gerichtete Seitenkante ab, um sich mit der Hand, etwa auf der Höhe ihres leicht geöffneten Mundes, im Gesicht selbst zu berühren. Der Soziologe Erving Goffman betrachtet den Akt der autotaktilen Selbstberührung als eine Methode der (Selbst-)Inszenierung, die den eigenen Körper als etwas wertvoll Fragiles und somit Schützenswertes darstellen möchte.²⁵⁵ Der Pantomime Samy Molcho sieht im Weiteren in der Selbst-Berührung der Lippen vonseiten der Frau ein kokett-erotische Zeichen, das gewissermaßen als Vorstufe des expliziter intendierten Finger-in-den-Mund-Nehmens zu werten wäre.²⁵⁶ Diese Ambiguität zwischen fragiler Verletzlichkeit und erotischer Koketterie scheint auch für dieses Bild durchaus zutreffend zu sein. So könnte der zwischen ihren nackten Schenkeln liegende Arm vom Rezipienten durchaus als sexueller Stimulus wahrgenommen werden, wohingegen ihre zusammengekauerte Sitzposition – mit der wie zum Schutz positionierten Arm- und Schulterpartie – wohl eher als Zeichen der Verängstigung und/oder Unsicherheit zu deuten ist. Das auf der Kiste das Wort „[F]RAGILE“ zu lesen ist unterstreicht diese Interpretation, wird dem Rezipienten doch suggeriert, dass es sich bei der Dargestellten um ein wertvolles ‚Kleinod‘ von zerbrechlicher Schönheit handelt, das mit beschützender Vorsicht behandelt werden muss.

Der inszenierte Frauentyp entspricht wohl am ehesten der schüchternen und gleichzeitig kühl-erotischen ‚Kind-Frau‘, die im konkreten Beispiel den begehrlischen Blicken des Bildbetrachters zwar standhält, ihnen eventuell sogar einen gewissen Reiz abgewinnen kann, der die Gesamtsituation jedoch suspekt erscheint, weshalb sie keine aktive (Verführer-) Rolle übernimmt. Dieser Zwiespalt äußert sich in diesem Bild in einer fast kindlich anmutenden Ambivalenz von erotischer Neugierde bei gleichzeitig schüchtern-ängstlicher Ablehnung.

Bezüglich des dargestellten Körpertyps ist festzuhalten, dass sich im Jahr 1968 – also zum Zeitpunkt der Publikation dieses Bildes – der schlanke und z.T. fast androgyne Frauenkörper auf breiter Front durchzusetzen begann. Die wohl bekannteste Exponentin

²⁵⁵Goffman, Erving, *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt/Main, 1981, S. 125, zit. nach: Balsam, Rebekka, *Selbstinszenierung durch Fotografie. Die Pose als Mittel der Selbstdarstellung am Beispiel von Studi-VZ*, Boizenburg, 2009, S. 112-113.

²⁵⁶ Molcho, Samy, *Alles über Körpersprache*, München, 1995, S. 191.

dieser neuen schlanken Linie war das britische Super-Modell Twiggy Lawson,²⁵⁷ deren Vorzüge wie folgend beschrieben wurden:

*„[S]he looked like a fawn. She looked like Bambi. [She] radiates the precious innocence and image of youth. Her figure, a frail torso of a teenage choirboy, with mini-bosom, trapped in perpetual puberty, and for straight limbs in search of a woman's body, is a figure belonging to the youngest of Venus handmaidens.“*²⁵⁸

Angesichts dieser Zeilen hat es den Anschein, als würde das Bild diesen von Twiggy personifizierten neuen Frauentypus²⁵⁹ bis zu einem gewissen Grad nachahmen. Der schlanke – und insbesondere der androgyn-dünne – Frauentyp erlangte in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zwar einiges an Popularität, jedoch führte er im Bildgenre der Page-Girls lediglich ein zeitlich begrenztes Nischendasein. Zwar lässt sich dieser Konstitutionstyp bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre immer wieder in der NKZ ausfindig machen,²⁶⁰ doch scheint er sich für die starke Fokussierung auf die weibliche Brust nur als bedingt tauglich erwiesen zu haben, weshalb man im Allgemeinen doch einen Frauentypus mit einem etwas größeren Brustumfang präferierte. Während man in dieser Zeit einen Mittelweg bevorzugte, begann sich seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre ein Trend zur ‚neuen Üppigkeit‘ durchzusetzen. Doch dazu im nächsten Kapitel mehr.

Doch wie lässt sich nun der beigefügte Text interpretieren? Durch die titelgebende Überschrift „Blonde Fracht für Hollywood“ und dem Bild – in dem eine blonde Frau in einer mit den Worten „[F]RAGILE“ und „HOLLYW[OOD]“ beschrifteten Kiste sitzt – kommt es zu einer Art von redundanter Parallelisierung²⁶¹ von Text und Bild. Dadurch wird die Dargestellte zum Objekt, das man dem Rezipienten als blonde „Fracht“ vorstellt. Durch diese Verdinglichung und die spezifische Bildinszenierung wird sie als voyeuristisch zu begutachtendes Sex-Objekt ausgepriesen. Der Textblock unterstützt diese Strategie. Zwar wird die Dargestellte hier mit ihrem Namen vorgestellt – „Jeanette Christiansen“ heißt das „Mädchen“ –, doch diese Information erreicht den Leser erst im vierten Satz. Prioritärer scheint vorerst

²⁵⁷ Siehe Bildanhang: Abb. 8.6.

²⁵⁸ Lawson, Twiggy, Twiggy. An Autobiography, London 1975, S. 36; 63, in: Craik, Jeniffer, The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion, London, 1994. S. 82.

²⁵⁹ Twiggy Lawson, m.U. bekannt als das erste ‚Super-Modell‘ der Welt, wurde im Jahr 1966 vom *Daily Express* aufgrund ihrer enormen Popularität mit dem Titel "The Face of '66" versehen; Vgl. <http://www.twiggylawson.co.uk/biography.html>; 12.3.2011.

²⁶⁰ Siehe Bildanhang: Abb. 8.7.

²⁶¹ Vgl. Stöckl, Sprache im Bild, S. 254-256.

der Hinweis auf die ihr „zugefallenen“ Erfolge in diversen Schönheitswettbewerben. Hieraus könnte gefolgert werden, dass es hauptsächlich um ihre ‚materielle Beschaffenheit‘ geht. Die seit den 1950er Jahren boomenden Schönheitswettbewerbe waren nach Franz X. Eder eine Form der Vermarktung des Körpers, die „[...] zu einer Habitualisierung erotischer Körperideale beitrugen.“²⁶² Zeitlich fällt das hier behandelte Bildbeispiel zwar bereits in die Phase des beginnenden Liberalisierungsdiskurses, doch dürfte seine auf Konsumtion ausgerichtete Gesamtkonzeption der diesen Diskurs medial und kommerziell einhergehenden „Sexwelle“ entsprechen. Dass die hier dargestellte Frau gleichsam als Ressource bzw. (Halbfertig-)Produkt gehandelt wird, lässt sich auch im weiteren Textverlauf verfolgen, wenn dort steht: „Es würde nicht wundern, wenn sich die Frachtspesen nach Hollywood rentieren würden.“ Demnach könnte das eingesetzte Kapital (Frachtspesen) zur Versendung des Frachtgutes (die Dänin Jeanette Christiansen) durchaus Profite abwerfen (rentieren), wenn sie in Hollywood kinematographisch ‚weiterverarbeitet‘ wird. Der Textproduzent sieht diesem ‚Exportgeschäft‘ durchaus positiv entgegen, wenn er weiter ausführt: „Bei so blondem und sparsam verpackten Frachtgut müßte nicht nur jenen Hollywoodproduzenten, denen Dänen nahestehen, ein Vertrag abzuluxsen zu sein.“ Das Substantiv „Dänen“ wurde dabei eventuell als Chiffre eingesetzt – dessen ‚ordnungsgemäßer‘ Dechiffrierung mit den Wörtern „sparsam verpackt“ nachgeholfen werden sollte –, galt doch Dänemark seit 1967 als erstes europäisches Land, in dem pornographische Schriften auf legale Weise produziert und distribuiert werden konnten.²⁶³ Der Vollständigkeit halber sei auch noch auf den letzten Satz hingewiesen: „Wird Jeanette 1968 ein Star?“ Aus heutiger Sicht lautet die Antwort: Nein. Außer dem im Text bereits angesprochenen Engagement – einer Nebenrolle im dänischen Film *Thomas er fredløs* – übernahm Christiansen keine weiteren Rollen. Der ‚Export‘ in die USA fand dennoch statt, wobei dies weniger einer Filmkarriere zu verdanken war als viel eher ihrer Heirat mit dem Gründer der erfolgreichen Modelagentur „Elite-Model“, dem Amerikaner John Casablancas.²⁶⁴

Bei diesem Bild handelt es sich um die erste Fotografie des Quellenkorpus, auf dem eine Frau völlig textillos – und somit im übertragenen Sinne ‚wirklich nackt‘ – dargestellt wird. Zwar bleibt auch hier der Beckenbereich verborgen, doch dürfte die hier zur Anwendung gelangte Form des Verdeckens von einer anderen rezeptiven Qualität sein als die

²⁶² Eder, Kultur, S. 222.

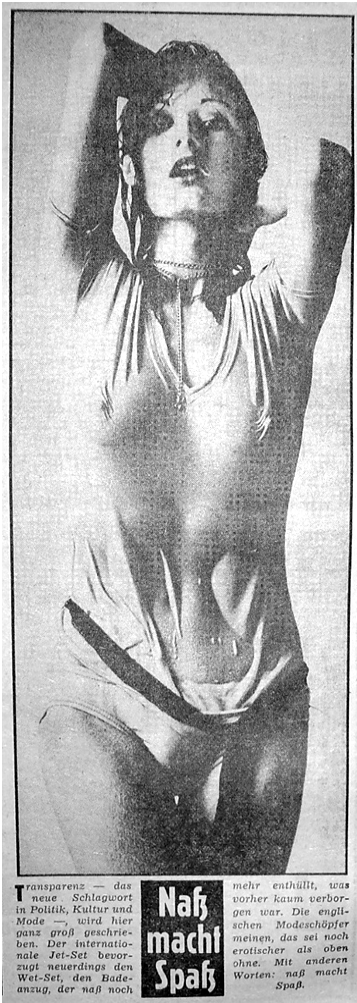
²⁶³ Eder, Kultur, S. 227.

²⁶⁴ <http://www.imdb.com/name/nm0159798/>; <http://www.imdb.com/name/nm1160858/>; 26.3.2011.

ansonsten obligatorischen Verhüllungen durch Stoffe. Ein Grund hierfür liegt wohl in der steifen und doch recht unhandlichen Beschaffenheit dieses starren Objekts, weshalb es sich als weitestgehend ungeeignetes Bekleidungssurrogat erweisen dürfte. Zwar können mithilfe der hier angewandten Technik gewisse Körperpartien verdeckt werden, doch wird dies den Betrachter lediglich in seiner Annahme bestärken, dass die verdeckten Körperpartien unbekleidet sind. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass auf jegliches sichtundurchlässige Requisit verzichtet wurde, das den Blick auf den Busen behindern könnte. Anstatt der Textilien bedient man sich in diesem Fall lediglich des entkleideten Armes, um die Körperpartie der weiblichen Brust vor dem Blick des Rezipienten zu verbergen. Diese Vorgehensweise kann gewissermaßen als Steigerungsform der ‚textilen Technik‘ angesehen werden. Während sich etwa eine Decke oder ein Tuch als temporäre Verhüllungshilfe anbieten, eignet sich für selbigen Zweck der Arm nur bedingt. Dies gelingt unter Umständen mit vor dem Busen überkreuzten Armen, doch für die in diesem Bildbeispiel eingenommene Pose benötigt man die starre fotografische Perspektive, die allzu intime Einblicke durch einen etwaigen Positionswechsel verhindert. Da sich die Dargestellte jedoch nicht auf eindeutige Weise vor den Blicken der Betrachter zu schützen scheint und sich ihnen nicht explizit verwehrt, strahlt die Pose neben Schüchternheit auch eine Form von Freizügigkeit aus. Auch wirkt die Positionierung ihres linken Armes – sollte er als Blickschutz dienen – fast nachlässig. Im Weiteren ist diese Stellung das Resultat der zum Mund geführten Hand, die, wie bereits erwähnt, mit den Bereichen des Erotischen korreliert und doch auf diese Weise – fast wie zufällig – den Blick auf ihre Brust verhindert.

Ähnlich wie im vorangegangenen Beispiel wird der Rezipient also auch bei diesem Bild mit einer Form von inszenierter Nacktheit konfrontiert, die ein Mehr an nackter Haut zu zeigen vorgibt, ohne dies im eigentlichen zu tun. Vergleicht man diese Darstellungspraxis z.B. mit einer frontal aufgenommenen Bikini-Abbildung, so zeigt diese in den meisten Fällen wesentlich mehr an Haut.

8.3 „Naß macht Spaß“



„Naß macht Spaß“

(NKZ, am 16.7.1971, S. 5)

Dieses Beispiel aus dem Jahr 1971 zeigt eine Frau im Close-Shot, also in einer Bildeinstellung, die so nah an das abgebildete Subjekt herangeht, dass nicht mehr der gesamte Körper im Bildausschnitt dargestellt werden kann. Der Size of Frame, also die durch den Close-Shot resultierende relative Körpergröße im Bildausschnitt, korreliert mit der persönlichen Nah-Distanz, weshalb sich der Bildrezipient gewissermaßen in einer intimen Entfernung zur dargestellten Frau befindet.²⁶⁵ Hinzu tritt, dass die Protagonistin durch den direkten Blick, den sie dem Betrachter zuwendet, diesen zu einer – andere Betrachter ‚exkludierende‘ – imaginierten sozialen Beziehung auffordert²⁶⁶, und dies in Verbindung mit einer sexualisierten Gesamtinszenierung. Ihr „erotische Fluidum“²⁶⁷ resultiert insbesondere aus ihrem Gesichtsausdruck, ihrer Körperhaltung sowie der präparierten Kleidung.

