



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Dear Body You Are Beautiful“ - Die Inszenierung der
Körper von Vertreter_innen des Body Positive Movements
auf Instagram unter dem Hashtag #bodypositive“

verfasst von / submitted by

Xenia Piskunova, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dipl.-Soz. Dr. Roswitha Breckner, Privatdoz.

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Roswitha Breckner für die wertvolle und konstruktive Unterstützung bedanken. Sowie bei den Studien*kolleginnen, die eine großartige Arbeit und nützliche Kritik für dieses Projekt bei den Seminaren Forschungslabor I und II, bei den Master-Arbeit-Seminaren und bei gemeinsamen Analysesitzungen geleistet haben. Vielen Dank an Judith Fischer für die Prüfung und konstruktive Kritik des Methodenteils und an Madalin Truica für die Rechtschreibprüfung des Theorieteils. Danke Margarita Wolf für die großartige Unterstützung. Danke Jan Dünser für interessante und neue Sichtweisen. Vielen Dank auch an Elmar Flatshat, Simon Schaupp und Janika Kuge für die Begleitung und die Unterstützung bei der Fertigstellung der Arbeit während unserer Reise in die USA.

Diese Arbeit ist gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien.



Inhalt

1. Einführung und Problemstellung	2
2. Forschungsinteresse und Forschungsfrage	3
3. Body Positive Movement.....	4
3.1. Zum Begriff Body Positivismus	4
3.2. Geschichte des Body Positive Movements	4
3.3. Body Positive Movement auf Instagram	6
3.4. Die Kritik des Body Positive Movements	7
4. Theoretische Bezüge	13
4.1. Postfeministische und neoliberale Ansätze.....	13
4.2. Weiblicher Körper in der Kunst	16
4.3. Hintern als kulturelles Produkt	28
4.4. Sexualität	36
4.5. Konstruierte Weiblichkeit	40
4.6. Pornografie als Kunst	42
5. Methodologie	52
5.1. Hermeneutische Analyse nach Müller-Doohm.....	53
5.2. Segmentanalyse nach Breckner	55
5.3. Das Feld	57
5.4. Methodisches Vorgehen I: Hermeneutische Analyse nach Müller-Doohm	58
5.5. Methodisches Vorgehen II: Segmentanalyse nach Breckner.....	67
6. Conclusio	91
7. Ausblick.....	95
8. Quellenverzeichnis	97
9. Anhang.....	108

1. Einführung und Problemstellung

In der medialen Ära mit ihrer Bildüberflutung erfolgt die Gleichsetzung der Identität eines Menschen und seines Körpers so stark wie nie, vor allem wenn es um ‚andere‘ Körper abseits des gesunden jungen weißen männlichen Körpers geht (Zimmermann 2001: 138). Die Gesellschaft neigt dazu, alle Körper, die sozusagen ‚nonkonform‘ sind, zu markieren und zu klassifizieren. Die Frauen sind ihre (sexualisierten) Körper, die ihre Identität ausmachen und den Ideen der Weiblichkeit entsprechen sollen. Abseits der geschlechtlichen Markierung gibt es auch weitere soziale und kulturelle Kategorisierungen, die People of Color, Menschen mit Behinderungen, usw. betreffen. Ein Beispiel davon wären die öffentlichen Toiletten, die oft als ‚männlich‘, ‚weiblich‘ und ‚Behinderte‘ markiert werden: die Behinderung macht also den Menschen in der ersten Linie aus, was er ist (vgl. Zimmermann 2001: 137).

Die Menschen stehen unter Druck, den ‚Normalitäten‘ den unterdrückenden Schönheitsideale und Ästhetiken zu entsprechen, um akzeptiert zu werden. Es sind auch die kapitalistischen Strukturen, die hinter dem sozialen Druck stehen: Ernährungs- und Kosmetikindustrien sind besonders interessiert, vor allem die Unsicherheiten der Frauen mit ihrem Äußeren aufrecht zu erhalten, damit sie in Abhängigkeit von Ess- und Schönheitsprodukten geraten und ihren Konsum steigern (vgl. Haas 2006: 10). Auch wenn die ersten Wellen des Feminismus patriarchalische Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen sichtbar machten, gehört der Konsumismus zu einem weiteren negativen Einfluss auf die Errungenschaften von Feminismus. Feministische empirische Untersuchungen legen „die wachsende Homogenisierung der westlichen kulturellen Bilder der weiblichen Körper (jung, weiß, dünn, attraktiv, gesund, heterosexuell, Mittelschicht,...)“ verursacht durch kapitalistische Strukturen sowie die Reaktion der Frauen auf die Bilder dar (Coleman 2008: 164). Die feministische Theoretikerin Susan Bordo merkte an, dass die visuelle Darstellung solcher ‚perfekten‘ Körper aufgrund ihrer Quantität in den Medien sowie der „schnellen und sich verbreitenden Zirkulation“ der Bilder normalisiert wurde (Coleman 2008: 167). Die postfeministische Medienkultur ist praktisch obsessiv überfüllt mit dem weiblichen Körper (Gill 2007: 149). Als Ergebnis gab es wachsende Unsicherheit der Frauen in Bezug auf ihre Körper und unerreichbare Schönheitsideale. Viele Frauen wurden zunehmend unglücklich mit ihrer visuellen Identität und fingen an, ihre Essgewohnheiten zu kontrollieren, was zum Wachstum von Essstörungen führte.

Als Antwort auf die unterdrückende gesellschaftliche Ansprüche auf den (weiblichen) Körper entstand die Bewegung Body Positive Movement. Unter dem Motto der Body Positivity dürfen die Menschen die Einzigartigkeit ihres Körpers zelebrieren, abseits der gängigen Muster der Schönheitsideale. Mit der rasch gestiegenen Popularität des sozialen Netzwerkes Instagram gewann auch das Body Positive Movement an Renommee dank der visuellen Kommunikation. Die Nutzer*innen, die sich dem Body Positive Movement mehr oder weniger zugehörig fühlen, kann man unter einer Vielzahl der passenden Hashtags finden. Einer davon ist besonders populär, und zwar #bodypositive. Wenn man die Bilder unter diesem Hashtag genauer beobachtet, merkt man schnell, dass sie in ihren Thematiken und Inszenierungen wenig Diversität bieten, als das Body Positive Movement ursprünglich vorsah. Es gibt viele sportliche Körper, viele motivierende Sprüche, viele kurvige Fashionistas, aber der besondere ‚Eyecatcher‘ ist eine Vielzahl an weißen Frauen aus der Mittelschicht, die sich in einer sexualisierten Form präsentieren. Von allen (nackten) Körperteilen wird besonders ein Körperteil gerne in den Mittelpunkt gerückt – der Hintern.

2. Forschungsinteresse und Forschungsfrage

„Um massentauglich zu sein, folgt die Bildgestaltung der kommerziellen Fotografie den vertrauten Sehgewohnheiten und tradiert damit z.T. geschlechtsspezifische Stereotype“ (Penz 2015: 100).

In diesem Projekt möchte ich gerne nachforschen, warum und wie eine ursprünglich pro-feministische und Diversität feiernde Bewegung auf Instagram zum Teil sexualisiert und homogenisiert wurde. Deswegen lautet die Frage meiner Forschungsarbeit: **Warum verwenden die Vertreterinnen des Body Positive Movement auf Instagram unter dem Hashtag #bodypositive sexualisierte Inszenierungstechniken (am Beispiel des Gesäßes)?**

Anhand dieser Frage werden erst die Hintergründe untersucht. Ich gehe erst postfeministische Ansätze durch, um die sexualisierte Darstellung der Frau in den Medien aus der feministischen Sicht zu erklären. Damit die Analyse jedoch nicht einseitig bleibt, möchte ich in die Kulturgeschichte tiefer gehen. Mich interessiert die Entwicklung der weiblichen Sexualität als gesellschaftlichen Konstruktes. Bei der Analyse des Materials kam auch die Pornografie als ein Aspekt, der schließlich auch miteinbezogen wurde. Außerdem reproduzieren die Bilder die symbolischen

Strukturen einer bestimmten Kultur und gewisse Körperdarstellungen können aus dem kollektiven Gedächtnis kommen, das unter anderem auch in der Kunstgeschichte verankert ist. Das visuelle Material dieses Projektes wurde mittels hermeneutischer Ersteindrucksanalyse typisiert. Es wurde ein Prototyp rausgesucht, der mittels Segmentanalyse nach Breckner und mithilfe des vorarbeiteten Materials analysiert wurde.

3. Body Positive Movement

3.1. Zum Begriff Body Positivismus

Der Begriff des „Body Positivismus“ beschreibt „eine Botschaft, visuelle und geschriebene, welche dominante Betrachtungsweisen des physischen Körpers in Übereinstimmung mit Schönheitsidealen herausfordert und zur Wiedergewinnung der Personifikation und der Kontrolle des Selbstbildes ermutigt“ (Cwynar-Horta 2016: 38). Im Weiteren „umfasst Body Positivismus jedes Individuum oder Handlungen der Bewegung, wessen Ziele sind, die sozialen Einflüsse und Konstrukte der Körpernormen zu verurteilen und stattdessen Selbstliebe und Akzeptanz der Körper jeglicher Form, Größe oder Aussehen; einschließlich Röllchen, Grübchen, Zellulitis, Akne, haariger Körper, blutender Körper, dicke Körper, dünne Körper und (un)behinderte Körper“ (Cwynar-Horta 2016: 38).

3.2. Geschichte des Body Positive Movements

Aus postfeministischer Sicht, auch wenn sich die Frauen dank der feministischen Bewegungen von ihrer zugeschriebenen Rolle der Hausfrau lösen konnten, können sie nicht dem gesellschaftlichen Druck entgehen, schön sein zu müssen (vgl. Haas 2006: 10). Das nächste Stereotyp, das die „glückliche Hausfrau“ ersetzte, ist das „schlanke, jugendliche Supermodel“ (ebd.). Im Jahr 1968 wuchs ein breiter Aufstand gegen die Schönheitsideale – die US-amerikanische Frauenbewegung The Women's Liberation Movement demonstrierte während der „Miss Amerika-Wahl“ in Atlantic City (Brownmiller 1984: 17). Die leitende Kraft der Bewegung war die Empörung, dass Frauen in der US-amerikanischen Gesellschaft täglich gezwungen waren, „sich das Wohlbefinden der Männer zu erkämpfen und dabei von lächerlichen Schönheitsidealen

versklavt werden“, wobei sie von klein auf gezwungen werden, diese Schönheitsideale „ernst zu nehmen und zu akzeptieren“ (ebd.) Der Body Positive Movement als eine konkrete Bewegung für die Akzeptanz des eigenen Körpers in seiner ganzen ‚nichtperfekten‘ Form hat seine Wurzel im Fat Acceptance Movement, der seinerseits während der zweiten Welle des Feminismus in den späten 60ern entstand (vgl. Cwynar-Horta 2016: 40). Das Fat Acceptance Movement war im Vergleich mit anderen Bewegungen, die um die Zeit entstanden, besonders durch radikalen Feminismus und Interessenvertretung von Queer Fat gekennzeichnet; die Bewegung verbündete sich mit anderen Bewegungen für soziale Gerechtigkeit von farbigen Menschen und Vertreter*innen der LGBTQ+ (vgl. Afful und Ricciardelli 2015: 454f.). Die Ziele der Bewegung waren Aufbau des Selbstwertgefühls der Teilnehmer*innen und Abbau der kulturellen Vorurteile gegenüber beleibter Menschen bis zum Kampf um die Auflösung der strukturellen Barrieren, denen korpulente Menschen, vor allem Frauen, aufgrund der „institutionalisierten Fat Phobia“ ausgeliefert sind (Afful und Ricciardelli 2015: 454f.). Die Vertreter*innen des Fat Acceptance Movement beschäftigten sich mit „der Verbindung zwischen Dicksein, Feminismus und Konsumismus“ (ebd.). Dabei muss man anmerken, dass das Fat Acceptance Movement in den USA konzentriert ist und sich mit den Anliegen der beleibten US-Amerikaner*innen beschäftigt (vgl. Donaghue und Clemitshaw 2012: 217). Außerdem besteht, trotz interner Kritik bezüglich Intersektionalität und Privileg, das öffentliche Gesicht des Fat Acceptance Movement überwiegend aus weißen hochgebildeten Vertreter*innen der Mittelschicht (vgl. ebd.).

Das Internet und die wachsende Nutzung der medialen Plattformen lieferten eine Grundlage für den guten Start des Body Positive Movements. Der erste Schritt war die Entstehung der Webseiten welche „der Förderung der Körperakzeptanz und Herausforderung der Normalisierung des dünnen straffen Körpers“ dienen“ (Sastre 201: 929). Die Webseite bodypositive.com entstand dank der zwei US-Amerikanerinnen Connie Sobczak und Deb Burgard im Jahr 1996 – der erste Meilenstein für das Body Positive Movement ([thebodypositive](http://thebodypositive.com)). Mittlerweile ist die Webseite auf thebodypositive.org umgezogen. Die Plattform gibt vor allem meistens jungen Frauen die Möglichkeit, offen über ihre Erfahrungen mit ihren Körpern, die laut den gängigen Schönheitsstandards ‚nicht perfekt‘ sind, zu sprechen (vgl. ebd.). Im Weiteren können die Menschen auch Bilder ihrer Körper austauschen, um sich gegenseitig unterstützen zu können (vgl. ebd.). Das Ziel von thebodypositive.org und weiterer Webseiten, die sich mit der Body Positivity beschäftigen, ist die Unterstützung

der Menschen aller Größen und mit allen Aspekten der Körper, sodass sie ermutigt werden, eine gesunde Beziehung zu ihren Körpern (wieder) zu bilden (vgl. Sastre 2014: 931). Body Positive Movement versucht Menschen zur Selbstanerkennung zu bewegen, was nicht gängig in einer konsumfreudigen, körperbesessenen und leistungsorientierten Gesellschaft ist (vgl. Sastre 2014: 932).

3.3. Body Positive Movement auf Instagram

Seit 2012 wurde das Body Positive Movement besonders präsent auf Instagram – Frauen mit „nicht-normativen Körpern nutzen die Plattform, um Selfies zu posten, um dominante Ideale der weiblichen Schönheit herauszufordern“ (Cwynar-Horta 2016: 37). Diese Herausforderung besteht nicht nur in der Darstellung der Körper anderer Formen, sondern auch in der Ablösung von dem Bild der perfekten glatten Haut, zusätzlich wird das Thema der Körperflüssigkeiten angesprochen (vgl. Cwynar-Horta 2016: 37). Die Botschaft hinter den geposteten Bildern ist die gleiche, wie das Body Positive Movement vorgab: Du bist so schön, wie du bist, mit all deinen Imperfektionen. Der raschen Popularität auf Instagram hat das Body Positive Movement zum Teil dem populären amerikanischen Plus-Size-Model Tess Holliday zu verdanken. Holliday startete eine Kampagne auf Instagram, die sie mit dem Hashtag #effyourbeautystandards benannte. Ziel dieser Kampagne war alle Frauen, die der „Idealgröße“ 10 (europäisch 36) nicht entsprechen, aufzurufen, auf Instagram zu zeigen, dass sie auch „sexy und modisch“ sind (Cwynar-Horta 2016: 38). Nach dieser Kampagne wuchs die Popularität des Body Positive Movements rasant, dabei spielen nicht nur die Bilder, sondern die persönlichen Geschichten dahinter (wie der Kampf mit Essstörungen und die Selbstakzeptanz des ‚nicht-perfekten‘, aber gesunden Körpers), gemeinsame Interessen wie Fashion, Fitness und Yoga (Kampf mit der allgemeinen Annahme, dass der dicke Körper nicht stark und aktiv sein kann), Tabu-Themen wie Menstruation und Körperbehaarung (vgl. Cwynar-Horta 2016: 39f.). Heutzutage existieren viele Hashtags zum Thema Body Positivismus¹ und Millionen Bilder unter diesen Hashtags.

Viele Instagram-Nutzer*innen präsentieren sich gerne mittels sogenannten ‚Selfies‘ – „mit der Digitalkamera (des Smartphones oder Tablets) meist spontan

¹ Wie zB: #BodyPositiveMovement, #HonorMyCurves, #CelebrateMySize

aufgenommenes Selbstporträt einer oder mehrerer Personen“ (duden)². Das Selfie sollte dem Body Positive Movement auf Instagram die Möglichkeit geben, Embodiment durch Selbstinszenierung zu erleben. Die Nutzer*innen, die sich mit der Bewegung identifizieren, haben somit ein Mittel, ihren Körper bewusst in Szene zu setzen, die sie für sich optimal finden. Im Weiteren entsteht durch das Selfie ein Kommunikationspotenzial; die Vertreter*innen nutzen die Selfies als Mittel, um ihre Erfahrungen mit ihren Körpern auszutauschen und sich gegenseitig zu unterstützen und zu motivieren. Dabei brauchen sie keine zweite Person, die die Fotografie von ihnen machen soll, demzufolge ist es für sie immer möglich, in den Austausch einzusteigen.