Neben dem direkten und verführerischen Blick ihrer Bedroom-Eyes sind vor allem die kosmetisch hervorgehobenen, voll erscheinenden Lippen zu nennen, die in Verbindung mit dem leicht geöffneten Mund als sinnlich-erotisches Signal verstanden werden können.²⁶⁸ Diese über den Gesichtsausdruck vermittelte sinnliche Ausstrahlung wird nochmals durch die affektierte Körperhaltung unterstrichen. Es ist wohl vor allem dieses Sich-selbst-Präsentieren, das vom Rezipienten als verführerisch-auffordernder Gestus gedeutet werden wird. Hinzu kommt, dass sich der Betrachter durch die Raufsicht in Verbindung mit ihren nach unten gerichteten Blick sowie dem durch die Schrägstellung ihrer Hüften suggerierten Gang in eine Situation versetzt fühlt, in der er, sitzend oder liegend, das für ihn veranstaltete erotische

²⁶⁵ Vgl. Kress/Leeuwen, Images, S. 124-129.

²⁶⁶ Vgl. Kress/Leeuwen, Images, S. 117-120.

²⁶⁷ Englisch, Stimmen zur Nacktheit, in: Köhler/Brache, Aktfoto, S. 326.

²⁶⁸ Vgl. Molcho, Körpersprache, S. 191.

Spektakel beobachtet. Die ihm verordnete Position sowie ihre nach oben gehaltenen Arme begünstigen dabei die effektvolle Darstellung ihrer Körpersilhouette. Durch die Schrägstellung der Hüfte wird nicht nur ein Schritt in die Richtung des Rezipienten simuliert, sondern es erfolgt auch eine Dynamisierung und Betonung des erotisch konnotierten Becken- und Hüftbereiches.²⁶⁹ Ihre aufrechte Körperhaltung und die leicht nach hinten versetzte Kopfposition lassen die Dargestellte dabei durchaus selbstbewusst erscheinen. Dies ist im Vergleich zum vorherigen Beispiel *Blonde Fracht für Hollywood* insofern interessant, als der Rezipient hier mit einer Frau konfrontiert wird, die durchaus eine Art des sexuellen Selbstbewusstseins bzw. eventuell sogar eine Form von erotischer Überlegenheit zur Schau stellt und auch die (sexuelle) Initiative zu ergreifen scheint. Diese Darstellungspraxis könnte mitunter auch in Verbindung mit den seit den späten 1960er Jahren geführten Liberalisierungsdiskursen gesehen werden, in deren Folge viele der jüngeren Frauen eine autonomere Einstellung bezüglich ihres Sexuallebens einnahmen, vermehrt ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen Ausdruck gaben und folglich auch bezüglich sexueller Angelegenheiten initiativer auftraten.²⁷⁰

Des Weiteren werden durch ihre emporgehaltenen Arme die Brüste fokussiert, da sich das eng am Körper anliegende durchnässte Oberkleid auf diese Weise besonders ‚reizvoll‘ über die gesamte Brustpartie spannt. Durch diese Technik kommen auch ihre Brustwarzen gut zur Geltung. Dies ist insofern auffällig, da die NKZ dieses Körpersegment zum Zeitpunkt der Publikation für gewöhnlich nicht abbildete. Zwar wurden ab den späten 1960er Jahren unter Verwendung der im vorherigen Kapitel besprochenen Technik schon beträchtliche Teile der entblößten Brust publiziert,²⁷¹ der Warzenhof sowie die Brustwarze selbst, blieben jedoch stets ausgespart. Diese beiden Teile der weiblichen Brust erblickten im ‚evolutionären‘ Prozess der sukzessiven Enthüllung als Letztes das Licht der Öffentlichkeit. Der besondere Reiz dieser Abbildung besteht somit darin, dass der Betrachter einen ‚Vorgeschmack‘ jenes ‚letzten Geheimnisses‘ bekommt, welches in seiner exhibitionistischen Direktheit erst gut fünf Jahre später zum Repertoire der ‚Normalen Bilder‘²⁷² gezählt werden kann.

Der Rezipient wird also auch hier mit einem verdeckten Körper konfrontiert, wobei dessen textile Umhüllung weniger als Sichtbarriere, sondern eher als erotisches Ornament

²⁶⁹ Vgl. Molcho, Körpersprache, S. 168.

²⁷⁰ Eder, Kultur, S. 237.

²⁷¹ Siehe Bildanhang: Abb. 8.8.

²⁷² Vgl. Gugerli/Orland, Normale Bilder, S. 9-12.

wahrgenommen werden wird. Die Transparenz lässt sich zwar im Bild nicht direkt erkennen – erschwert wird dies durch die relativ schlechte Qualität dieses Schwarz-Weiß-Druckes –, doch der beigefügte Sprachtext kompensiert dies teilweise, wenn dort zu lesen ist:

„Transparenz – das neue Schlagwort in Politik, Kultur und Mode –, wird hier ganz groß geschrieben. Der internationale Jet-Set bevorzugt neuerdings den Wet-Set, den Badeanzug, der naß noch mehr enthüllt, was vorher kaum verborgen war. Die englischen Modeschöpfer meinen, das sei noch erotischer als oben ohne. Mit anderen Worten: naß macht Spaß.“

Der Text bedient sich hier einer etwas ambivalent anmutenden Doppelstrategie: Zum einen streicht er die nicht gänzlich visualisierte Nacktheit hervor, indem er auf die „Transparenz“ der neuen Mode hinweist – und nicht auf die ohnehin ersichtliche ausgeprägte Wiedergabe der mammalen Körperkonturen –, zum anderen erläutert er dem Leser, dass die dargestellte Kleidung ein *Plus* an Erotik gegenüber etwaigen Oben-ohne-Darstellungen bringt, da seine bedeckende Stofflichkeit mehr enthüllt als dies knapp geschnittene Modelle bzw. die Oben-ohne-Mode täten. Dass diese ‚Enthüllung‘ durch Kleidung im Endeffekt nicht auf die körperliche Nacktheit, sondern auf etwaige Intentionen der sich hierdurch inszenierenden Trägerin – bzw. in diesem Fall den Zielsetzungen des Bildproduzenten – bezieht, kann in diesem Zusammenhang wohl als logische Schussfolgerung angesehen werden. Hinsichtlich der erotisierenden Funktion von Kleidung sei auf Paul English verwiesen, der meint, dass aufgrund der inszenatorischen Möglichkeiten:

„[...] von dem Halbbekleideten ein größerer sexueller Reiz ausgeht als vom Nackten selbst [, wobei] die Akzentuierung primärer oder sekundärer Geschlechtsmerkmale [sowie] die Bereitschaftsstellung zur Ausübung von Sexualfunktionen [hinzutreten müssen], wenn die Tastatur der Erotik entsprechende Töne hervorzaubern soll.“²⁷³

Das hier behandelte Bild bedient sich dieser Klaviatur recht souverän. Durch die angewandte Technik wurden die Grenzen des für die NKZ Publizierbaren neu ausgelotet und der Rezipient hat sich durch die transparente Visualisierung der Brustwarzen mit einer Darstellung konfrontiert gesehen, die von ihm als eine gesteigerte Form von ‚Nacktheit‘ und Erotik gewertet worden ist. Der Text agiert dabei als kompensatorische Interpretationshilfe, indem er die Transparenz zu einem bestimmenden Elemente erhebt. Parallel zur dieser Interpretationsanleitung verfolgt der Text eine zweite – in gewissem Sinne gegenläufige –

²⁷³ English, Stimmen zur Nacktheit, in: Köhler/Brache, Aktfoto, S. 328.

Strategie, in der er dem Rezipienten nahelegt, dass die im Bild realisierte Körperpräsentation ohnehin erotischer sei als der Blick auf völlig entblößte Brüste.

Die Technik der durchnässten Kleidung bzw. der sogenannte Wet-Look erfreute sich seit Beginn der 1970er Jahre in den Bildern der NKZ einer gewissen Popularität.²⁷⁴ Bemerkenswert ist, dass der Wet-Look auch später, also in Zeiten in denen die Darstellung des völlig entblößten Busens bereits zum unaufgeregten Tagesgeschäft gehörte, weiterhin Verwendung fand. Im Gegensatz zu dem hier behandelten Bildbeispiel lösten jedoch spätere Bilder das Versprechen der Transparenz ein, indem sie neben den Körperkonturen auch die unter der Kleidung befindliche Haut – und hier wiederum insbesondere den Bereich der Brustwarzen – deutlich sichtbar machten.²⁷⁵

²⁷⁴ Nach Börstling stellt der Wet-Look sogar eine eigene ‚Paraphilie‘ dar, über die er folgendes schreibt: „Wetlook is the inclination to wear wet clothing and obtain sexual pleasurent by viewing other people wearing wet clothes [...]. There are wetlookers who are able to have an orgasm without masturbating just by watching a woman in wet cloths.“; Börstling, Robert, Wetlook paraphilia - aspects of a sexual variation. EFS - Congress Berlin, July 01. 2000; http://www2.huberlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/P_WETLOOK.HTM; 1.2.2011.

²⁷⁵ Siehe Bildanhang: Abb. 8.9.

9. Die entblößte Brust

In diesem Kapitel werden jene Bilder analysiert, die einen Endpunkt der sukzessiven Entkleidung des weiblichen Oberkörpers darstellen. Das Maß völliger Oben-ohne-Nacktheit orientiert sich an der unverdeckten Visualisierung der gesellschaftlich als besonders intim gewerteten weiblichen Brustwarzen.²⁷⁶ Die NKZ beginnt etwa fünf Jahre nach der britischen *Sun* mit der Publikation von Topless-Nudity-Fotografien. Auffällig ist, dass das Bildrepertoire etwa ab dieser Zeit – also ab Mitte der 1970er Jahre – sukzessive an ambiguität-erotischer Spannung verliert. Es beginnt in dieser Phase der Wandel zum weitgehend standardisierten Bild, dessen inszenatorische Bandbreite sich aus einem überschaubaren Pool immer gleicher Gestaltungselemente zusammensetzt. Aber auch der textuelle Kontext verliert zusehends an Bedeutung. Zwar bedeutet all dies keinen völligen Stillstand der Entwicklung – insbesondere der Körper und seine zeitspezifischen Zurichtungen sind weiterhin einem stetigen Wandel unterworfen – doch in der Inszenierung der Bilder lässt sich eine ‚Verflachung‘ im Vergleich zu der in früheren Zeiten obligatorischen Bandbreite an Darstellungsformen erkennen. Dieser etwa um die Mitte der 1970er Jahre einsetzende Trend soll im Folgenden anhand von drei Beispielen nachgezeichnet werden.

²⁷⁶ Ein Grund hierfür liegt wohl im sensorischen Potential der (weiblichen) Brustwarze als erogene Zone. Einen weiteren Hinweis auf die als besonders intim gewertete Stellung der Brustwarzen liefert z.B. Hans Peter Duerr, der die Brustwarzen der Frau in einer gewissen Analogie zum männlichen Penis sieht, da sich beide Organe im Falle der (sexuellen) Erregung aufrichten; Siehe: Duerr, Hans Peter, *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. (Bd. 3), Frankfurt/Main, 1995, S. 46.

9.1 „Mit Moliere“



„Mit Moliere“

NKZ, am 19.1.1976, S. 5

Bei diesem Bild aus dem Jahr 1976 ist eine Frau in sitzender Pose zu sehen. Während ihr Körper im Profil abgebildet wurde, schauen ihr Gesicht und ihre kosmetisch betonten Augen in die Richtung des Rezipienten. Ihr Blick adressiert den Betrachter, wobei ihr unauffektiert-fröhliches Lächeln zu sozialer Affinität auffordert. Der sympathische, aber nicht erotisierende Ausdruck ihres Gesichtes wird durch einen Close-Shot und die damit einhergehende Nähe zur Halbnackten kompensiert. In Kombination mit dem etwas nach unten geneigten Kopf – laut Goffman ein Zeichen einer gewissen Unterwürfigkeit und Demut²⁷⁷ – resultiert eine Form der korporalen Aussage, die als ein auf Sympathie beruhendes Gewähren-Lassen gewertet werden kann. Bei diesem Beispiel handelt es sich um eines der

frühen Oben-ohne-Bilder der NKZ. Die Intention der Bildproduzenten könnte darin gelegen haben, mithilfe des freundlich-zulassenden und lediglich moderat koketten Gesichtsausdruckes die ‚Brisanz‘ des Bildes etwas abzufedern. Durch diese Rücknahme der erotischen Expressivität, wird der Rezipient gewissermaßen zum ‚gefahrlosen‘ Betrachten des Bildes eingeladen. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass sich die NKZ als Massen- und Familienzeitung verstand und demnach wohl darauf bedacht gewesen war, seinen vielschichtig zusammengesetzten Leserkreis nicht mit allzu anstößigem Material zu konfrontieren. Die Zurückhaltung der Oben-ohne-Darstellungen ist umso auffälliger, da parallel existierenden Fotografien von etwas weniger entkleideten Frauen durchaus ‚delikatere‘ Qualitäten aufweisen.²⁷⁸ Es hat den Anschein, als würde das Zeigen der völlig entblößten Brust gewissermaßen eine – zumindest kurzweilige – Zurücknahme hinsichtlich

²⁷⁷ Goffman, *Geschlecht*, S. 255, zit nach: Balsam, *Selbstinszenierung*, S. 111.