3.4. Die Kritik des Body Positive Movements

Mangelhafte Diversität

Mit der Zeit häufte sich zunehmend die Kritik bezüglich der mangelnden Repräsentation der Männer, der People of Color, der Trans- und Intergender Menschen. Die Körperrepräsentationen sind auch sehr begrenzt geblieben – es geht dennoch meistens um das Gewicht der Menschen, die dargestellten Körper entsprechen den Kanons der gesellschaftlichen Ästhetik. Die Darstellungen der Menschen mit dem ‚anderen‘ Körper (fettleibig, behindert), mit Körperbehaarung, mit Spuren von Operationen, mit stretching marks sowie Körperflüssigkeiten außerhalb des Körpers wie Menstruationsblut und Schweiß verursachen immer noch stark negative Rückmeldungen, die mit dem Ekel verbunden sind. Wenn sich die Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts mit den „abjekten Körperbildern“ abseits „eines idealen, „schönen und ganzen Körpers“ beschäftigten, weil die Fragen der „kulturellen und psychologischen Bedeutung des Ekels und der Abwehr all dessen, was das Subjekt als das Andere konstruiert“ aufgeworfen wurden, fand dies kaum einen Weg in die Masse (und somit auf Instagram) (Zimmermann 2001: 243). Viele Vertreter*innen des Body Positive Movements wollen sowohl Instagram-Filter in Anspruch nehmen als auch Photoshop nutzen, um den ästhetischen Ansprüchen zu genügen (vgl. Cwynar-Horta 2016: 49). Das widerspricht weitgehend der Einstellung

² <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selfie> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2019 um 17:21)

des Body Positive Movement, die Haut mit allen ihren Imperfektionen zu akzeptieren und sie nicht künstlich zu glätten, um den massenmedialen visuellen Schönheitsidealen zu entsprechen (vgl. ebd.). Außerdem passt Photoshop als Werkzeug und Hilfsmittel, um den Körper zu manipulieren, um massentauglich zu machen, absolut nicht in die Grundziele und Ideale der Bewegung (vgl. Cwynar-Horta 2016: 50). Die sogenannten „skandalösen Körper“ in all ihrer Natürlichkeit gelten als Verstoß gegen den „sogenannten „guten Geschmack““ und „auch gegen eine Vielzahl kulturell hegemonialer Vorstellungen über Kunst, Pornografie und die Darstellung des menschlichen Körpers“ (Zimmermann 2001: 243). Schließlich lässt sich sagen, dass Instagram-Bilder des Body Positive Movements „bestimmte, vorgeschriebene Darstellungen der Körperakzeptanz“ darstellen (Sastre 2014: 935).

Diese Beobachtungen der mangelnden Vielfalt fanden auch in den Medien statt³. Abgesehen von den negativen Stimmen bezüglich mangelnder Diversität der dargestellten Körper wuchs die Kritik bezüglich der Nutzung des Hashtags #bodypositive von den Menschen, die objektiv gesehen dünn sind, die Abnehmen oder exzessiv sportliche Ziele verfolgen und ‚bevor/danach‘ Bilder posten, die durchtrainierte Körper demonstrieren. Das Body Positive Movement akzeptiert in der Tat alle Körper, die Bewegung ist jedoch mit dem Ziel entstanden, vor allem den marginalisierten Körpern – der LGBTQ+ Community, People of Color, den Menschen mit Behinderung, den Menschen mit Körperfülle eine Plattform zu bieten, weil sie in den Medien kaum bis gar nicht präsent sind (vgl. Tschinkel 2018). Die Bewegung, die als Revolution gegen unterdrückende Strukturen der Schönheitsindustrien entstand, entwickelte sich auf Instagram durch die enorme Zahl der dargestellten privilegierten Körper zunehmend zu dem, wogegen sie rebelliert. Die Mitglieder*innen der Body Positive Community kritisieren Body Positivismus auf Instagram dafür, dass nicht alle, die sich mit der Bewegung identifizieren, eingeschlossen werden. (vgl. Cwynar-Horta 2016: 40). Die Mehrheit der Vertreterinnen der Bewegung sind weiblich und weiß – oft sind es zudem weiße und dünne Frauen, die „positiv zu ihren Körpern“ sind – es zeigt die historische Hervorhebung der Körperregulierung, die aus der westlichen weißen

³ „Body positivity is everywhere, but is it for everyone?“ USA Today 2017

„Male Plus-Size Instagrammer Wants Men to Be Included in the Body-Positive Movement“ Yahoo 2017

„The Body Positivity Movement Looks A Lot Like White Feminism: On Tess Holliday & Accountability“ Buzzfeed 2015

„Why Are Women of Colour Left Out Of Body Positivity?“ Elluk 2017

„Social Justice Internet: The ‘Body Positive’ Movement Is Actually Transphobic“ nationalreview 2016

Kultur stammt (vgl. Sastre 2014: 935; vgl. Coleman 2008: 164; Cwynar-Horta 2016: 40). Außerdem die Menschen, die sich gerne zeigen und ihre Geschichten austauschen, brauchen eine Kamera und Internetzugang – also kommen sie mindestens aus der Mittelschicht (vgl. Sastre 2014: 935; vgl. Coleman 2008: 164). Die Bewegung spiegelt also „zeitgenössische neoliberale Logik der konsumgesteuerten Körperregulierung, gegen welche sie sich so hartnäckig positioniert“ wider (Sastre 2014: 935).

Wachsende Kommerzialisierung

Als einer der Gründe für diese Umwandlung des Body Positive Movements nennen Feministinnen die wachsende Kommerzialisierung in den sozialen Medien (vgl. Cwynar-Horta 2016: 40). Seit dem Fat Acceptance Movement, der für die Sichtbarkeit der Körper in Medien und Mode kämpfte und immer noch kämpft, änderte sich die Lage, die korpulenten Körper sind sichtbar geworden und die Mode entdeckte Plus Size Models. Das Problem dabei ist nun, dass diese Entwicklung nur dadurch entstand, dass sich die Bewegung kommerzialisieren ließ. Die Großkonzerne entdeckten in beliebten Frauen eine neue Konsumquelle, als die Popularität des Body Positive Movements wuchs. Viele Unternehmen konnten neue Konsument*innen dadurch gewinnen, dass sie ihre Marketingstrategien auf Bilder ohne Photoshop umstellten, die Kleidungskollektionen für Übergrößen auf den Markt bringen, Plus Size Models für die Werbung anheuern (vgl. Cwynar-Horta 2016: 42). In der Konsumwelt bekam Body Positivismus schließlich eine eigene Nische. Das Problem dabei ist jedoch erneut, dass es wiederum die Medien sind, die ein bestimmtes Ideal am Körper erstellen und promoten (vgl. ebd.). Die bekannten Instagram-Nutzerinnen, die von Brands gewählt werden, um ihre Waren zu präsentieren, sind in der Regel gleich und repräsentieren nicht die Vielfalt der Körper (vgl. ebd.). Die großen Körper, die sichtbar wurden, entsprechen zum Großteil dem gleichen Typus: einer kurvigen weißen und attraktiven Frau; die Gesichter der ‚besonderen‘ Models entsprechen auch den Kanons der weiblichen Ästhetik.

Im Weiteren sind Konzerne an einzelnen Individuen, die kontinuierlich ihre virtuellen Identitäten auf den sozialen Medien formen, aufrechterhalten und entwickeln, interessiert (vgl. Cwynar-Horta 2016: 40). Die Nutzer*innen der sozialen Medien, die ihr Publikum nicht verlieren und zusätzlich noch vergrößern wollen, bleiben konstant

aktiv, haben eigenen Erkennungswert, nutzen bei jedem Posting vermehrt Hashtags, um sich auffindbar zu machen. Diese Nutzer*innen sind das Medium für Konzerne, um ihre kommerziellen Interessen umzusetzen (vgl. Cwynar-Horta 2016: 41). Die Verläufe der Profilentwicklung von auf Instagram berühmten Body Positive Vertreterinnen⁴, wobei sie an Erkennungswert gewannen, sind sich in der Regel ziemlich ähnlich. Sie fangen ihre visuelle Instagram-Geschichte meist mit den persönlichen Erzählungen und Einblicken in private Erlebnisse wie Essstörungen, Selbsthass, Fat Shaming, mentale Probleme, feilen ihr Image zunehmend aus mit der Demonstrierung zurückgewonnener Kontrolle über ihre Körper und der Einstellung zu ihrem Körper, proklamieren Selbstliebe, genießen Embodiment (vgl. Cwynar-Horta 2016: 43). Zusätzlich beobachtet man bei diesen persönlichen Geschichten mit sozusagen Happy-End (Entwicklung von der Isolation und Selbsthass zu Selbst- und dadurch Fremdanerkennung und Selbstliebe), dass sich viele andere Nutzer*innen, die ähnliche Erfahrungen machten, angesprochen fühlen, und die Anzahl der Follower*innen steigt. Man beobachtet oft zusätzlich eine Emotionalisierung dadurch, dass bekannte Body Positivistinnen ihre Schwächen nicht verstecken. Sie zeigen immer wieder offen, dass sich hinter einem perfekten Instagram-Bild eine emotionale Niederlage befinden kann. Genau wie mit der imperfekten Haut geht man hier mit der Imperfektion des seelischen Zustandes um. Die Unternehmen werden auf die populären Nutzer*innen aufmerksam und bieten ihnen an, ihre Produkte, darunter Plus Size Kleidung, Unterwäsche für Übergewichtige, Make-Up usw. gegen Bezahlung zu erwerben (vgl. Cwynar-Horta 2016: 44). Schließlich wird es zu einem Wettkampf, wie man den besten perfekten Stil für eine Frau ohne „idealen“ Körper kreiert, sodass man gesellschaftlich doch akzeptiert wird oder möglicherweise Gewinn erzielen kann. Die authentische Inszenierung geht dadurch oft schnell verloren. Viele InstagramNutzer*innen versuchen ihr Selbstimage so aufzupolieren, damit sie interessant für andere Nutzer*innen sein können, also versuchen sie ihr öffentliches Selbstbild somit zu verkaufen; statt ein authentisches Bild von sich zu präsentieren, streben sie danach, das zu zeigen, was ihren Followern gefallen könnte (vgl. Cwynar-Horta 2016: 43f.). Das liegt schlicht daran, dass die Selbstpräsentation in der Ära des Konsums begrenzt ist, weil sich die Konstruktion der Identität sehr stark an die visuelle und mediale Kultur, die ohnehin schon sehr kapitalistisch ist, orientiert (vgl. ebd.).

⁴ Ich spreche bewusst nur von Frauen, weil sie auch das Zielpublikum von Marketingstrategien sind und ihre Popularität auf Instagram ist höher als die der Männer

Selfies werden zum Teil „des kapitalistischen Spektakels“ (Cwynar-Horta 2016: 43). Instagram wird zu einer Bühne, auf der sich Menschen so modellieren, dass sich die Zuschauer*innen mit ihnen identifizieren können und sie dadurch Anerkennung bekommen. Deswegen entdeckten Konzerne, dass man Selfies als „Ware“ behandeln kann, die käuflich und verkäuflich ist, die man konsumiert und die man in eigene Marketingstrategien zwecks Profitsteigerung einsetzen kann. Die Instagram-Bilder wurden zu einer neuen Art der kommerziellen Fotografie, deren Zweck es ist, „das Begehren nach Waren zu wecken“ (Penz 2015: 119).

Body Positive Movement kritisiert scharf die Objektivierung des weiblichen Körpers und Darstellung des einen einheitlichen körperlichen Ideals. Die populären Vertreter*innen der Bewegung erlauben den Unternehmen, die ihre Darstellungen für Marketing nutzen, Photoshop zu verwenden, das Thema der nicht vorhandenen Diversität der Körper und der Hautfarbe zu umgehen, sich an den dominanten Ansprüchen an die Weiblichkeit zu orientieren – diese Praktiken machen die Entwicklung der Bewegung zunichte und löschen somit das Embodiment der Frauen (vgl. Cwynar-Horta 2016: 51).

Hyposexualisierung des Körpers

Der nackte Körper, der zu der öffentlichen Darstellung ausgeliefert wurde, wurde immer sowohl dem neugierigen Blick als auch der Verurteilung der Rezipient*innen ausgeliefert. Aus dem Winkel des sexuellen Begehrens ist es der Mann, der schaut, und die Frau wird angeschaut. Sie wird als Schauobjekt dem Subjekt, dem Mann, ausgeliefert, wobei man von einem „patriarchalischen Blick“ sprechen kann (Lautmann 2002: 132). Die Dominanz des männlichen Blicks fordert im weiblichen Körper gutes Aussehen, was die Attitüde der Frau wiederum beeinflusst und auch auf Erotik als Rahmen der Sexualität wirkt (vgl. Lautmann 2022: 134).

Die Selbstdarstellungen in den sozialen Medien geben die Möglichkeit, den eigenen Körper auf künstlerische Weise umzuformen und zu entkontextualisieren. Das ist durch Manipulationen mit der Kamera machbar (vgl. Cwynar-Horta 2016: 51). Jedoch ergab die Analyse der Bewegung, dass die Vertreterinnen der Bewegung im Grunde genommen „die konventionelle Struktur des Blickes geformt durch die patriarchale kapitalistische Gesellschaft“ eher „reproduzieren statt konfrontieren“ (Cwynar-Horta 2016: 51). Ihre szenische Darstellung auf den Bildern zeigen die Argumente von John

Berger und Laura Mulvey deutlich: der Mann als Zuschauer und die Frau als Objekt des Zuschauens, die sich durch die Augen des Mannes bewertet und den gesellschaftlich idealen Körper anstrebt (vgl. Cwynar-Horta 2016: 52). Die Vertreterinnen manipulieren ihre Körper – nur nicht, um sich aus dem objektivierenden Kontext zu entfernen und den Kontext der Personifikation oder künstlerischen Neudefinierung zu setzen, sondern um wiederum ein Objekt zu werden, ausgeliefert dem „male gaze“.

„Männer handeln und Frauen treten auf. Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch die Beziehung von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr selbst ist männlich, das Geprüfte weiblich. Somit verwandelt sie sich selbst in ein Objekt, ganz besonders in ein Objekt zum Anschauen – in einen ‚Anblick‘“ (Berger 2002/1974: 43).

Feministinnen weisen die Darstellungen der Vertreterinnen des Body Positivismus den Darstellungen des weiblichen Körpers in der Werbung und Pornografie zu: Hypersexualisierung, sexuell verlockender Blick, Positionierung des Körpers als Einladung zum sexuellen Akt (vgl. Cwynar-Horta 2016: 52). Schließlich führt es zum folgenden Kreislauf: Die Frauen, die sich unwohl in ihren Körpern fühlen, weil sie den Schönheitsidealen nicht entsprechen, gehen davon aus, dass man auch mit dem nichtperfekten Körper anerkannt werden kann, solange er sexuell attraktiv ist. Darauf folgend reproduzieren sie die perfekten Bilder durch Manipulation mit Bearbeitungsprogrammen und sexualisierte Darstellungsarten. Im Namen der Ermächtigung performen sie „patriarchalische Stereotypen bezüglich sexueller Unterwürfigkeit“ (Cwyner-Horta 2016: 52f.). Laut Rosalind Gill funktioniert die moderne Macht folgend: Frauen gehen vom „externen beurteilenden männlichen Blick“ auf den „selbst-steuernden narzisstischen Blick“ über (Gill 2007: 151). Daraufhin ist es nicht mehr (nur) der männliche Blick von außen, der die weiblichen Körper diszipliniert, sondern selbst der weibliche Blick von innen, der den eigenen Körper diszipliniert, also wieder die neoliberalistische Selbstdisziplinierung des Körpers.

4. Theoretische Bezüge

4.1. Postfeministische und neoliberale Ansätze

Postfeminismus wird als „nachfolgende Reflexion des Feminismus verstanden“ (Haas 2006: 7). Die postfeministischen Überlegungen beschäftigen sich damit, dass die Errungenschaften des Feminismus an die bestehenden Machstrukturen weiterhin angepasst werden. Auch wenn versucht wird, „sich von den männlich bestimmten Denkmustern zu befreien, kann jedoch ein klarer Rückgriff auf eben dieses männliche Denken konstatiert werden“ (Haas 2007: 8). Rosalind Gill spricht von einer „distinktiven Sensibilisierung“ der Teile des Feminismus unter dem Einfluss des Neoliberalismus (Gill 2007: 147 und vgl. Gill 2007: 164). Sie weist auf die erhöhte Sexualisierung der medialen Kultur hin und darauf, dass die Grenze zwischen Pornografie und anderen Gattungen zunehmend verschwimmt (vgl. Gill 2007: 150f.). Frauen werden zu Subjekten, die sich ihrer Sexualität selber bewusst sind und die Macht über das Ausleben ihrer Sexualität haben, dennoch ist es eine ‚sensibilisierte‘ Form der Objektivierung (vgl. Gill 2007: 151). Dabei wird diese Objektivierung so dargestellt, dass es der freie Wille der Frau ist, ein sexuell attraktives und sexuell aktives Subjekt zu sein (vgl. Gill 2007: 153). „Die Wahrnehmung der Frauen in der Medienkultur“ beeinflusst „das Bild der Emanzipation“ in der postfeministischen Sicht stark negativ (Haas 2006: 11). Dabei hat das zwei Seiten: die Darstellung der Frauen als „Opfer des Feminismus“ und die Selbstdarstellung der Frauen als sexuell aktiv (ebd.).

Generell sind aus feministischer Sicht besonders der Neoliberalismus und der Postfeminismus die Gründe dafür, dass Frauen zwar davon ausgehen, dass sie die Macht über die Darstellung ihres Körpers haben, jedoch ist es nur Schein, weil es keine individuelle Entscheidung ist, sondern verbunden mit Konsum und kontinuierlicher reproduzierter (Selbst)Objektivierung (vgl. Cwynar-Horta 2016: 53). Diesen Standpunkt vertreten feministische Theoretikerinnen wie Rosalind Gill und Angela McRobbie. McRobbie spricht davon, dass integrierte „Elemente des Feminismus“, die von solchen Aussagen wie „empowerment“ und „choice“ begleitet werden, in „einen wesentlich individualistischeren Diskurs umgeformt“ wurden und in dieser neuen Hülle „vor allem in den Medien und in der Populärkultur“ als „Feminismus-Ersatz“ ihren Einsatz fanden (McRobbie 2010: 17).