²⁷⁸ Vgl. Bildanhang: Abb. 9.1.

des körperlichen und mimischen Ausdrucks verlangen. Eventuell lässt sich diese Form der Inszenierungen aber auch auf den zeitgenössischen Geschmack zurückführen, galten doch die 1970er Jahre als eine Zeit, in denen Attribute wie Authentizität, Einfühlvermögen und Passivität²⁷⁹ populär waren. Im übertragenen Sinn könnte dies auch die körperlichen Ideale und deren Präsentation geprägt haben.²⁸⁰ Dieser Trend einer verminderten Expressivität des sexualisierten Gestus dominiert dabei diese erste Phase publizierter Barbusigkeit, wobei sich Ausläufer dieser reduzierten Inszenierungsformen bis in die Mitte der 1980er finden lassen.

In dieser Phase wurde auf allzu expressive Posen und Zurichtungen der Modelle verzichtet und eine manierliche Koketterie mit der ‚soften‘ Erotik versucht. Die Posen stilisieren nonchalante Lockerheit, um nicht die Affektiertheit eindeutig dechiffrierbaren Erotik-Posen zu bedienen. Das häufig lang getragene Kopfhair der Dargestellten ist zwar gewissenhaft gekämmt und wird auch attraktiv in Szene gesetzt, jedoch zu keinen extravagant auffälligen Frisuren getrimmt. Auch bedient man sich verschiedener Kosmetika, um insbesondere die Augen- und Lippenpartie dezent hervorzuheben, wobei die Visagisten farblich sparsam arbeiten, um nicht allzu gewagte Gesichtsbilder zu kreieren. Auch verzichtet man weitestgehend auf aufreizende Mode(-Accessoires). Zeitgenössische Modephänomene werden bedient – wie in diesem Beispiel die populäre Jeans – ohne dabei auf allzu pikante Schnitte zurückzugreifen. Die Blue Jeans bzw. die Denim-Mode galt als ein „symbolisches Instrument“ der Distinktion im Generationenkonflikt. Zum Zeitpunkt der Bildaufnahme war sie allerdings schon zum konsensualen Konsumprodukt für „breite Teile der Bevölkerung“²⁸¹ mutiert. Nebst diesen reduzierten Ausstattungselementen und den eingenommenen Posen erweist sich auch die szenische Einbettung als eher bescheiden. Auf allen Ebenen lässt sich somit ein Hang zu einer gewissen Schlichtheit und Zurücknahme finden, der wahrscheinlich darauf abgezielt hat, die Barbusigkeit als harmlos, naturverbunden und ‚natürlich‘ zu etikettieren, um auf diese Weise von ihrer Brisanz abzulenken.

In einem ganz ähnlichen Zusammenhang ist wohl auch der hier dargestellte und zu dieser Zeit allgemein präferierte Körpertypus zu sehen.²⁸² Er ist schlank, weist jedoch keine sonderlichen Übermodellierungen auf. Man bevorzugt die ‚gesunde Natürlichkeit‘, weshalb

²⁷⁹ Wilk, Körpercodes, S. 49.

²⁸⁰ Vgl. Penz, Metamorphosen, S. 192.

²⁸¹ Koch, Lars (Hg.), Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, Bielefeld, 2007, S. 40.

²⁸² Vgl. Bildanhang: Abb. 9.2.

zwischen der Mitte der 1970er Jahre bis zum Beginn der 1980er Jahre maßvoll proportionierte Frauenkörpern dominieren, die weder an die Üppigkeit der blonden Busenwunder, noch an die dürre Androgynität einer Twiggy erinnern. In der Darstellung der weiblichen Attribute wird eine gewisse ‚Sanftheit‘ und ‚Geschmeidigkeit‘ angestrebt.

Was lässt sich aus dem Bildtext ablesen? Text und Bild sind durch Framing und einen zum Bild weisenden Pfeil als zueinander gehörig markiert. Im Textblock ist zu lesen:

„Mit Moliere und Mathematik stand sie auf Kriegsfuß, und so flog die Pariserin Michèle Perot aus einem Internat. Nicht besser erging es ihr in einer Ballettschule, wo sie mangelnden Eifer zeigte. Doch die 17jährige war klug genug, sich von einem Meisterfotografen entdecken zu lassen, der ihr den Weg zu einer großen Karriere eröffnete. Während ihre Mitschüler noch über den Büchern sitzen, prangt Michèle von vielen Titelseiten.“

Diese Zeilen attestieren der Dargestellten eine gewisse jugendliche Unstetigkeit und Inkonsequenz, wobei offen bleibt, ob sie die begonnenen Ausbildungen aufgrund fehlender Begabung nicht abschließen *konnte* oder ob sie dies – aus welchen Gründen auch immer – nicht *wollte*. Die süffisante Anmerkung hinsichtlich ihrer Klugheit – sich von einem Meisterfotografen entdecken zu lassen – bringt sie neben der ihr hierdurch zugeschriebenen Passivität (‚entdecken lassen‘) in die Nähe ersterer Annahme. Die Melange von unerfahrener Jugendhaftigkeit, Unstetigkeit, Passivität und der offensichtlichen Bereitschaft, sich halbnackt fotografieren zu lassen, vermittelt das Bild einer Frau, die einen lockeren Lebenswandel pflegt, eine geringe Widerständigkeit aufweist und mit der sich ‚so einiges machen lässt‘. Die Interpretation des Bildes wird damit in eine Auslegungsrichtung gelenkt, welche die junge Frau als ‚leichtes Mädchens‘ erscheinen lässt. Interessant ist auch die Titulierung des Bildproduzenten als ‚Meisterfotografen‘, welcher der Dargestellten eine große Karriere eröffnet. Damit wird eine fotografische Qualität suggeriert, die eigentlich nicht vorhanden ist. Da das Bild nicht das Genre der künstlerisch anspruchsvollen (Mode-)Fotografie bedient, ist sein Verwendungszweck – die sexualisierte Bebilderung der Massenpresse – relativ klar eingrenzbar. Inwiefern diese Art von Fotografie Michèle Perots Karriere diente, sei dahingestellt: Auch nach längerer Recherche konnten keinerlei Hinweise über ihre weitere Karriere, noch über ihre Person ausfindig gemacht werden. ‚Große Karrieren‘ sehen anders aus.

9.2 „Lindas Ferien“



„Lindas Ferien“

(NKZ, am 15.1.1979, S. 5)

Dieses Bild aus dem Jahr 1979 wurde gewählt, da es einen häufig auftretenden Frauentyp dieser Zeit veranschaulicht, dessen körperliche Konstitution und inszenatorische Ausgestaltung als eine Art ‚morphologischer‘ Zwischenschritt gewertet werden kann. In ihm überlagern sich die dominierenden Darstellungskonventionen der 1970er und 1980er Jahre. Kennzeichnend für die Stellung dieses Frauentyps ist eine gewisse Überlappung spezifischer Körper- und Darstellungskonfigurationen.

Das Bild „Lindas Ferien“ zeigt eine im Close-Shot fotografierte Frau, deren Körper im Dreiviertelprofil abgelenkt wurde. Wie im vorhergegangenen Beispiel wendet sie dabei ihren leicht nach unten geneigten Kopf in Richtung des Rezipienten, den sie aus ihren Augenwinkeln anblickt. Auch die Mundstellung ähnelt dem vorherigen Beispiel: Der Betrachter sieht sich einem freundlich lächelnden Gegenüber konfrontiert. Die Gesamtinszenierung suggeriert sympathische Koketterie die, für sich alleine genommen, jedoch keine außergewöhnliche erotische Strahlkraft entfaltet. Der Gesichtsausdruck kommt ohne ostentativ zur Schau getragener Laszivität aus. Als etwas ‚pikanter‘ erweist sich hingegen die eingenommene Körperhaltung und das Arrangement der Halskette. In ihrer Körperhaltung ist die Grundspannung bzw. hierbei insbesondere die durchgestreckte Brust von besonderer Bedeutung, da ihr Busen hierdurch nicht bloß gezeigt, sondern im Sinne einer erotischen Darbietung in Szene gesetzt wird. Im Weiteren führt die durchgestreckte Brust oftmals zu einer nach hinten verschobenen Beckenstellung, die wiederum das Gesäß hervorhebt. Ob dieses motorische Zusammenspiel hier auch wirklich stattgefunden hat, kann aufgrund des Bildausschnittes nicht belegt werden, doch scheint die Schwungrichtung ihrer dorsalen Körpersilhouette dem zumindest nicht zu widersprechen. Unterstrichen wird die erotisierende Intention des Bildes, durch die von ihr um den Hals getragene Halskette. Diese erweckt den Anschein, als würde sich die Frau für den Rezipienten bewusst in Szene setzen,

um eine besonders attraktive Ausstrahlung auf ihn auszuüben. Die Halskette erlaubt eine schmückende Zurichtung des Körpers, ohne dabei die für dieses Bildgenre so essentielle Blickachse auf den entblößten Busen zu behindern. Hinzu kommt, dass sie dem Fingerspiel dient, mit dem eine in erotischen Gedanken schweifende Selbstvergessenheit oder eine etwas verlegene Koketterie angedeutet wird. Auch begünstigt das Spiel mit der Kette die Präsentation ihrer Brüste, wobei die nach hinten abgewinkelten Arme die Gesamtdarstellung weniger affektiert erscheinen lässt, als selbige Körperstellung ohne die Kette. Die Berührung der Kette rechtfertigt die eingenommene Armstellung und befreit diese – zumindest partiell – vom Verdacht, lediglich der exhibitionistischen Präsentation der nackten Brust zu dienen.

Im Vergleich zum vorherigen Beispiel fällt im Weiteren auf, dass die hier Dargestellte – trotz ihrer auf ‚Natürlichkeit‘ abzielenden Gesamtpräsentation – aufwändiger in Szene gesetzt wurde. Diesbezüglich sind insbesondere die stärker zur Geltung kommende Kosmetik sowie die aufwändiger gestaltete Frisur zu nennen. Die Körperinszenierungen scheinen gegen Ende der 1970er Jahre zunehmend eine mehr affektierte Stilisierung zuzulassen. Der abgebildete Körper ist zwar als durchaus schlank und gemäßigt proportioniert anzusehen jedoch etwas sportlicher als der des Vorgängerbeispiels. Ob dieses Erscheinungsbild auf seine reale und durch sportliche Aktivitäten ‚verbesserte‘ Statur zurückzuführen ist oder ein Ergebnis der spezifischen Inszenierung darstellt, lässt sich anhand des Bildes nicht endgültig klären. Auffällig ist jedenfalls, dass sich im Bildrepertoire der NKZ seit Ende der 1970er Jahre eine sukzessive Hinwendung zu sportlicheren Frauenkörpern beobachten lässt. Dieser Trend gewinnt im Verlauf der 1980er Jahre stetig an Bedeutung, um in Einzelfällen geradezu grotesk anmutende Formen auszubilden. Doch dazu im nächsten Kapitel mehr.

Im Bild begleitenden Textblock kann man lesen:

„Lindas Ferien auf einen Strand in Madagaskar sind zwar schon ein paar Monate her, doch die Souvenirs, die sie von dort mitgebracht hat, holt die schöne Italienerin gern wieder hervor. So auch diese Kette aus Kaurischnecken und tropischen Samen, die als Aufputz für die Fotoserie mit dem Titel ‚Zwanzig Ansichten der Linda Lusardi‘ diente.“

Der Text vermittelt weder spannende Informationen, noch bietet er einen kommunikativen Mehrwert, da er auf den so oft zur Anwendung gelangten – und meist auf (metaphorische) Doppeldeutigkeiten aufbauenden – spielerischen Sprachgebrauch verzichtet. Diese unoriginelle Anspruchslosigkeit ergibt eine wenig prickelnde Verkoppelung von Bild und Text, die auf den redundanten bzw. eher technisch wirkenden Strategien der ‚Parallelisierung

von Sprache und Bild“ und den „Metakommunikativen Kommentar“²⁸³ beruhen. Fehlende Verve innerhalb der Textproduktion kommt mit Ende der 1970er Jahre/Beginn der 1980er Jahre immer häufiger vor und ist Ausdruck der zunehmenden Standardisierung, Professionalisierung und Konzentrierung des gesamten Bild- und Text-Produktion. Auch die Bilder werden im Vergleich zur heterogenen Variabilität der 1960er Jahre zunehmend ähnlicher, standardisierter und durch zunehmende Gleichförmigkeit auch ‚reizloser‘.

Die NKZ kaufte das Bild- und Textmaterial seiner Page-Girls größtenteils über Bild-Agenturen zu. Deren Oben-ohne-Repertoire war wiederum seit der Etablierung der Page-Girls in der britischen Presse mehrheitlich mit englischen Produktionen bestückt, was Malcolm Gregory zu dem Schluss veranlasst, dass „die in der Kronen Zeitung erscheinenden Oben-ohne-Mädchen vorwiegend ‚British‘“²⁸⁴ seien. Bei diesem zugekauften Bildmaterial handelt es sich größtenteils um Produktionen der *Sun*, die eigens für die Herstellung dieser Bilder ein Fotostudio unterhält,²⁸⁵ in dem der Fotograf Beverly Goodway von den späten 1960er Jahren bis zu seiner Pensionierung 2001²⁸⁶ für die Produktion der Bilder zuständig war. Goodway arbeitete zumeist mit einem Stab von zwölf Fotomodellen, die über weite zeitliche Strecken für die Bilderserien posierten. Im Gegensatz zur NKZ installierte die *Sun* um ihre „Page-Three-Girls“ jedoch ein richtiggehendes Star-System, das den Protagonistinnen in England eine enorme Popularität verschaffte und der Zeitung durch den Verkauf von Merchandise-Produkten nicht zu unterschätzende Gewinne einbrachte.²⁸⁷ Eine der langdienenden Fotomodelle war auch die hier abgebildete Linda Lussardi, die zwischen 1978 und 1989 durchgehend für *The Sun* posierte, aufgrund ihrer Professionalität als eines der Lieblingsmodelle Beverlys galt und bei einem Voting der Leser im Jahr 2005 zum beliebtesten *Sun* Pin-Up aller Zeiten gewählt wurde.²⁸⁸

Die Etablierung der britischen „Page-Three-Girls“ hat damit maßgeblich die fotografischen Produktions- und Distributionsstrukturen verändert. Denn während die Bilder zur Sexualisierung der Zeitungen zuvor aus einem Pool bezogen wurden, an dessen Bestückung verschiedene Fotografen mit jeweils individuellen Zugängen zu verschiedenen

²⁸³ Stöckl, *Sprache im Bild*, S. 254-256; 264-269.

²⁸⁴ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 110.

²⁸⁵ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 107; 113.

²⁸⁶ <http://www.pressgazette.co.uk/story.asp?storyCode=23400§ioncode=1>; 12.4.2011

²⁸⁷ Malcolm, ‚Neue Kronen Zeitung‘, S. 107.

²⁸⁸ Vgl. <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/191645/Simply-3-best.html?print=yes>;
<http://www.pressgazette.co.uk/story.asp?storyCode=23400§ioncode=1>; 12.4.2011.

Themen und unterschiedlichste Protagonistinnen aus Film, Mode und Society mitgewirkt hatten, begann nun ein Konzentrationsprozess. Mit einer Riege von immer selben Modellen und unter der künstlerischen Leitung einer einzelnen Person wurde nun Bildmaterial mit einem ganz konkreten Verwendungszweck für eine der auflagenstärksten und ökonomisch erfolgreichsten Zeitungen Englands produziert. Die hierdurch stattgefundene Standardisierung des Bildmaterials zielte auf eine gesteigerte Produktionseffektivität. Die „massenmediale Produktion von Idealkörpern“²⁸⁹ stellte in diesem Zusammenhang nicht nur eine „warenästhetische Indienstnahme“²⁹⁰ des Frauenkörpers dar – diese fällt in der Fotografie wohl mit deren Anfängen zusammen –, sondern war das Ergebnis einer neoliberal geprägten Monopolstellung, in der einige wenige Big-Player im Business des ‚Tittytainments‘ den (Massen-)Markt mit ihrem standardisierten Material dominierten.

²⁸⁹ Penz, *Metamorphosen*, S. 15.

²⁹⁰ Sigusch, *Neosexualitäten*, S. 28.

9.3 „Durstigen Briten...“



„Durstigen Briten...“

NKZ, am 16.7.1980, S. 7

Dieses Beispiel aus dem Jahr 1980 zeigt eine stehende Frau vor einem mehrheitlich dunklen Hintergrund, der lediglich im unteren Bilddrittel durch eine Art von Licht-Spott aufgehellert wurde. Im Vergleich zum vorherigen Beispiel „Lindas Ferien“ lohnt es, Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden, etwa 1 ½ Jahre zeitversetzt publizieren Bilder herauszuarbeiten. Es lassen sich einige inszenatorische Analogien ausmachen, aber auch Modifikationen und Neuerungen die typisch sind für die charakteristischen (Körper-)Inszenierungsformen der 1980er Jahre.

Die beiden Bilder ähneln sich in der Positionierung des Körpers. In beiden Fällen wurde der Oberkörper im Dreiviertelprofil abgelichtet, wobei sich der Kopf weiter in Richtung des Rezipienten neigt, um diesen aus den Augenwinkeln anzublicken. Im Gegensatz zum vorherigen Bild wird dieser direkte Blick jedoch nicht mit einem sympathisch unschuldigen Lächeln untermalt, sondern scheint in seiner – insbesondere durch den Mund evozierten – Gesamtaussage eher dem einer libidinösen Aufforderung zu einer sexuellen Interaktion zu entsprechen. Die sexuelle Ausstrahlung wird durch die hier durchgestreckte Brust unterstrichen. Im Gegensatz zu „Lindas Ferien“ wurde vom Fotografen hier ein Size of Frame gewählt, der zwar den Bereich der als intim zu bewertenden Distanz nicht verlässt, aber dennoch einen Abstand zu seinen Modell einnimmt, der es erlaubt, auch ihren nach hinten durchgestreckten Becken- bzw. Gesäßbereich sichtbar zu machen. Eine weitere Ähnlichkeit ergibt die fast analoge Armstellung der beiden Frauen. Auch in diesem Beispiel wird der Busen der Bildprotagonistin durch die nach hinten abgewinkelten Arme ‚reizvoll‘ und gut sichtbar präsentiert. Diese Pose begünstigt die von Po und Brust bereits begonnene Betonung der schwungvoll-erotischen Körperlineatur. In diesem Fall zielen die Hände allerdings nicht auf eine Halskette, sondern auf einen Expander. Auffällig sind die Intensität der durchgestreckten Brust und die damit einhergehende erhöhte Grundspannung ihres Körpers. Dass beim affektierten Auftreten ein Sportgerät beteiligt ist, verweist auf das seit den

1980er Jahren zunehmende Bedürfnis nach selbstästhetisierender Körpermodellierung durch sportliche Betätigung. Des Weiteren fällt auf, dass auch die Zurichtung der Bildprotagonistin wieder von einem erhöhten Aufwand gekennzeichnet ist. Hierbei ist es neben dem sportlichen Accessoire des Expanders insbesondere ihre doch als aufwendig zu beschreibende Frisur sowie ihre Darstellung in einem sexuell aufreizenden, weil mit dekorativen Lochungen versehenen Bodysuit. Durch dieses als Reizwäsche modifizierte Kleidungsstück – der Bodysuit wird in den 1980er Jahren hauptsächlich als Sportbekleidung verwendet – wird die Dargestellte nicht mit ‚naturhafter‘ Barbüsigkeit in Verbindung gebracht. Da im Bildhintergrund keine Anzeichen einer Naturlandschaft zu sehen sind, wird diese Inszenierung auch kaum mit den zu diesem Zeitpunkt bereits legitimen betrachteten Szenarios der theoretisch bzw. ideell entsexualisierten und sozial reglementierten Bade- und Strandnacktheit assoziiert werden.²⁹¹ Der Betrachter wird mit einem Szenario konfrontiert, in welchem ihm die Dargestellte mit explizit sexuell motivierten Skripten anspricht. So erweckt das Bild den Anschein, als würde die Dargestellte gerade in diesem Moment für den Rezipienten ihr Oberteil herunterziehen, um ihn in Kombination mit ihrem lustvollen Blick zum Hinsehen und eventuell sogar zu sexuellen Interaktionen aufzufordern. Die Kombination aus Barbüsigkeit bei gleichzeitig aufforderndem Gesichtsausdrucke avanciert seit den 1980er Jahren zum legitim Zeigbaren. Auch wenn sich dieses Bild noch einer gewissen ‚Dezenz‘ verpflichtet, gehen spätere Bilder durchaus gewagter vor. Insbesondere das Gesicht erscheint bei gesteigerter sexueller Expressivität bald als „obszön und prostitutiv“²⁹².

Im Weiteren fällt bei einem Bildvergleich auf, dass die zwei dargestellten Protagonistinnen über einen ähnlichen Körpertypus verfügen. Aufgrund seiner Gesamtinszenierung und den Accessoires wie Sportgerät und Bodysuit wird letztere als athletischer wahrgenommen. Zieht man für den Vergleich weitere Fotografien der Linda Lusardi heran, so lässt sich feststellen, dass deren Figur hinsichtlich ihres sportlichen Aussehens der hier Dargestellten um nichts nachsteht.²⁹³ Dass dieser Körpertypus für viele zeitgenössische Betrachter als begehrenswert angesehen wurde, lässt sich auch an Lusardis langjähriger und erfolgreicher Karriere, an ihrem Voting zum besten *Sun* Pin-Up aller Zeiten und an dem generellen Anstieg der Abbildungen athletischer Frauenkörper seit den späten 1970er Jahren ablesen. Allerdings bedeutet dieser Trend nicht, dass plötzlich alle Bilder diesem sportlichen Körpertyp und die

²⁹¹ Vgl. Kaufmann, Jean-Claude, *Frauenkörper – Männerblicke*, Konstanz, 1996, S. 72.

²⁹² Lautmann, *Soziologie*, S. 45; Siehe Bildanhang: Abb. 9.3.

²⁹³ Siehe Bildanhang: Abb. 9.4.

auf Sportlichkeit betonenden Inszenierungsformen bedienen. Sie erweitern aber das Repertoire der bestehenden Konstitutionstypen und treten bald als dominierender Typus in Erscheinung. Selbiges gilt auch für die verstärkt sexuelle Expressivität des Gesichtsausdruckes.

Die Hinwendung zu einem athletisch-sportiven Körper ist im Kontext der sich seit den 1970er Jahre popularisierenden Fitness-Welle zu sehen, an der sich auch viele Frauen partizipierten und an deren Anfängen insbesondere das Joggen große Popularität erlangte. Die Anfänge dieser Fitness-Welle standen dabei besonders unter dem Zeichen „einer Steigerung des körperlichen Wohlbefindens und Leistungsvermögens“²⁹⁴, wobei nach dem amerikanischen Sporthistoriker Allen Guttmann „Fitness‘ und ‚in Form sein‘ oft Euphemismen für den Wunsch sind, sexuell attraktiv zu sein“²⁹⁵. Auf diese erste Fitness-Welle folgten bald neue Formen der körperlichen Ertüchtigung: Die Aerobic Dance Exercises (Aerobic) und das Bodybuilding.

Im Unterschied zu dem hauptsächlich unter gesundheitlichen Aspekten verhandelten Joggings zielten die neuen Sportarten auf Körpergestaltung und Selbstästhetisierung ab. Insbesondere Aerobic erfreute sich eines regen weiblichen Zuspruches, und dies auch, weil es im Gegensatz „zur altherwürdigen Gymnastik der fünfziger Jahre von allen Bezügen der Mutterschaft gereinigt“ war und sich demgegenüber durch „ein gegenwartsbezogenes, hedonistisches Sich-Ausleben“²⁹⁶ auszeichnete.

„Allerdings dienen die ‚dance exercises‘ auf neue Weise auch einer traditionellen weiblichen Aufgabe – der Herstellung eines begehrenswerten jugendlichen Erscheinungsbildes im Banne männlicher (Schau-)Lust. Das sportliche Ziel von Aerobics ist der fite und vor allem wohlgeformte Körper, insofern stellt es eine Schönheitstechnik dar [...].“²⁹⁷

Die zunehmende Partizipation der Frauen an der Fitnessbewegung und die damit einhergehende Selbstästhetisierung des Körpers war auch der verstärkten Hinwendung zum Körper geschuldet,²⁹⁸ in deren Verlauf auch von weiblicher Seite (neue) Forderungen an den männlichen Körper gestellt wurden. Diese Ansprüche lassen sich z.B. anhand des Begleittextes einer Page-Girl-Fotografie aus dem Jahr 1985 exemplifizieren. Auf dem Bild ist eine

²⁹⁴ Penz, Metamorphosen, S. 201.

²⁹⁵ Guttmann, Allen, The erotic in sports, New York, 1996, zit. in: Lautmann, Soziologie, S. 137.

²⁹⁶ Penz, Metamorphosen, S. 201.

²⁹⁷ Penz, Metamorphosen, S. 202.

²⁹⁸ Vgl. Penz, Metamorphosen, S. 14; 184; 208.

Frau in einem verschwitzten und transparenten Body zu sehen. Im angefügten Begleittext ist zu lesen:

„Höchste Ansprüche stellt Nathalie Smith aus London an den Mann ihrer Träume: ‚Bierbäuche, dünne Beine oder eingefallene Schultern sind mir ein Gräul‘, meint die 18jährige selbstbewusst. ‚Ich tue viel für meine Figur, das erwarte ich auch von einem Freund!‘“²⁹⁹

Während sich die körper- und modebewussten Frauen der 1980er Jahre mithilfe von Aerobics zu modellieren verstanden, begannen sich in der gleichen Zeit zunehmend mehr und mehr Männer mithilfe des Body-Buildings ‚in Form‘ zu bringen. Diese anfangs männliche Spielart des Krafttrainings entdeckten jedoch mit der Zeit auch immer mehr Frauen für sich.³⁰⁰ Zwar erreichten die durch Body-Building bzw. durch die etwas maßvollere Version des Body-Styling modifizierten weiblichen Körper bei weitem nicht die Popularität des moderaten ‚Aerobic-Körpers‘, doch zeigt ihre Aufnahme in das Bildrepertoire der Page-Girls, dass die resultierenden und im Vergleich zu traditionellen Frauenkörperbildern fast grotesk anmutenden Körperformen durchaus eine gewisse Breitentauglichkeit entwickelten.³⁰¹

Zu diesen athletisierten Körperformen gesellte sich seit Mitte der 1980er Jahre eine nicht zu übersehende Renaissance der opulenten Brust.³⁰² Dieser Trend zur größeren Brust spiegelt sich nicht nur im hier untersuchten Bildmaterial wider, sondern lässt sich auch in anderen Bereichen ablesen. So erfreuen sich z.B. bestimmte den Busen betonende Büstenhalter, wie der Push-Up-Bra oder der ‚Wonderbra‘, seit den 1980ern einer immer größeren Beliebtheit; und auch die operative Brustvergrößerung gewann in dieser Zeit immer mehr an Popularität.³⁰³ Manchen Schätzungen zufolge ließen sich bereits zu Beginn der 1990er Jahre etwa 80 Prozent aller Top-Modelle ihre Brüste ‚machen‘.³⁰⁴ Durch die massenmedial bedingte Omnipräsenz dieser Schönheitsikonen sowie den sich stetig verbessernden Operations- bzw. Implantationstechniken und den sinkenden Kosten für derartige Eingriffe begann seit Mitte/Ende der 1980er Jahre ein richtiggehender Boom der invasiven Chirurgie.