Auch wenn die Frauen jetzt 'legitim' die nicht-perfekten Körper auf Instagram konsumieren können und dadurch mit ihren Unsicherheiten kämpfen, übertrug sich die

mediale Besessenheit mit dem sexuell attraktiven Körper als Grundlage der weiblichen Identität auch auf Instagram (vgl. Gill 2007: 149). Die feministischen Theoretikerinnen pflegen insgesamt eine enorme Skepsis „gegenüber dem Körper als Referenz weiblicher Identität“, wobei der Begriff der ‚Frau‘ als eine historisch und diskursiv konstruierte Einheit infrage gestellt wird (Zimmermann 2001: 137). Es folgt zur „konventionellen patriarchalischen Ineinssetzung“ von „Frau“ und „Körper“, wobei ein Verhältnis zwischen „Weiblichkeit“, „weiblichem Körper“ und „Identität“ (der Frau) besteht (Zimmermann 2001: 138). Deswegen ist die Lösung, die Konstruktion der Weiblichkeit in Frage zu stellen und „sich von Mythen „femininity“ und „womanhood“ zu befreien“ (Haas 2006: 12; vgl. Haas 2006: 15). Prinzipiell lässt sich sagen, dass der postfeministische Blick eine starke negative Konnotation hat und nicht so viel Spielraum für die weibliche Sexualität lässt, womit er sich an konservative feministische Sichtweisen anknüpft.

McRobbie spricht dabei von „dem neuen Geschlechtervertrag“, wobei die jungen Frauen aus dem Westen sich „öffentlich sichtbar“ machen sollen, aktiv auf dem Arbeitsmarkt und in der Weiterbildung machen sollen und auch ausreichend Geld verdienen, um „an der Konsumkultur“ teilzuhaben (McRobbie 2010: 87). Diese Entwicklung ist bei den populären Body Positive Vertreterinnen auf Instagram zu beobachten: sie sind meistens jung, intelligent und agieren und in Zusammenhang mit (Groß)unternehmen. Aus der postfeministischen Sicht bleibt der Anschein für die Frauen, dass sie ‚frei‘ handeln, sie geraten jedoch unter den Druck der Selbstoptimierung. Das Resultat ist, dass die Individuen nicht durch „offenkundigen Zwang“, sondern über „Selbst-Subjektivierung“ in der spätkapitalistischen Gesellschaft „diszipliniert“ werden (Afful und Ricciardelli 2015: 457). Das heißt, dass „Selbst-Beobachtung“, „Selbst-Monitoring“ und „Selbst-Disziplinierung“ (vor allem in der postfeministischen medialen Kultur) als „persönliche Entscheidung“ dargestellt werden (Gill 2007: 155). Der Analyse des „disziplinierten Körpers“ trug Foucault wesentlich bei; „der foucaultsche Körper ist (selbst)diszipliniert und wird somit zu einem Objekt, auf dem sowohl sichtbare als auch unsichtbare Macht wiedergegeben wird“ (Sastre 2014: 932). Die Frauen geraten in ein „Regime der Selbstverbesserung“, wobei man gesellschaftlich unterstützt wird, wenn man gewisse Leistungen erbringt, jedoch weiterhin unter dem Einfluss aktueller sozialer und politischer Strömungen der Mode- und Schönheitsindustrien steht (vgl. McRobbie 2010: 98). Susan Bordo zeigt, dass Frauen in der Westlichen Kultur sich einer Selbst-Kontrolle bezüglich ihres Körpers

und ihrer Appetite unterziehen, damit sie nicht das Gefühl haben, „nicht gut genug zu sein“, wobei sie sich „zwischen den Spannungen der Konsumkultur, der kulturellen Ambivalenz gegenüber den Appetiten der Frauen und Rückwirkung gegen die Frauenmacht“ befinden (Davis 1997: 11). Auch wenn die Frauen die Möglichkeiten haben, sich gegen „den Druck des perfekten Körpers“ zu wehren, es bestehen Zweifel, dass die Frauen solche „Charakteristiken wie Wahl, Freiheit oder Handlungsmacht“ nutzen dürfen, um „die Interaktion der Frauen mit ihren Körpern“ zu reflektieren (ebd.). Auch wenn sich die Darstellung der Macht ändert, bestehen moderne Körperkulturen weiterhin „beherrschend und repressiv“, Frauen bleiben wie bisher im Rahmen des kontrollierenden Zuschauens (Davis 1997:11; Coleman 2008: 167).

McRobbie spricht von einer sogenannten „postfeministischen Maskerade“, deren Künstlichkeit „wie ein Statement“ von den weißen Trägerinnen der „kulturellen Weiblichkeit“ getragen wird (McRobbie 2010: 100). Die „schwarze und asiatische Weiblichkeit“ werden angepasst, wenn sie dem „westlichen Glamour“ entsprechen und in bestimmte zugewiesene Rahmen passt (McRobbie 2010: 106f.). Schließlich bieten auch die Meiden an, sich den „Normen der hegemonialen, weißen, glamourösen und perfekt gestylten Weiblichkeit“ anzupassen (ebd.).

Der konstante neoliberale Leistungsdruck der kapitalistischen Gesellschaft hat zur Folge ein weiteres Problem. Es besteht darin, dass in der Zeit der Optimierung und Arbeitsforderung, der dicke Mensch als faul, wenig produktiv, wenig effizient und willenlos gilt (vgl. Toth 2017: 299; vgl. Afful und Ricciardelli 2015: 455). Der wirtschaftliche Körper ist ein sportlicher oder dünner Körper; die beleibten Menschen sind dagegen dem Stigma ausgesetzt, dass sie im Leistungsrückstand sind, sie sind negativen Gefühlen wie Ekel und Abneigung ausgesetzt und man ordnet sie sogenannten niedrigen Kulturen zu (vgl. Toth 2017: 299f.). Zum Körper der dicken Frau kommt noch dazu, dass sie dafür kritisiert wird, dass sie mit ihrem ‚nichtperfekten‘ Körper der sexuellen Kontrolle entzogen wird - ihr Körper wird somit unsichtbar in den Medien (vgl. Afful und Ricciardelli 2015: 455f.). Der Diskurs um Fettleibigkeit ist durch Medikalisierung gekennzeichnet, wobei die beleibten Menschen unter Druck stehen, abzunehmen und dadurch automatisch gesund zu werden; wenn sie das nicht tun, dann ist es ihre individuelle Verantwortung, Lasterhaftigkeit, schlechte Lebensführung (vgl. vgl. Afful und Ricciardelli 2015: 457). Die Besessenheit um die Gesundheit ist wiederum eine Ausprägung der neoliberalen Gesellschaft mit der Konsumkultur, die

auf dünne und sportliche Körper orientiert ist. Nach Foucault funktioniert ein individueller Körper als „Embodiment der institutionalisierten Macht“ (Sartre 2014: 932). Deswegen sind ‚nicht-perfekte‘ Körper der sogenannten „Kultur der Verschönerung“ (oder „makeover paradigm“) in den Medien ausgesetzt – erst wird den Menschen (vor allem Frauen) eingeredet, sie führen kein glückliches und erfülltes Leben aufgrund ihres Leibes, dann werden sie dem Umstyling oder Imagewechsel unterzogen (durch Abnehmen, Make-Up, Frisur und weiteren ‚Schönheitsattributen‘) und dem Publikum als neue glückliche Menschen präsentiert (Gill 2007: 156). Durch die Ausführung der körperlichen Disziplinierung entsteht das neoliberale Individuum, das als authentisch ‚verkauft‘ wird (vgl. Sartre 2014: 933). Die Körper der Body Positive Movement Vertreter*innen sollen ebenfalls als ‚wirtschaftliche Körper‘ fungieren (zum Beispiel populär auf Instagram sein), um in der Gesellschaft mehr oder weniger akzeptiert zu werden.

4.2. Weiblicher Körper in der Kunst

Um die Muster der (Selbst)darstellung einer Frau in den sozialen Medien zu verstehen, wird es einen kurzen Überblick von der Kunstgeschichte der Frauendarstellungen geben. „Denn das Bild ist wie jede Darstellungsform ein Zusammenspiel von Variablen, die stets verändernden kulturellen Regeln unterliegen“ und „das Bild der Frau hat eine Geschichte nicht als bloße Illustrierung der allgemeinen Geschichte, sondern als eigene Geschichte (Higonnet 1995: 140). Praktisch jede Kultur versuchte, „den weiblichen Körper in eine einheitliche Form zu bringen, und zwar meist aufgrund einer Ästhetik, die Körperfülle leugnet, indem sie einen Teil der weiblichen Anatomie verändert, betont oder der natürlichen Form des Körpers drastisch entgegenwirkt“ (Brownmiller 1984: 26). Das spiegelt sich auch in den Darstellungen der Frau in der Kunst und in aktuellen medialen Darstellungen wider.

Es ist nicht allzu lange her, dass die Darstellung der Frauen eine männliche Domäne war, „die Frauen stellten sich nicht selbst dar“, sie wurden von männlichen Künstlern von Malern bis Photographen dargestellt, angepasst an die Kanons, Ideale des aktuellen Zeitraums und Ästhetik der Epoche (Duby 1995:14; vgl. Duby 1995: 20). Die Darstellung des nackten Menschen entstand als Kunstform im fünften Jahrhundert vor Christus, als Griechen „aus dem männlichen Wunsch heraus, erotischer Vollkommenheit zu huldigen“ Statuen nackter Körper der Götter und Göttinnen

kreierten (Brownmiller 1984: 15). Schon damals war es verboten, irgendwelche physische Makel, Falten, Disproportionen des Körpers abzubilden (vgl. ebd.). Die ersten Körper, die als Statuen erschienen, waren die von Männern; die Statuen der Frauen traten ein wenig später in Erscheinung – es waren alles die Entscheidungen der Männer (vgl. ebd.). Im Mittelalter entstand „jedes Porträt einer Frau, sei es einer Heiligen, einer Königin oder einer beliebigen Person, [...] in einer männlich dominierten Welt oder genauer gesagt als Auftrag eines Mannes“. (Frugoni 1995: 70). Wenn man die Geschichte der Frauen über ihre bildlichen Darstellungen anschauen möchte, dann sieht man nur den männlichen Blick auf sie; ihre Weiblichkeit ist ein konstruiertes Produkt der männlichen Sichtweise (vgl. Duby 1995: 17).

Es gab viele Aspekte der Darstellung der Frau in der Kunst, abgesehen von den unterschiedlichen Epochen. Einer der wichtigsten Aspekte waren die Schönheitsideale, an die sich die „vollkommene Frauengestalt“ orientierte und die sich von Epoche zu Epoche wandelten (Brownmiller 1995: 15). Die Schönheitsideale der Griechen, der Gotik und der Renaissance hatten zwar ein paar ähnliche Merkmale, unterschieden sich jedoch voneinander erheblich: nicht nur die primären wie die Brustgröße, sondern auch Kleinigkeiten wie Abstand zwischen den Brüsten und Entfernung des Bauchnabels von den Brüsten (vgl. ebd.).

Ein weiterer wichtiger Aspekt war die Rolle der Frau im Bild. Man kann die Bilder der Frauen größtenteils in drei Gruppen einordnen: Frau als Liebespartnerin / sexuelles Objekt, Frau als fürsorgliche Mutter (bzw. auch Mutter Gottes) und Frau als Symbol der Stütze (vgl. Duby 1995:18-19). In der europäischen Ikonografie ist die Gestalt der Frau als Mutter Gottes besonders dominant: sie ist fruchtbar ohne sündhaft zu sein, machtvoll und heilig (vgl. Duby 1995: 29). Die Frau als Symbol der Stütze oder „als Lebensspenderin“ hat sowohl mütterliche Züge als auch „die Züge der Liebenden“ – es geht bei der bildlichen Darstellung der Frau mit dieser Funktion, „die Herzen der Männer zu entflammen“ (Duby 1995: 29). Das sind die ‚führenden‘ Frauen⁵ – sie zeigen die mütterliche Macht als Stütze und gleichzeitig die sexuelle Anziehungskraft

⁵ Z.B. wie die Figur der Marianne auf dem Bild #Die Freiheit führt das Volk# von Eugène Delacroix. Mehr dazu und der medialen Verbreitung „der Allegorie der Freiheit: Eine Frau, die das Volk durch ihre Aktion mitreißt und leitet“ (Abend 2017: 20): ABEND, Sandra. 2017. Marianne – von nationaler Heldin zur erotischen Identifikationsfigur, in: Abend, Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): Der schöne Mensch und seine Bilder. München: morisel Verlag: 10-37.

als Symbol der Zukunft. Das ist eine Sammeldarstellung einer Frau – Frau als Mutter und Frau als Freundin, für die es sich lohnt, für das Vaterland zu kämpfen (vgl. ebd.).

Vor allem ist jedoch die Gruppe der Frauen als begehrtes Objekt oder Gemahlin präsent – wobei die Botschaft suggeriert wird, dass die Männer zweifellos „die natürliche Überlegenheit“ haben (vgl. Duby 1995:19; Duby 1995:30). Die Rolle der Frau wuchs auch über Bildrahmen hinaus. Und zwar bei der Frage, ob sie öffentlich zugänglich dargestellt werden sollte oder nur für privates Vergnügen gedacht war und nicht für die Augen fremder Personen (vgl. Duby 1995: 22). Wichtig war die Einstellung des Künstlers gegenüber der sensiblen öffentlichen Moral: ob er bereit war, es zu wagen und die sittliche Ordnung herauszufordern oder sich ihr zu unterziehen (vgl. ebd.). Ein weiterer wichtiger Aspekt der bildlichen Darstellung der Frau ist die Mode, die ebenfalls aus den männlichen Interessen ihren Ursprung nimmt – nicht nur der Körper der Frau soll modelliert werden, sondern auch das passende Zubehör (vgl. Duby 1995:20). Das kommt aus der Zeit, als Modelle die Liebesobjekte der reichen und machtvollen Personen waren und stets mit Juwelen und feinstem Schmuck ausgestattet waren (vgl. ebd.). Die Frau war eine Verkörperung der Fantasie und Symbol der Sinnlichkeit, die jedoch gezähmt und im Hausinneren eingesperrt werden sollte (vgl. Duby 1995: 32). Die Mode spiegelt nicht nur die kulturellen, sozialen und ökonomischen Wendungen wider, sondern auch die vielen verschiedenen Rollen, die eine Frau im Laufe ihres Privatlebens annehmen soll (vgl. Lyle 1990: 112). Auch wenn die Frau so multifunktional sein muss – Haushalt führen, Kinder erziehen, dabei aber begehrenswert sein – so bedarf sie eines Schutzes, sie soll die Schutzinstinkte der Männer wecken (vgl. ebd.). Insgesamt lässt es sich sagen, dass die gesellschaftliche Schönheit des bekleideten Körpers war und ist eine modellierte“ (Körner 2017:51).

Bei der westlichen Mode spielte die „Ästhetik des Weiblichen“ eine erhebliche Rolle: im 15. Jahrhundert entwickelten sich die Korsetts, die als Modeerscheinung Jahrhunderte überstanden (Brownmiller 1984: 28). Das Korsett war ein Paradebeispiel für die modische Deformierung des Frauenkörpers und ihrer Bewegungsfreiheit, es „war nicht in erster Linie ein Hilfsmittel, das den natürlichen Körper korrigierte, es konstituierte einen neuen Körper“ (vgl. Brownmiller 198: 28; vgl. Lautmann 2002: 134; Körner 2017: 54). Die Männer behielten dagegen das Privileg, ihre Kleidungen zu verschönern, ohne ihre Körper zu deformieren, um Frauen zu gefallen (vgl. Brownmiller 198: 28; vgl. Lautmann 2002: 134). Die Funktionen des Korsetts

wandelten zwischen Brüste heben und Brüste abflachen, die Hüften breiter oder schmaler oder den Bauch rundlicher oder flacher aussehen lassen, je nach Anforderung der jeweiligen Mode (vgl. Brownmiller 1984: 30f.). Nur die Funktion des Korsetts, die Taille schmal zu machen, blieb immer gleich. Schließlich war der Einfluss des Korsetts so groß, dass „viele weltberühmte Werke der Malerei dem nackten weiblichen Körper nicht in seiner natürlichen Gestalt, sondern in Übereinstimmung mit der Kleider- und Korsettmode der entsprechenden Zeit huldigten“ (Brownmiller 1984: 31). Das Korsett zog schließlich auch als Fetisch in die Pornografie ein (vgl. Brownmiller 1984: 32). Außerdem trug das Korsett der Aufrechterhaltung der Misogynie; die Weiblichkeit wird zu einem Konkurrenzprodukt – welche Frau verführt schneller einen Mann, „Unterwürfigkeit und Machtlosigkeit seien die Folge“ (Lautmann 2022: 134). Die Anforderungen an das Aussehen des weiblichen Körpers sind immer noch präsent und werden „systematisch verankert“, „sie bilden eine soziale Tatsache im Durkheimschen Sinne“ (Lautmann 2002: 134).