²⁹⁹ NKZ, am 17.1.1986, S. 5; Siehe Bildanhang: Abb. 9.5.

³⁰⁰ Penz, Metamorphosen, S. 201-202; 204.

³⁰¹ Siehe Bildanhang: Abb. 9.6.

³⁰² Siehe Bildanhang: Abb. 9.7.

³⁰³ Scherfer Faux, Dorothy (Hg.), Schönheit. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, München, 2000, S. 198-197.

³⁰⁴ Duerr, Hans Peter, Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (Bd.4), Frankfurt/Main, 1997, S. 197.

So zeigen etwa Statistiken für die USA, dass sich zwischen 1992 und 1999 die Zahl der Brustvergrößerungen verdreifachte.³⁰⁵ Im Jahr 2010 entschieden sich bereits 300.000 Frauen für einen solchen Eingriff.³⁰⁶ Dieser Trend, den eigenen körperlichen ‚Makel‘ operativ zu entgegnen, folgt einer von Otto Penz formulierten Logik:

„Es scheinen sich also in der Zeit der zunehmenden modischen Entblößung ein neues Bewusstsein und eine neue Moral durchzusetzen, und zwar jene, daß nicht Kleider sondern ‚Körper Leute machen‘, und daß auf hedonistische Art und Weise, ähnlich wie schon zuvor in Bekleidungsfragen, mit der eigenen Körperlichkeit und fleischlichen Hüllen gespielt werden kann.“³⁰⁷

Dass von dieser neuen Moral und dem (invasiven) ‚Spiel‘ am eigenen Körper auch die Protagonistinnen der professionellen Brust-Entblößung nicht gefeit waren, zeigen Vergleichsbilder von Linda Lusardi, deren Brustumfang sich innerhalb eines Jahrzehnts doch deutlich vergrößerte.



„Lindas Ferien“

(NKZ, am
15.1.1979, S. 5)

Lindas Ferien an einem Strand auf Madagaskar sind zwar schon ein paar Monate her, doch die Souvenirs, die sie von dort mitgebracht hat, holt die schöne Italienerin gern wieder hervor. So auch diese Kette aus Kautschuck und tropischen Samen, die als Aufputz für eine Fotoserie mit dem Titel „Zwanzig Ansichten der Linda Lusardi“ diente.



„Mädchen des Jahres“

(NKZ, am;
15.1.1989, S. 5)

³⁰⁵ Penz, Metamorphosen, S. 201-202; 204.

³⁰⁶ <http://www.plasticsurgery.org/Documents/news-resources/statistics/2010-statistics/Overall-Trends/2010-cosmetic-plastic-surgery-minimally-invasive-statistics.pdf>; 11.3.2011.

³⁰⁷ Penz, Metamorphosen, S. 205.

10. Schluss

Im hier untersuchten Bildmaterial ließen sich im Wesentlichen nur zwei Kontinuitäten ausfindig machen. Zum einen existierte über den gesamten Zeitraum eine Reihe von (technischen) Gestaltungsmerkmalen. Dazu zählten insbesondere das die Bild-Text-Einheit umfassende Framing – mit dessen Hilfe das Zeichengefüge vom restlichen Inhalt der Doppelblattseite abgehoben wurde – sowie die Platzierung auf der ersten Auslandsseite. Zwar ließen sich auch bei diesen Parametern kleine Änderungen ausfindig machen, doch blieben sie in ihrem Prinzip für den gesamten Untersuchungszeitraum unverändert. Zum anderen blieb auch die Funktion der Bilder dieselbe. Die spärlich bekleideten Frauenkörper, die dem Rezipienten zur ‚Begutachtung‘ vorgeführt werden, dienten der ‚Erotisierung‘ und ‚Auflockerung‘ der Zeitung. Die wenigen Kontinuitäten verweisen darauf, dass der Untersuchungszeitraum durch Veränderungen geprägt war.

Die „Cartoons“ und die Fotografien der „Frühen Jahre“ – also der Zeitraum der ersten Hälfte der 1960er Jahre – waren von einer starken Heterogenität und einem hohen Variantenreichtum hinsichtlich der kontextuellen, personellen, inszenatorischen sowie textuellen Zusammenhänge gekennzeichnet. Dies ließ sich auf eine Reihe von Ursachen zurückführen: Einerseits wurde für diesen ersten Untersuchungszeitraum – in welchem noch relativ wenig erotische Bilder publiziert wurden – auf einen etwas breiter konzipierten Quellenkorpus zurückgegriffen, andererseits waren die Bilder noch stärker mit der journalistischer Berichterstattung zu verschiedenen Themenbereichen verkoppelt. Im Weiteren gab es auch noch keine Bildagenturen, welche die Redaktionen mit standardisierten erotisierten Frauenbildern versorgten, sondern mit Bildern zu verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen – wie beispielsweise der Mode, dem Film oder der Society. Hinzu kam, dass der ältere Kanon der erotischen Frauendarstellung zu erodieren begann, wohingegen sich neuere Darstellungskonventionen noch nicht ausgebildet hatten. Der Mansfield-Typus war noch nicht verschwunden, der Twiggy-Typus hatte sich noch nicht durchgesetzt und zwischen diesen beiden Idealtypen war Platz für etwaige Neukonstruktionen. Diese betraf hauptsächlich die Fotografie, denn die Bildsprache der Cartoons bediente weiterhin den üppigeren Typus der blonden ‚Sexbombe‘. Eventuell orientierten sich die Zeichner in der Ausgestaltung ihrer Bilder auch an der Tradition der populären Pin-up-Zeichnungen.

Im Weiteren kann der Großteil der fotografischen Abbildungen für diesen Zeitraum als wenig explizit bezeichnet werden. Zeitbedingt – der Liberalisierungsdiskurs der späten 1960er Jahre hatte noch nicht eingesetzt – war es nicht möglich, ein Mehr an ‚Freizügigkeit‘ darzustellen, war doch die NKZ als Massenblatt und Familienzeitung konzipiert, deren vorderstes Ziel die Erhöhung der Auflage darstellte. In einer Phase, in der die öffentliche Moral noch relativ konservativ geprägt war, hätte eindeutig sexualisiertes Bildmaterial wohl zu Einbußen bei Teilen der Leserschaft geführt. Dass man die Entblößung der Brust als einen degoutanten Akt verstand, wurde anhand von Leserbriefen zu den Mono-Kinis skizziert. Die NKZ war sich dieser Situation wohl durchaus bewusst, weshalb sie in einem Balance-Akt jedes Mal zu entscheiden hatte, welcher Grad von erotisiertem Bildmaterial sich verkaufsfördernd auswirken würde, und wo die Grenzen der Akzeptanz lagen. Die Auswahlkriterien für die zu veröffentlichen Bilder orientierten sich dabei an der vermuteten Akzeptanz und dem ‚Geschmack‘ der Leserschaft. In der Berichterstattung über den Mono-Kini schien die Darstellung des nackten Busens als legitim bewertet worden zu sein – solange diese nicht als Fotografie, sondern lediglich als abstrahierter Cartoon veröffentlicht wurde. Im Weiteren versuchte man, den eventuell im Raum stehenden Verdacht einer gewissen Oben-ohne-Obsession – die NKZ publizierte eine Vielzahl barbusiger Cartoons – damit zu entgehen, indem man die meinungsbildenden Textsorten mit einer gewissen ‚Moralinsäure‘ anreicherte. Dies jedoch in einer Art und Weise, die diesem Mode-Trend keinesfalls das Wasser abgraben wollte, sondern deren hauptsächlicher Zweck wohl darin bestand, hin und wieder eine gewisse Distanz zu ‚symbolisieren‘, um auch der skeptischer eingestellten Leserschaft Genüge zu tun.

Doch auch abseits der Cartoons brachte die NKZ immer wieder erotisiertes Bildmaterial. Die recht unterschiedlichen Inszenierungsstrategien und Kontexte entsprachen jedoch einer gemeinsamen Grundintention: die Darstellung eines spärlich bekleideten Frauenkörpers. Da diese Bilder für sich allein jedoch meist keine erotische Strahlkraft erzeugten, wurden ihnen Texte beigelegt, die in ihrer spezifischen Verkoppelung mit dem Bild einen auf Ambiguitäten basierenden ‚kommunikativen Mehrwert‘³⁰⁸ aufspannten.

Betrachtet man die Entwicklungen der Bilder für den Zeitraum von der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bis etwa zur Mitte der 1970er Jahre, so ließ sich ein sukzessiver Anstieg des quantitativen Umfangs der Publikationen sowie eine Reihe von qualitativen Neuerungen der Inszenierungen feststellen. Es war dies eine Zeit, in der sich die (Selbst-)Beschränkungen der

³⁰⁸ Stöckl, Sprache im Bild, S. 150.

Bildpolitik in einem Prozess der ständigen Neuauslotung befanden. Dabei ergänzte man das bestehende Bildrepertoire immer wieder durch neue Inszenierungsformen wobei ältere Formen der Inszenierungen – wie beispielsweise die klassischen Bikini-Fotos – durchaus noch über längere zeitliche Strecken beibehalten wurden.

Die quantitative Expansion als auch die qualitativen Neuerungen begann schon ein paar Jahre vor 1968. Es war dies eine Phase, in der sich die ‚Amplituden‘ der ‚kleinen ‚Sexwelle‘³⁰⁹ der 1950er und frühen 1960er Jahre zusehends zur (großen) ‚Sexwelle‘ der späten 1960er und 1970er Jahre entwickelten. Die ‚neue Lust am Schauen‘ verdrängte sukzessive die nach außen getragene Prüderie der 1950er und frühen 1960er Jahre, weshalb auch eine Massen- und Familienzeitung wie die NKZ, immer offensiver erotisiertes Bildmaterial zu publizieren begann.

Neben der quantitativen Ausweitung des Bildmaterials waren es jedoch insbesondere die spezifischen Neuerungen innerhalb der Inszenierungen und deren Verbindung mit Texten, die das publizierte Bildmaterial besonders ‚prickelnd‘ erscheinen ließen. Das Spannungsverhältnis zwischen der bildpolitischen (Selbst-)Beschränkung der NKZ und dem Erfordernis neuer, erotischer und expliziter Inszenierungsformen führte zur Ausweitung des Zeigbaren. So galt es wohl im Sinne der Kundenbindung sowie der Auflagenerhöhung einen bildpolitischen Kompromiss zu finden, der den Rezipientenkreis weder degoutieren noch langweilen durfte. Als Referenz diente in der sich stetig wandelnde ‚Median‘ gesellschaftlicher Akzeptanz, dessen sukzessive Ausweitung mitunter durch die (visuellen) Diskursbeiträge der NKZ selbst angeregt wurde. Die sich sukzessiv erweiternde Bandbreite des Zeigbaren – in Verbindung mit den zunehmenden Liberalisierungsdiskursen in anderen gesellschaftlichen Bereichen – erzeugte eine Dynamik, mit der man sich Schritt für Schritt einer imaginierten Barbusigkeit annäherte, wobei die Inszenierungen zuweilen durchaus laszive sowie sexuell selbstbewusste Gesichtsausdrücke und Posen hervorbrachten. Der letzte Schritt, also die Darstellung der völlig entblößten Brust, wurde jedoch noch nicht realisiert. Die aus diesem Spannungsverhältnis resultierenden Publikationen – so unterschiedlich sie im Einzelnen auch sein mögen – waren dabei stets darauf bedacht, durch textuelle und/oder inszenatorische Kompensation ein *Plus* an Erotik und/oder ‚Nacktheit‘ zu erzeugen. Im Kapitel ‚Techniken suggerierter Nacktheit‘ wurden drei dieser Strategien vorgestellt. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass Nacktheit in diesem Bildgenre so gut wie ausschließlich die Nacktheit der weiblichen Brust meint, und diese war nicht

³⁰⁹ Vgl. Eder, Kultur, S. 223-225.

erreicht, solange nicht auch die Brustwarzen zu sehen waren. So ließen sich schon vor der Mitte der 1970er Jahre eine Reihe von Fotografien ausfindig machen, die bereits beträchtliche Teile des entblößten weiblichen Busens zu zeigen bereit waren. Verdeckt blieben in diesen Fällen jedoch stets Areola und Brustwarze, weshalb diese Bilder veröffentlicht werden konnten.