„In einem Bereich der europäischen Malerei waren Frauen das hauptsächliche, immer wiederkehrende Thema - in der Aktdarstellung“, wo man „einige der Kriterien und Konventionen“, „durch die Frauen als Anblicke gesehen und beurteilt wurden“ entdecken kann (Berger 2002/1974: 44). In der europäischen Aktmalerei war die Frau nicht als Hauptprotagonistin und nicht als Selbst dargestellt, sondern als Objekt für einen männlichen Zuschauer (vgl. Berger 2002/1974: 51). Der weibliche Akt war in der Zeit des Römischen Reiches sehr verbreitet, bevor die Darstellung des (vor allem weiblichen) Körpers nach dem Zusammenbruch der Antike verpönt war; vor allem das Christentum spielte eine enorme Rolle, samt der Sexualität auch den sündhaften weiblichen Körper zu verdrängen (vgl. Duby 1995: 23). Frauen durften nur als Christinnen, ausgezeichnet durch „geschlechtliche Zurückhaltung“, dargestellt werden (Rouche 1995: 51). Als die Menschheit ab der Mitte des 13. Jahrhunderts die Entdeckung der Festlichkeit machte und allmählich anfang, sich in die demensprechende Frömmigkeit zu stürzen, finden auch die nicht mehr ganz so bedeckte und von der Abstempelung der Sündhaftigkeit befreiten Frauenkörper ihren Weg, wieder abgebildet zu werden (vgl. Duby 1995: 24). Die weiblichen Figuren der Antike gewannen an besonderer Beliebtheit; die einflussreichen Frauen, deren reizvolle Erscheinung vergöttert wurde, waren Eva und in der Zeit der Renaissance die wieder erlaubten römischen Göttinnen (vgl. ebd.). Vor allem war Maria Magdalena die beliebteste Heilige – eine Sünderin, die göttliche Vergebung bekam (Rouche 1995

:63). Die Faszination dieser Mischung aus Heiligtum und Sündhaftigkeit verharret in den Frauendarstellungen. Die Königinnen waren teilweise mit „metaphysischem Heiligenschein“ und gleichzeitig Symbolen der „sündhaften Verführung“ (langes offenes Haar) abgebildet worden (Frugoni 1995:71). In den Darstellungen der Frauen in der Kirche schleicht sich also das Element der Verführung (vgl. Frugoni 1995: 83). Ab dem 16. Jahrhundert fand der weibliche Akt sich wieder im Mittelpunkt der Bildgattung – der nackte Körper wurde von Künstlern und Kunstliebhabern stark geliebt (vgl. Duby 1995:26). Jedoch war es vor allem die europäische Kultur, die die weibliche Nacktheit „passiv und träge“ dargestellt hat, ausschließlich zwecks der „sexuellen Attraktivität“ (Berger 2002/1974: 50).

Die Renaissance und der Humanismus behalten weiterhin die Begeisterung von der Antike, sie trugen jedoch auch bei, dass „die Körperlichkeit und das Begehren der Frau vom Fluch der Erbsünde“ erlöste (Cornette 1995: 104). Die Sittlichen wehrten sich gegen deren offensive Schamlosigkeit und bekleideten die Frau, vor allem ihren nackten Busen, immer wieder (vgl. Duby 1995: 26; vgl. Cornette 1995: 104). Im 19. Jahrhundert wurde der weibliche Körper „von den Künstlern der neuen bürgerlichen Gesellschaften auf ihre häuslichen und sozialen Funktionen beschränkt“, die bürgerliche Frau in ihrem Haus ist „ein großes weibliches Ideal“ (Cornette 1995: 104; Higonnet 1995: 140). Gleichzeitig aber wurde der weibliche Körper im Bild zu einer Art der Rebellion gegen die Prüderie des Bürgertums: solange sich die Frauen im Realleben sittlich und marode benehmen würden und ihnen ihre Sexualität entzogen war, blühte die Kunst mit (nackten) Frauenkörpern auf (vgl. Duby 1995: 26). Außerdem fing man an, sich langsam von den starren und makellosen Schönheitsvorgaben der antiken Skulptur zu trennen und auf die Individualität der Schönheit unterstrichen von Makel und Unvollkommenheiten zu lenken (vgl. Körner 2017: 45).

„Zwei Körperkonzepte wurden gegeneinander ausgespielt: der schöne Körper, der dem Ideal gemäß ist, damit vollkommen, damit allgemein, damit (vorgeblich) keusch und auf der anderen Seite der vom Ideal abweichende, unvollkommene Körper, der eben deshalb den erotischen Appel aussenden kann, der den idealschöne Körper (angeblich) verweigert“ (Körner 2017: 45).

Dabei wird das Konzept der „Natürlichkeit“ in Frage gestellt und die Ambivalenz des Begriffs offenbart – der Körper, der nicht den antiken Kanonen des Ideals entspricht, gehört zum natürlichen Vorbild mit allen seinen Makel; in der Theorie der Ästhetik gilt

jedoch die antike lebensnahe Skulptur als natürlich (ebd.). Die Lebensnähe orientiert sich jedoch nicht an das natürliche Vorbild, den Körper des Menschen mit den Spuren des Lebens und der Zeit, sondern „am kulturell formatierten konkreten Modell orientierten Skulptur“ beziehungsweise Idealkörper, der nicht existiert und demnach künstlich ist (ebd.). Da es sich bei diesem Diskurs praktisch der weibliche Körper im Spannungsfeld befindet, lässt es sich ableiten, dass es konstante angeborene „natürliche Schönheit“ und variable künstliche „gesellschaftliche Schönheit“ gibt (Körner 2017: 46, zit. Delphine de Girardin) Bei dieser Diskrepanz lässt es sich darlegen, dass es nicht nur eine Schönheit gibt: es gibt die Schönheit, die von der Natur gegeben ist, sie ist angeboren oder „vom Gott gegeben“ es ist die Schönheit, die durch die Gesellschaft erschaffen wurde (ebd.).

Die Darstellungen der Frau in der Kunst, die in den Spiegel schaut, hatten was mit der Identitätsfindung zu tun. Im 19. Jahrhundert entdeckten die männlichen Künstler für sich das Terrain der weiblichen Sexualität und deren Entstehen: da erscheint das Motiv des kleinen Mädchens, das sich im Spiegel beobachtet, als Prototyp der weiblichen Suche nach individuellen und sexuellen Identität (vgl. Higonnet 1995: 148). Dabei wurde die nackte Frau in einem Bild, die sich selbst in Spiegel beobachtete, als eitel bezeichnet; die Betrachtung des nackten weiblichen Körper war die Domäne des männlichen Zuschauers, jedoch nicht der Frau selbst (vgl. Berger 2002/1974: 48). Mit der Zeit setzte sich Ausdifferenziertheit ein: Frauen entwickelten „ein aktives Sehen“, man sah auch die Lust der Frau, die Künstlerinnen werden sichtbar, wobei die dominanten Geschlechterrollen in der Kunstwelt, wie die Zuschreibung der künstlerischen Schöpfung den Männern und die biologische Fortpflanzung den Frauen, in den Prozess der Auflösung kamen (vgl. Higonnet 1995: 141). „Malerei, Skulptur, Fotografie entledigen sich ihrer religiösen oder moralischen Fesseln und wetteifern in der Wiedergabe des weiblichen Körpers.“ (ebd.). „Heutzutage existiert der Akt in der Kunst kaum mehr: [...], vor allem aber, weil am Ende des zweiten Jahrtausends im Westen das Nacktsein für Frau und Mann, in gleichberechtigter Einfachheit, eine natürliche Angelegenheit geworden ist“ (ebd.). Die reizvolle weibliche Darstellung übersiedelte außerdem in andere Kunstgattungen wie Fotografie und Film. Als die Fotografie zu einem Massenmedium wurde, fand nicht nur die Fortsetzung der Tradition des beherrschenden Blickes „des männlichen Subjekts / Künstlers auf weibliche Nacktheit als Objekt der Betrachtung und des Begehrens“ statt, sondern wurde der „erotische Blick“ industrialisiert (Penz 2015: 106, zit. Koetzle 1994: 24). Der

Frauenkörper bleibt weiterhin ein „Ausstellungsstück eines männlichen Voyeurismus“ (Penz 2015: 106).



Abb.2. Peter Paul Rubens, Urteil des Paris, ca. 1638, National Gallery, London. Aus Honnef 2017: 180.

Mit der steigenden Reproduzierbarkeit der Fotografie und deren Verbreitung, fundamentierte sich „die vorherrschende Ästhetik“, die „auch Körperhaltungen prägt“, auch stets zunehmend (Penz 2015: 107). Die Frauen haben nicht so lange Zeit gehabt, um einen eigenen Blick auf sich in der bildlichen Darstellung zu entwickeln. Sie fingen an, sich selbst zu sehen, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Standspiegel in den bürgerlichen Privatraum aus der exklusiven höfischen LuxusVergangenheit einzog (vgl. Penz 2015: 105). Nun konnten sich die Frauen im umrahmten Spiegelbild wie auf einem gemalten Bild anschauen und bewerten: „...der Spiegel [ist] nicht dazu da, sich zu sehen, vielmehr versucht man im Spiegel zu sehen, wie man gesehen wird“ (Penz 2015: 105, zit. Bourdieu 1997: 229).



Abb. 1. Früher Spiegel, heute Selfie. Aus Henning: 1998: zwischen 140 und 141.