Betrachtet man die Bilder der zweiten Hälfte der 1970er Jahre – die in dem Kapitel „Die entblößte Brust“ vorgestellt wurden – so unterscheiden sich diese von ihren z.T. schon recht ‚freizügigen‘ Vorgängern bezüglich der Nacktheit eigentlich nur in der Visualisierung des Brustwarzenbereiches. Realisiert wurde diese neue Explizität meist dadurch, dass die Bildprotagonistinnen nun Posen einnahmen, die einen direkten Blick auf die entblößte Brust gewährleisteten. Dass die NKZ-Redaktion nun auch barbusige Frauenfotografien veröffentlichte, war wohl in erster Linie den geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und damit der (marktstrategischen) ‚Notwendigkeit‘ einer ‚Verschärfung‘ der Sex-Sells-Strategien geschuldet. Am britischen Boulevardsektor ließ sich ablesen, dass mehr Nacktheit einen durchaus verkaufsfördernden Effekt in sich barg – und die NKZ folgte dem britischen Vorbild – wenn auch mit einer Verzögerung von fünf Jahren.

Das *Plus* an Nacktheit führte jedoch zu einer kurzweiligen ‚Rücknahme‘ der erotischen Expressivität des Gesichtsausdruckes, der Gestik, der Körperhaltung sowie der allgemeinen Zurichtung der Modelle. Aber auch der textuelle Kontext verlor angesichts der Veröffentlichung der entblosten Brust zusehends an Bedeutung. Denn während bei der Mehrzahl der früheren Beispiele Text und Bild einen mehr oder minder gleichwertigen und sich gegenseitig ergänzenden Kontext des jeweils anderen Zeichensystems bildeten wurde der Text nun zunehmend dem Bild untergeordnet. Auf den in früheren Beispielen oft spielerischen und auf Ambiguitäten aufbauenden Sprachgebrauch – der in Verbindung mit Bildern oftmals ein *Mehr* an Erotik und Nacktheit brachte – wurde nun zusehends verzichtet, wobei man diesen durch redundante bzw. vergleichsweise nüchtern wirkende Textstrategie ersetzte.

Dieser Wandel kann wohl auf zwei Ursachen zurückgeführt werden: So war die topless-nudity – insbesondere ab jenem Zeitpunkt, in dem auch die erotische Expressivität der Inszenierungen wieder zunahm – nun genug ‚Spektakel‘ bzw. ‚sexuelle Attraktion‘, sodass man auf aufwändigere Strategien zur Erotisierung verzichten konnte. Dem voyeuristischen Begehren nach mammalen Exhibitionismus wurde somit nachgekommen. Weitere ‚Versprechen‘ nach zusätzlicher Nacktheit bzw. Explizität wurden jedoch nicht mehr ausgegeben. Zumindest liefert das Bildmaterial keinerlei Hinweise dafür, dass auch das

primäre Geschlechtsorgan der Frau – über den Zwischenschritt diverser Kompensationsstrategien – einer Publikation zugeführt werden sollte. Damit endete der Innovationsdruck im Bereich der Inszenierungen.

Der zweite Grund für die relative ‚Verflachung‘ des Bildmaterials lag wohl in der sich verändernden Bild-Text-Produktion. Hier ist insbesondere die britische Zeitung *The Sun* zu nennen, die es als Pionierin von Oben-ohne-Darstellungen in der Massenpresse verstand, zu einem der wichtigsten Hersteller erotisierten Bildmaterials für den europäischen Markt aufzusteigen. Die von *The Sun* in Auftrag gegebenen Bilder wurden nun ausschließlich für den Zweck der Erotisierung der Massenzeitungen hergestellt und dies unter der Leitung einer einzelnen Person – dem Fotografen Beverly Goodway –, der von nun an mit einem kleinen Stab für ihn posierender Fotomodelle zusammenarbeitete. Diese Konzentration hatte auch Auswirkungen auf die NKZ, da diese ihre Page-Girls so gut wie ausschließlich über Bildagenturen zukaufte, deren Repertoire sich wiederum zu einem Gutteil aus den *Sun*-Produktionen zusammensetzte.

Die in der Einleitung zu dieser Arbeit formulierte These, dass die Publikation des nackten Busens alleine zu einer ‚Verflachung‘ der Inszenierungen geführt hätte, erweist sich in diesem Zusammenhang als nur teilweise zutreffend, da sie den nicht unbedeutenden strukturellen Wandel der Bildproduktion und -distribution völlig außer Acht ließ. Aufgrund der These wurde auch davon ausgegangen, dass das Bildmaterial mit dem Erscheinen des nackten Busens keinerlei Veränderung mehr erfährt. Auch dies trifft nur zum Teil zu und bedarf wohl einer differenzierteren Sicht. Denn auch wenn sich in den Inszenierungen ein gewisser Stillstand bemerkbar machte, der sich insbesondere durch die Verwendung eines relativ bescheidenen Repertoires immer gleicher Modelle, Posen, Hintergründe, Gestik und Mimik auszeichnete, so kam es doch bei den dargestellten Körpern zu einem nicht unbedeutenden Wandel. Denn während der favorisierte Körpertyp seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zumeist ein gemäßigt proportionierter, ‚gesunder‘ und ‚natürlicher‘ Körper war, begann man in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre diesen immer offenkundiger durch sportliche Aktivitäten zu modellieren. Der Trend eines sportlichen Body-Stylings wurde im Laufe der 1980er Jahre durch Zuhilfenahme der Chirurgie – insbesondere durch die Brustvergrößerung – erweitert.

Auch hinsichtlich der Hypothese, wonach Frauen im Zuge der Standardisierung des Bildmaterials zum austauschbaren ‚Produkt‘ und ornamentalen Beiwerk ihrer eigenen Brüste degradiert worden seien, ist einschränkend hinzuzufügen, dass dies zwar auf die Publikations-

praxis der NKZ zugetroffen haben mag, nicht jedoch auf die Intentionen der Bildproduzenten. Dies gilt zumindest für die von der *Sun* produzierten Bilder. Denn während die NKZ das über Agenturen zugekaufte Bildmaterial weitgehend entkontextualisiert publizierte – mit Ausnahmen der kurzen und wenig informativen Begleittexte –, baute die *Sun* ein die Fotomodelle personalisierendes und sie journalistisch begleitendes Star-System auf, welches ihnen in England zu einiger Popularität und so mancher Folgekarriere verhalf.

11. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Balsam, Rebekka, Selbstinszenierung durch Fotografie. Die Pose als Mittel der Selbstdarstellung am Beispiel von Studi-VZ, Boizenburg, 2009
- Bausch, Constanze, Verkörperte Medien. Die soziale Macht televisueller Medien, Bielefeld, 2006
- Berger, Beate, Bikini, Hamburg, 2004
- Berghaus, Margot, Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie, Köln, Weimar, Wien², 2004
- Bingham, Adrian, Family Newspapers? Sex, Private Life, and the British Popular Press, 1918 – 1978, Oxford, New York, 2009
- Bohnsack, Ralf, Die dokumentarische Methode in der Bildinterpretation in der Forschungspraxis, in: Marotzki/Niesyto, Bildinterpretation
- Bruck, A. Peter/Stocker, Günther, Die ganz normale Vielfältigkeit des Lesens. Zur Rezeption von Boulevardzeitungen, Münster² (u.a.), 2002
- Craik, Jeniffer, The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion, London, 1994
- Dal-Bianco, Claudia, Stereotypisierung von Armut. Eine Analyse der Graphic Novel „Aya“ von Maguerite Aboutet und Llement Oubriere, Dipl. Arbeit, Univ. Wien, 2009
- Dichand, Hans, Kronen Zeitung. Die Geschichte eines Erfolges, Wien, 1977
- Duerr, Hans Peter, Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (Bd.4), Frankfurt/Main, 1997
- Duerr, Hans Peter, Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (Bd. 3), Frankfurt/Main, 1995
- Eder, Franz X., Kultur der Begierde, Eine Geschichte der Sexualität, München², 2009
- Eder, Franz X., Sex, Popular Beliefs and Culture, in: Hekma, Gert (Hg.), A Cultural History of Sexuality. In the Modern Age, Oxford, New York, 2011
- Gugerli, David/Orland, Barbara (Hg.), Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zu visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich, 2002
- Herzog, Dagmar, „Sexy Sixties“? Die sexuelle Liberalisierung der Bundesrepublik zwischen Säkularisierung und Vergangenheitsbewältigung, in: Hodenberg von, Christina (Hg.), Wo „1968“ liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen, 2006
- Hey, Barbara, Die Entwicklung des *gender*-Konzepts vor dem Hintergrund poststrukturalistischen Denkens, in: L’Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Themenschwerpunkt Körper, Jg. 5/1, 1994, S. 7-27
- Hüffel, Clemens, Die Medienlandschaft in Deutschland und Österreich. Zahlen Daten Fakten, Wien, Troisdorf², 2003
- Jäger, Siegfried, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Münster⁴, 2004
- Kaufmann, Jean-Claude, Frauenkörper – Männerblicke, Konstanz, 1996
- Kessemeier, Gesa, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, Dortmund, 2000
- Koch, Lars (Hg.), Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, Bielefeld, 2007
- Köhler, Michael/Barche, Gisela (Hg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischem Zeitalter, Ästhetik Geschichte Ideologie, München, Luzern (u.a.), 1985

- Kress, Gunther/Leeuwen van, Theo, Reading Images. The Grammar of Visual Design, Oxon, New-York², 2006
- Kuhn, Bärbl/Kohser-Spon, Christiane, Befreite Liebe, in: Dülm van, Richard (Hg.), Die Entdeckung des Ichs. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln, 2001
- Landwehr, Achim, Historische Diskursanalyse, Frankfurt/Main, 2008
- Lautmann, Rüdiger, Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur, Weinheim, München, 2002
- Malcolm, Gregory, Ursprung und Entwicklung der Darstellung nackter Frauen in der ‚Neue Kronen Zeitung‘, Dipl.-Arbeit, Univers. Salzburg, 1990
- Marotzki, Winfried/Niesyto, Horst (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Medienbildung und Gesellschaft, Wiesbaden, 2006
- Massenmedien in Österreich, Medienbericht III. Berichtszeitraum 1983 bis 1886, Forschungsprojekt, durchgeführt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung und des Bundeskanzleramtes, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.), Wien (u.a.), 1986
- Mellor, Philip A./Shilling, Chris, Re-Forming the Body. Religion, Community and Modernity, London, 1997
- Meuser, Michael, Frauenkörper-Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz, in: Schroer, Markus (Hg.), Soziologie des Körpers, Frankfurt/Main, 2005
- Miller, W. L. (u.a.), On the Power of Vulnerability of the British Press. A Dynamic Analysis, Cambridge, 1982
- Molcho, Samy, Alles über Körpersprache, München, 1995
- Muzik, Peter, Die Zeitungsmacher. Österreichs Presse, Macht, Meinungen und Milliarden, Wien, 1984
- Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, Köln, 1975
- Penz, Otto, Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit, Wien, 2001
- Postmann, Neil, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt/Main, 1985
- Pürer, Heinz, Presse in Österreich. Unter Mitarbeit von Benno Signitzer, Wien, 1990
- Sattmann, Alexander, Im Zentrum der Macht. Die Rolle der Banken in der österreichischen Medienlandschaft, Diss. Universität Wien, 2000
- Schmidt, Gunter, Zur Sozialgeschichte jugendlichen Sexualverhaltens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Bruns, Claudia (Hg.), Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität, Köln, Wien (u.a.), 2004
- Scherfer Faux, Dorothy (Hg.), Schönheit. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, München, 2000
- Schroer, Markus (Hg.), Soziologie des Körpers, Frankfurt am Main, 2005
- Schumi, Manfred, Der mögliche Einfluß der „Kronen Zeitung“ auf die „Boulevardisierung“ des österreichischen Zeitungsmarktes, Diss. Universität Wien, 1987
- Sigusch, Volkmar, Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion, Frankfurt/Main (u.a.), 2005

- Stöckl, Hartmut, Die Sprache im Bild - Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text, Konzepte Theorien Analysemethoden, Berlin, New York, 2004
- Wilk, Nicole M., Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung, Frankfurt/Main, New York, 2002
- Villa, Paula-Irene, Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Opladen, 2000

Internetressourcen:

Autoren:

- Ankwitsch, Christian, Mit Gott für Viecherl und Vaterland, in: DIE ZEIT 12.06.2003, Nr. 25; <http://www.zeit.de/2003/25/Kronenzeitung> (8.12.2010)
- Braid, Marry. Page Three Girls. The naked truth, BBC News Online, 2004; http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3651850.stm (11.11.2010)
- Börstling, Robert, Wetlook paraphilia - aspects of a sexual variation. EFS - Congress Berlin, July 01. 2000; http://www2.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/P_WETLOOK.HTM (1.2.2011)
- Clemens von Alexandrien, Mahnrede an die Heiden (Protrepticus), Kap. 12. S. 118; <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2128.htm> (11.2.2011)
- McCann, Graham, Frankie Howerd. Stand-Up Comic, London, 2004, S. 179; <http://gasdisc.oakapplepress.com/mikcool.htm> (11.3.2011)
- Skocek, Johann, In a sentimental mood, in: Datum, Seiten der Zeit, NR. 6-7, 2006; <http://www.datum.at/6706/stories/2272753/> (4.12.2010)
- Sweney, Mak, Sun Drops below 3m again, Guardian, 9.1.2009; <http://www.guardian.co.uk/media/2009/jan/09/abc-december-red-top> (15.11.2010)

Titel:

- Anzeigen-Tarife der NKZ für 2010; http://www.kroneanzeigen.at/files/pdf/KroneGesamt_tarife2011.pdf (14.12.2010)
- Archi und Diane Benett (Video); http://www.youtube.com/watch?v=emPjv_hsUns (16.3.2011)
- Bikini Styles: Monokini; <http://www.everythingbikini.com/monokini.html> (1.1.2011)
- Cosmetic plastic surgery statistic 2010; <http://www.plasticsurgery.org/Documents/news-resources/statistics/2010-statistics/Overall-Trends/2010-cosmetic-plastic-surgery-minimally-invasive-statistics.pdf> (11.3.2011)
- Der Fall Olah. Der Streit und die Kronenzeitung, in: apa historisch. zeitgeschichte online; http://www.historisch.apa.at/cms/apa-historisch/dossier.html?dossierID=AHD_19640918_AHD0001#Kapitel_2 (11.12.2002)
- Page 3's quiet man retires (Artikel über Beverly Goodway); <http://www.pressgazette.co.uk/story.asp?storyCode=23400§ioncode=1> (12.4.2011)

- Personalien (Artikel über Ursula Address); <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46094145.html> (12.3.2011)
- Playmate Directory: Jayne Mansfield; <http://www.playboy.com/girls/playmates/directory/195502.html> (8.3.2011)
- Simply 3 best – Artikel über Linda Lusardi; <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/191645/Simply-3-best.html?print=yes>
- Twiggy (Biografie); <http://www.twiggylawson.co.uk/biography.html> (12.3.2011)

Datenbanken:

- Filmdatenbank der Internet Movie Database; <http://www.imdb.com>
- Kommerzielle Fan-Site und Datenbank über die „Page-Three-Girls“; <http://www.page3.com/>

Quellenmaterial:

Artikel:

- Hanns Rösler, Die sich brüsten, in: NKZ, am 18.7.1964, S. 22
- Arthur Steiner, Jede Gnädige, jede Ledige hat den Glatzkopf so gern..., in: NKZ, am 12.7.1964, S. 13
- Aus dem Bad jagen, Leserbrief, in: NKZ am 18.7.1964, S. 29
- Auf Männerfang, Leserbrief, in: NKZ am 18.7.1964, S. 29
- Zu den „Nudisten“, Leserbrief, in: NKZ am 18.7.1964, S. 29

Bilder aus der NKZ:

- „Geheimnis Frau“ (14.1.1962, S. 12)
- „Blickfang im Bikini...“ (20.7.1962, S. 1)
- „Das Mädchen und der Leopard“ (27.7.1962; S. 5)
- „Fahr - Schule“ (29.7.1962, S. 12)
- „1964 in Netz gegangen...“ (14.1.1964, S. 5)
- „Haben sie gute Augen“ (2.7.1964, S. 14)
- „Die Seeschlange Sommer 1964“ (4.7. 1964, S. 4)
- „Liebeskummer lohnt sich doch!“ (17.7.1964, S. 5)
- „Charles war schon immer altmodisch....!“ (19.7.1964, S. 4)
- „Gegenangriff...“ (1.1.1965, S. 5)
- „Haben sie gute Augen?“ (19.1.1965, S. 13)
- „Ein schöner Rücken kann entzücken“ (20.1.1965, S. 5)
- „Rück-Sitz“ (12.7.1965, S. 3)
- „Macht sich gut unter Wasser “ (12.7.1967, S. 10)
- „Blonde Fracht für Hollywood“ (15.1.1968, S. 3)

- „Es müssen nicht immer Alpen sein“ (18.7.1969, S. 5)
- „Naß macht Spaß“ (16.7.1971)
- „Nur ein ‚Stimmchen‘“ (17.7.1973, S. 5)
- „Träume“ (16.1.1974, S. 5)
- „Mit Moliere“ (19.1.1976, S. 5)
- „Über Deutschlands...“ (20.7.1976, S. 5)
- „Lindas Ferien“ (15.1.1979, S. 5)
- „Durstigen Briten...“ (16.7.1980, S. 7)
- „Wie Venus“ (18.7.1983, S. 7)
- „Die Dunkelbräune“ (15.7.1985, S. 5)
- „Susanne im Bade“ (15.1.1986, S. 7)
- „Höchste Ansprüche“ (17.1.1986, S. 5)
- „Nur ein Hauch von Badeanzug“ (18.7.1987, S. 5)
- „Ganz persönlich“ (16.7.1988, S. 7)
- „Mädchen des Jahres“ (15.1.1989, S. 5)

Weitere Bildquellen:

- „Carta Marina“ von Olaus Magnus (um 1539); Original in Farbe;
http://www.npm.ac.uk/rsdas/projects/carta_marina/ (2.2.2011)
- „In Kleidern nackt“; Kupferstich von J. Gillray (um 1810); Bilderlexikon der Erotik;
Bd. 1; S. 618
- „Le Déjeuner sur l'herbe“; Édouard Manet (1863); Original in Farbe;
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg (22.3.2011)
- „Pygmalion and Galatea“; Jean-Léon Gérôme (1890); Original in Farbe;
http://en.wikipedia.org/wiki/File:JeanL%C3%A9onG%C3%A9r%C3%B4me_009.jpg
(22.3.2011)
- „Jayne Mansfield at home“; (1956);
<http://www.imdb.com/media/rm2798225152/nm0543790> (3.3.2011)
- „Too Hot To Handle“; Jayne Mansfield (1960); <http://www.imdb.com/title/tt0053365/>
(3.3.2011)
- „James Bond jagt Dr. No“; Ursula Andress als Honey Ryder; (1962);
<http://www.imdb.com/media/rm1050510592/tt0055928>;
- „Promises! Promises!“; Jayne Mansfield (1963);
<http://www.imdb.com/title/tt0057428/> (3.3.2011)
- „Peggy Moffitt präsentiert den Mono-Kini“; (1964);
[http://artboobs.tumblr.com/post/54346866/rudy-gerneich-t opless-bathing-suit-1964-worn](http://artboobs.tumblr.com/post/54346866/rudy-gerneich-topless-bathing-suit-1964-worn) (12.2.2011)
- „Birthday Suit!“, „The Sun“, am 17.11.1970, S. 8
- „Marilyn Monroe und ihr Schönheitsfleck“;
<http://www.pal zoo.net/file/pic/user/MarilynMonroe.jpg> (2.1.2011)
- „Archie and Diane Bennett“; <http://storiadelcirco.blogspot.com/2009/02/archie-and-diane-bennett.html> (16.3.2011)

12. Anhang

12.1 Bildanhang



Abb. 6.1 „In Kleidern nackt“,
Kupferstich von J. Gillray um 1810

(Bilderlexikon der Erotik; Bd. 1; S.
618)

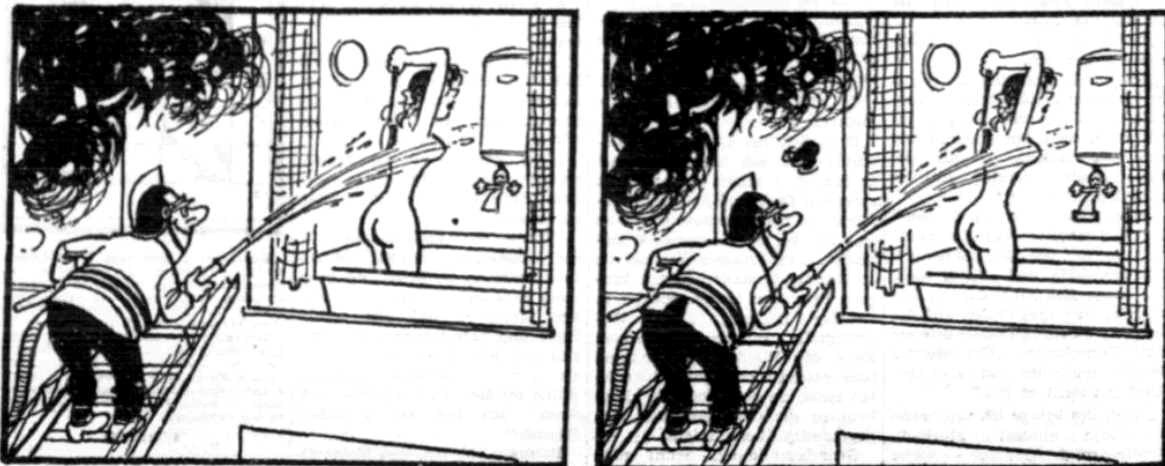


Abb. 6.2
„Haben sie gute Augen“

(NKZ, am 2.7.1964, S. 14)



Abb. 6.3 „Peggy Moffitt präsentiert den Mono-Kini“; 1964

<http://artboobs.tumblr.com/post/54346866/rudy-gernreich-topless-bathing-suit-1964-worn> (12.2.2011)

Geheimnis Frau

Eine moderne Sittengeschichte, 498 Textseiten mit 500 reizvollen Bildern sowie 120 Kunstdrucktafeln mit Originalphotos.



Frauen, lockende, unergründliche Wesen, Hexen oder Engel, Geliebte oder Dirnen, Call-Girls oder Arbeitsbienen, Sklavinnen oder Herrinnen. Frauen aus Amerika, Japan, China, Rußland, Deutschland, Frankreich und dem Orient bevölkern die Seiten dieses Buches und fesseln den Leser mit ihren Leidenschaften, süßen Geheimnissen und Leistungen. Preis S 274.- zahlbar in 10 Raten zu S 27.40. Bei Barzahlung Ermäßigung auf S 240.-. Lieferung, ohne daß Sie etwas zahlen müssen, die 1. Rate von S 27.40 zahlen Sie erst am nächsten Monatsersten. Bei Bestellung, bitte, Alter angeben. Postkarte genügt, an LIBRI-VERSAND, Abt. W 5/11, Wien, Postamt 8, Postfach 161.

Abb. 6.4 „Geheimnis Frau“

(NKZ, am 14.1.1962, S. 23)



Abb. 6.5
„Marilyn Monroe und ihr Schönheitsfleck“

<http://www.pal zoo.net/file/pic/user/MarilynMonroe.jpg> (2.1.2011)



Abb. 6.6
„Carta Marina“ von Olaus Magnus, um 1539; Original in Farbe

http://www.npm.ac.uk/rsdas/projects/carta_marina/ (2.2.2011)

Abb. 7.1
Anzahl der Oben-ohne-Fotos in den August-Ausgaben
der Jahre 1959-1989, die im Auslandsteil der NKZ
erschiene.

(Malcom, Gregory, ,Neue Kronen Zeitung', S. 53)

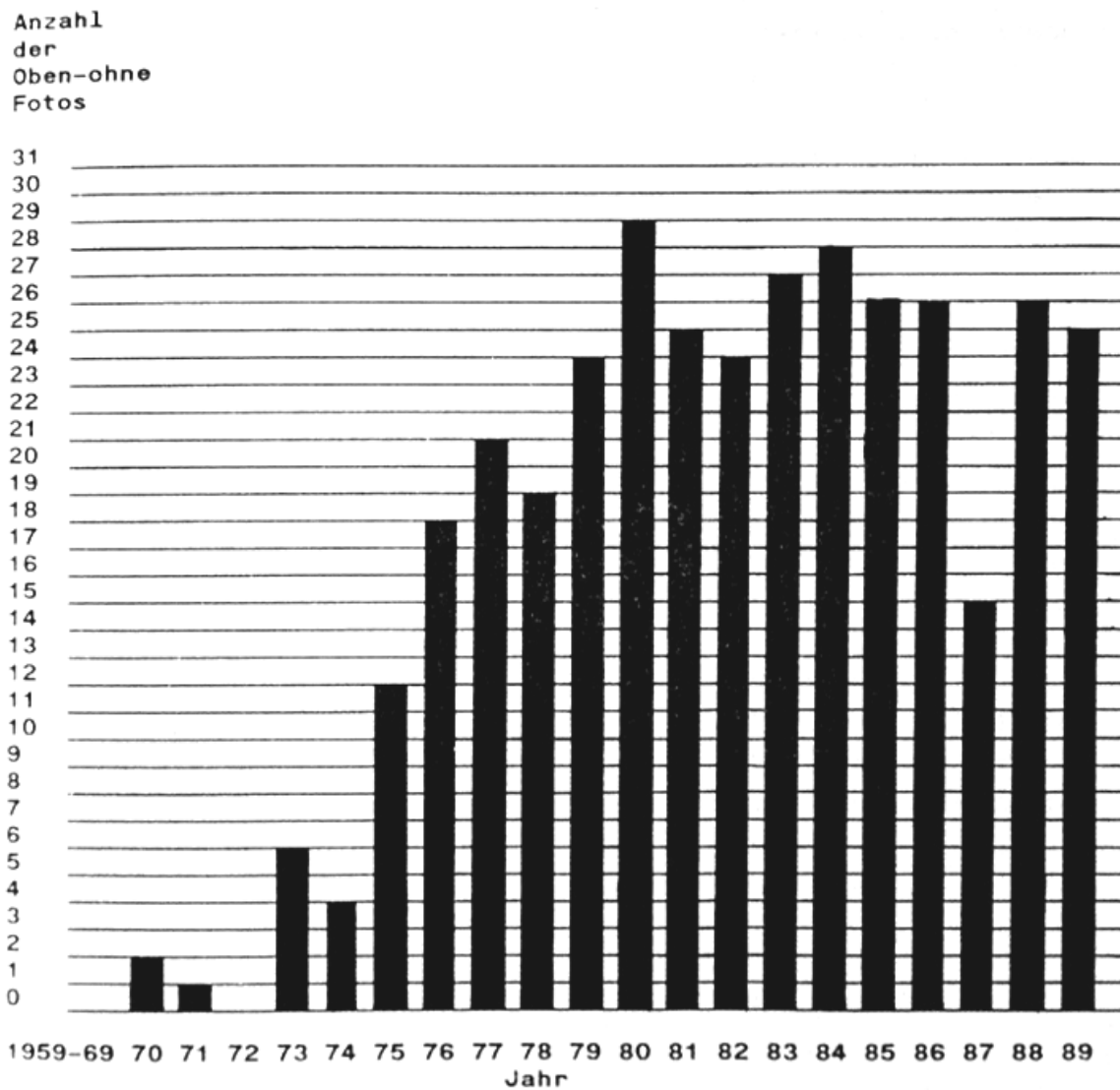




Abb. 7.2
„Jayne Mansfield at home“; 1956

<http://www.imdb.com/media/rm2798225152/nm0543790> (3.3.2011)

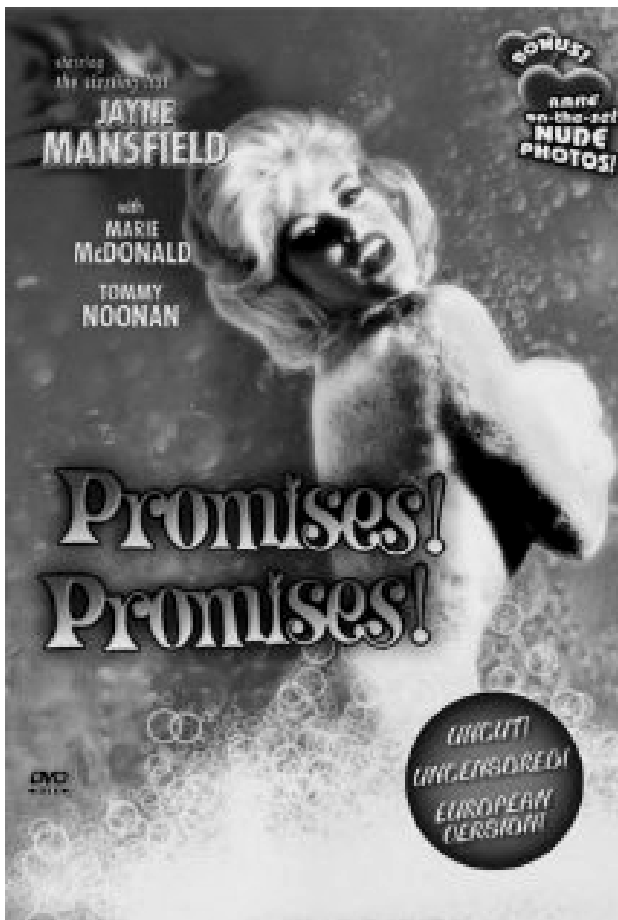


Abb. 7.3 „Promises! Promises!“;
Jayne Mansfield, 1963; Original in
Farbe.

<http://www.imdb.com/title/tt0057428/> (3.3.2011)

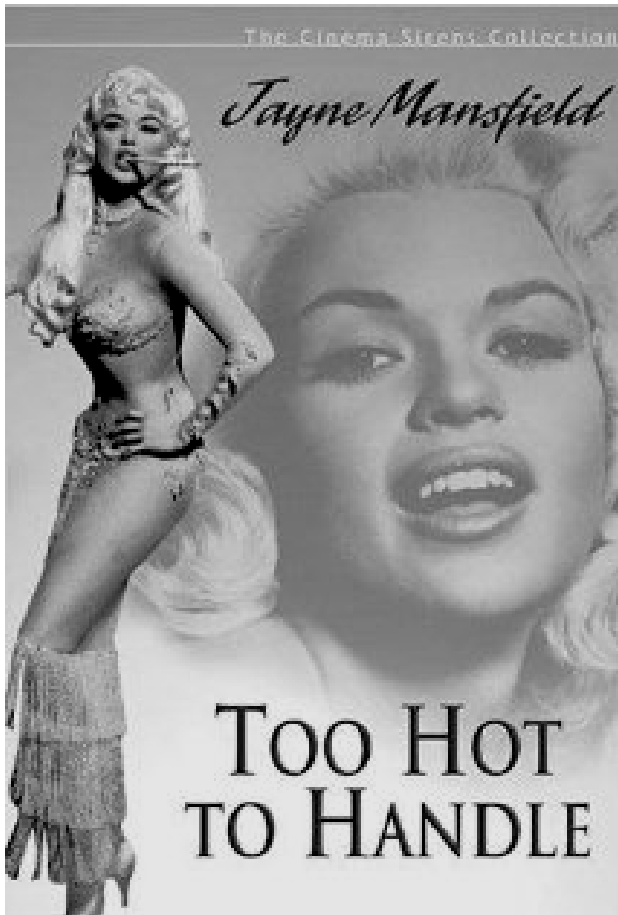


Abb. 7.4 „Too Hot To Handle“; Jayne Mansfield, 1960; Original in Farbe.

<http://www.imdb.com/title/tt0053365/> (3.3.2011)



Abb. 7.5
„Archie and Diane Bennett“

(<http://storiadelcirco.blogspot.com/2009/02/archie-and-diane-bennett.html>; 16.3.2011)



Abb. 8.1 „*Le Déjeuner sur l'herbe*“; Édouard Manet (1863); Original in Farbe.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg (22.3.2011)



Abb. 8.2 „*Pygmalion and Galatea*“ Jean-Léon Gérôme (1890); Original in Farbe

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_009.jpg (22.3.2011)



Abb. 8.3, „James Bond jagt Dr. No“
 Ursula Andress als Honey Ryder
 (1962)

<http://www.imdb.com/media/rm1050510592/tt0055928> (22.3.2011)



Abb. 8.4
 „Gegenangriff...“

(NKZ, am 21.1.1965, S. 5)

Ganz oben auf der „Kurvenwelle“ schwimmt Carolee Beekman, Hollywoods Monroe-Nachfolgerin. Die Tatsache, daß sie sich — so wie hier bei einer Szene für den Film „Die Unerkältlichen“ — recht ungeniert vor der Kamera entblößt, motiviert die blonde Carolee mit „patriotischen Argumenten“: „Wir Amerikanerinnen müssen uns energisch gegen die ausländische Konkurrenz wehren, gegen die Bardot, gegen Elke Sommer und gegen die italienischen Busenmädchen“



Abb. 8.5
 „Macht sich gut unter Wasser“

(NKZ, am 12.7.1967, S. 10)



Abb. 8.6
„Twiggy“

http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/newsid_6290000/newsid_6298900/6298993.stm (11.3.2011)



Abb. 8.7
„Nur ein ‚Stimmchen‘“

(NZK, am 17.7.1973, S. 5)



Abb. 8.8
„Es müssen nicht immer Alpen sein“
(NKZ, am 18.7.1969, S. 5)



Abb. 8.9
„Nur ein Hauch von Badeanzug“
(NKZ, am 18.7.1987, S. 5)



Abb. 9.1
„Träume“

(NKZ, am 16.1.1974, S. 5)



Abb. 9.2
„Über Deutschland“

(NKZ, am 20.7.1976, S. 5)



Abb. 9.3
„Susanne im Bade“

(NKZ, am 15.1.1986, S. 7)



Abb. 9.4
„Wie Venus“

(NKZ, am 18.7.1983, S. 7)

Wie Venus, die bekanntlich, schaumgeboren und ziemlich unbekleidet, einer Muschel entstiegen sein soll, posiert Linda Lusardi im heimatlichen London, wo eine Hitzewelle allen zu schaffen macht. Das Duschbad aus der Muschel ist durchaus fotogen, und überhaupt: Linda braucht keinen Vergleich zu scheuen. Wenn die Liebesgöttin so ausgesehen hat, alle Achtung!

Höchste Ansprüche stellt Nathalie Smith aus London an den Mann ihrer Träume: „Bierbäuche, dünne Beine oder eingefallene Schultern sind mir „im Greuel“, meint die 18-Jährige selbstbewußt. „Ich tue viel für meine Figur, das erwarte ich auch von einem Freund!“



Abb. 9.5
„Höchste Ansprüche“

(NKZ, am 17.1.1986, S. 5)



Abb. 9.6
„Die Dunkelbräune“

(NKZ, am 15.7.1985, S. 5)

Foto: Krynston



Ganz persönlich scheint Corinne Russell jeden Betrachter anzustrahlen, und genau das hat die 23jährige als Modell berühmt gemacht. Seit fünf Jahren lächelt sie bis zu zwölf Stunden täglich, und doch wirkt's nie gekünstelt. Wenn das keine Rekordgage wert ist!

Abb. 9.7
„Ganz persönlich“

(NKZ, am 16.7.1988, S. 7)

12.2 Abstract

Mithilfe der qualitativen Bild-Text-Analyse wurden in dieser Arbeit erotisierte Frauenbilder innerhalb der *Neuen Kronen Zeitung* des Zeitraums der frühen 1960er bis späten 1970er untersucht. Der Fokus richtete sich insbesondere auf die sogenannten Page-Girls, einem Bildgenre das innerhalb der Massenpresse entstand und dessen spezifische Aufgabe die ‚Auflockerung‘ und Erotisierung der Zeitungen darstellte.

Die ersten Kapitel beschäftigten sich mit theoretischen, methodischen und kontextuellen Aspekten des Themengebietes. Die Bilder bzw. die über sie vermittelten Sexualskripte wurden als (Teil-)Stränge eines zeitgenössischen Körperdiskurses betrachtet. Mithilfe eines Analyseapparates, der sich an den Methoden von Erwin Panofsky, Gunther Kress und Theo van Leeuwen sowie Hartmut Stöckl orientierte, wurden die (Teil-)Stränge dieses über die Massenpresse vermittelten korporalen Diskurses untersucht und mit soziokulturellen und institutionellen Entwicklungen in Verbindung gesetzt.

Die an die Bild-Text-Einheiten gerichteten Fragen umschlossen die Bereiche der Präsentations- und Inszenierungsmodalitäten, ihre Kontexte und Ursachen. Die begleitende These ging davon aus, dass die in früheren Zeiten nicht mögliche Präsentation der entblößten Brust dazu führte, dass (inszenatorische) Strategien entwickelt wurden, die dieses ‚Defizit‘ zu kompensieren versuchten. Die hieraus resultierenden ‚Finessen‘ der Inszenierungspraxis erodierten jedoch mit der Etablierung des topless-looks zusehends.

Die erste Hälfte der 1960er Jahre zeichnete sich durch eine Heterogenität des Bildmaterials bei einer gleichzeitig geringen Zahl an Publikationen aus. Auch waren diese Bilder aufgrund der gesellschaftlichen Situation wenig explizit, doch war ihre Intention – die Erotisierung der Zeitung – schon zu diesem Zeitpunkt gegeben.

Ab Mitte der 1960er begann eine quantitative Ausdehnung der publizierten Bilder die von inszenatorischen Neuerungen begleitet wurde. Man versuchte durch textuelle und/oder inszenatorische Kompensation ein *Plus* an Erotik und/oder ‚Nacktheit‘ zu erzeugen. Es galt in dieser Zeit einen bildpolitischen Kompromiss zu finden, der den Rezipientenkreis weder degoutieren noch langweilen durfte. Als Referenz diente der sich stetig wandelnde ‚Median‘ gesellschaftlicher Akzeptanz. Die ‚neue Lust am Schauen‘ verdrängte dabei sukzessive die nach außen getragene Prüderie.

Die Publikationspraxis der zweiten Hälfte der 1970er Jahre unterschied sich von ihren z.T. schon recht ‚freizügigen‘ Vorgängern in der Visualisierung des Brustwarzenbereiches. Dass die NKZ-Redaktion nun auch barbusige Frauenfotos veröffentlichte, war wohl in erster Linie den geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und damit der (marktstrategischen) ‚Notwendigkeit‘ einer ‚Verschärfung‘ der Sex-Sells-Strategien geschuldet. Am britischen Boulevardsektor ließ sich bereits ablesen, dass mehr Nacktheit einen durchaus verkaufsfördernden Effekt in sich barg. Die inszenatorischen ‚Finessen‘ der Bild-Text-Einheiten verloren jedoch zusehends an Bedeutung. Dieser Wandel kann auf zwei Ursachen zurückgeführt werden: Einerseits war die topless-nudity genug ‚sexuelle Attraktion‘, weshalb man auf aufwändigere Strategien der Erotisierung verzichten konnte, andererseits kam es zu einem grundlegenden Wandel in der Bild-Text-Produktion, die sich durch Standardisierung und Konzentration auszeichnete.

12.2 Lebenslauf

Geboren am 22.11.1982, Hallein

Juli, 2011

Ausbildung:

- 2011: Abschluss des Dipl. Studiums Geschichte an der Universität Wien
- 2005: Beginn des Dipl. Studiums Geschichte an der Universität Wien
- 2001 – 2003: Bundesgymnasium für Berufstätige, Salzburg; Abschluss der Matura
- 1997 – 2001: Bundesoberstufenrealgymnasium, Salzburg-Nonntal
- 1993 – 1997: Hauptschule in Salzburg
- 1989 – 1993: Volksschule in Salzburg

Berufspraxis:

- Seit Februar 2011: Recherchetätigkeit für das „Film.Stadt.Wien“ Projekt am „Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft“.
- Seit 2008: Beschäftigt als (Stein-)Restaurator; Bisherige Restaurierungsprojekte: Haus der Industrie, Heldendenkmal der Roten Armee, Österreichische Nationalbibliothek (Alte Hofbibliothek), Spinnerin am Kreuz, Griechenkirche St. Georg, u.a.
- 2005 – 2007: Technischer Assistent an der „Internationalen Sommerakademie für Bildenden Künste“ (Festung Hohensalzburg/Pernerinsel).
- 2004 – 2005: Zivildienst bei „SAMBA-Salzburg“ (Sozial-psychiatrisches Arbeitsprojekt der LAUBE).