In den postmodernen und poststrukturalistischen Positionen verändern sich die Fragestellungen, was die Begriffe ‚Frau‘ und ‚Repräsentation‘ betrifft (vgl. Zimmermann 2001: 127). Die surrealistische Ästhetik⁶ bat auch den Künstlerinnen eine Chance, neue Darstellungsmodi zu ersuchen, „die sich gegen eine Funktionalisierung und Instrumentarisierung des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst und Alltagsästhetik wenden“ (Jahn 1999: 129). Die Arten des kritischen Auseinandersetzens, die Künstlerinnen wählten, waren zum Beispiel die Fragmentierung des weiblichen Körpers, um sich von dessen Perfektionismus zu trennen (vgl. Jahn 1999: 130f.). In den erotischen (Selbstdarstellungen) suchten die Künstlerinnen nicht nach einer Neudefinierung der „authentischen‘ Weiblichkeit oder Identität“, sondern setzten sich mit dem „Verhältnis zum Bild der „Frau“ und ihrer eigenen historischen, gesellschaftlichen Situation, die sie selbst zum Bild macht“ auseinander (Jahn 1999: 131, zit. Eiblmayr 1993: 139). Die Künstlerinnen inszenierten sich bewusst erotisch, betonten, dass sie sich zum passiven sexuell attraktiven Objekt machten, um ihre Position sichtbar zu machen und durch ihre (weibliche) „Autorschaft“ auch diese Position in Frage stellen (Jahn 1999: 132).

⁶ Theoretische Ansätze dazu; NEAD, Lynda. 1993/1992. *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*. New York/London: Routledge Verlag.

„Was ist das „eigene Bild der Frau“? Wie bezieht sich die Weibliche Form“ auf den weiblichen Körper und ist der weibliche Körper Garant für die „authentische“ Repräsentation weiblicher Erfahrung? Und: Was ist überhaupt die „Frau“?“ (Zimmermann 2001: 127).

Für die (Selbst)darstellung der Körper der Frau gilt der Körper „als Referenz zur Bestimmung von Weiblichkeit“ und die Identität der Frau wird nicht „über die Repräsentationsmodi weiblicher Körper“ erklärt; es fehlt eine „grundsätzliche Auseinandersetzung“ mit dem Konzept der Weiblichkeit per se (Zimmermann 2001: 126). Aus den medialen Körperrepräsentationen wird die Diversität der realen Körper ausgeschlossen, es besteht kein Interesse an „Funktion und Konstruktion von Repräsentation“ (ebd.). Es entwickeln sich in den postmodernen Überlegungen „zwei unterschiedliche Konzepte von „Körper“ und Repräsentation“, was in der feministischen kulturwissenschaftlichen Theoriebildung dazu führte, „von einer strikten Teilung zwischen „essentialistischer“ und „antiessentialistischer“ ästhetischer und theoretischer Herangehensweise zu sprechen“ (Zimmermann 2011: 127). Beide Ansätze fanden ihren Platz in dem feministischen kulturwissenschaftlichen Diskurs, weil sie die Möglichkeit geben, „die ästhetische Auseinandersetzung mit dem (weiblichen) Körper zu klassifizieren und zu kritisieren“ (Zimmermann 2001: 129). „Essentialismus“ verlangt, dass die Repräsentationen des weiblichen Körpers und der Weiblichkeit in der feministischen Kunst ästhetisch ansprechend sein sollen, nur so kann man die „authentische“ weibliche Erfahrung“ zeigen (ebd.). In der essentialistischen Position ist der weibliche Körper „Beleg und Essenz weiblicher Individualität“ (Zimmermann 2001:140). „Antiessentialismus“ ist dagegen für die Repräsentation des „abjekten“ Körpers ⁷, weil fragwürdig ist, ob es eine „authentische“ Repräsentation“ des weiblichen Körpers „jenseits patriarchaler Konventionen“ überhaupt möglich ist (ebd.). Der zerstückelte Körper, der neu geordnet wird, soll die Illusion des Körpers als „autonomen Subjekts“ zeigen und „die Bilder einer „weiblichen“ sexuellen Identität als Repräsentationen des (abweisenden) männlichen Blicks zu verzerren“ (Jahn 1999: 143). ⁸ Dabei stellt die ‚antiessentialistische‘ Position die ursprünglichen und bestehenden Weiblichkeitskanons sowie die daraus resultierenden Identitätsauffassungen infrage, wobei die ‚essentialistische‘ Position den Weg der ästhetischen Taktik einschlug, um den weiblichen Körper aus den

⁷ Zu Kristevas Theorie der abjektion (Verwerfung): KRISTEVA, Julia. 1984. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

⁸ Mehr dazu: JAHN, Andrea. 1999. Bourgeois' Körperbilder im surrealistischen Kontext, in JAHN, Andrea (Hsg.): *Louise Borgeois – Subversionen des Körpers: die Kunst der 40er bis 70er Jahre*. Berlin: Reimer.

patriarchalischen Rahmen zurückzuerobern (vgl. Zimmermann 2001: 133). Die beiden Herangehensweisen stehen sich kritisch gegenüber in der Hinsicht, dass ‚Essentialismus‘ dem ‚Antiessentialismus‘ vorwirft, die Weiblichkeit abschaffen zu wollen und alles Weibliche abzuwerten, wobei die Darstellung des weiblichen Körpers nur auf ‚abjektive‘ Teile reduziert ist (vgl. Zimmermann 2001: 134). Es kommt also zu einer Auseinandersetzung zwischen dem „natürlichen“/sexuellen Körper (‚Essentialismus‘) und dem „verworfenen/abjekten Körper“ (‚Antiessentialismus‘) (Zimmermann 2001: 135). Moderne feministische Kunst greift oft auf ‚antiessentialistische‘ Körperdarstellungen zurück: die Körper werden oft künstlich oder über-natürlich (samt Körperausscheidungen, die als eklig oder ‚obszön‘ gelten) dargestellt. Oft werden die üblichen sexualisierten Darstellungskonventionen „gleichzeitig zitiert und gebrochen“, wobei der gezeigte Körper zugleich „anziehend und abstoßend“ ist (Zimmermann 2001: 136).

Dennoch lässt sich heutzutage in der Kunst „ein Paradigmenwechsel hin zu einer stärker urheberorientierten Perspektive beobachten“: schon Ende der Neunzigerjahre trennten sich die Künstlerinnen zunehmend vom männlich konnotierten ästhetischen Diskurs, um „sich in ihrem Kunstschaffen eine autonome Position zurückerobern“ (Haas 2007: 9). Zum Beispiel in der Bildenden Kunst fungieren die Künstlerinnen „nicht mehr als Objekte in ihren Werken“ (ebd.). Da die Identität immer noch mit der Selbstpräsentation verbunden ist, besteht jedoch immer noch die Frage, „welche Formen von Identität durch „abjekte“ Repräsentationen in ihre symbolische Existenz gerufen werden (dürfen)“ (Zimmermann 2001: 241).

Die Figur der Aphrodite

Die Auffassung des idealen weiblichen Körpers ist besonders oft mit dem Namen Venus, der Göttin der Liebe verbunden; mit Venus fingen die Messungen der Maßstäbe der Körperteile der Frauen an, um der Aufforderung der erotischen Anziehungskraft zu entsprechen (vgl. Brownmiller 1995: 16).

Der Pedant von Venus in der griechischen Mythologie, Aphrodite, ebenfalls Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit sowie des Meeres und Seefahrt, ist durch Schönheit, Verführung, Leidenschaft, „süßes Verlangen und sinnliche Lust“ gekennzeichnet (Dierichs 1997: 22). Sie wurde stark von den antiken Griechen verehrt und da in der Zeit auch „heilige Prostitution“ verbreitet war, galten Heiligtümer der Aphrodite als

geschützte Räume für „die Praxis von Tempelprostitution“ (ebd.). Aphrodite wurde von den griechischen Bildhauern als jede andere „Mädchengestalt der archaischen Zeit“ erschaffen (Dierichs 1997: 12). Ihr Gewand war so geschickt gemacht, dass es die Körperteile wie Brust und Gesäß durch spielerische Gestaltung des Stoffes⁹ erotisch betonte (vgl. ebd.). Die wertvolle „körperliche Schönheit“ der weiblichen Körperteile wurde durch die Kleidung mehr enthüllt als versteckt, dadurch wurde die „erotische Spannung“ erschaffen (ebd.)



Abb. 3. Statue von Göttin Aphrodite. „Aphrodite von Knidos“, aus Dierichs 1997: 16

„Die entkleidete Göttin ist in einem Moment vor dem Bade gezeigt. Sie steht aufrecht, ihr Gewicht ruht auf dem rechten Bein, das linke Bein ist entlastet. Leicht angewinkelt führt das rechte Arm nach unten, so daß die rechte Hand die Scham verdeckt. Die Hand des seitwärts gebeugten linken Armes greift nach dem Gewand, das über einem Wassergefäß neben der Göttin liegt. Ihren Kopf wenden die Knidia zur Spielbeinseite.“ (Dierichs 1997: 15).

⁹ Die Arten des „pointierten Gewandspieles“ waren sehr phantasievoll: die Sinnlichkeit einer entblößten Brust, das Effekt des nassen Stoffes, der dann für die Haut darunter durchsichtig wird, verschiedene „Drapierungsarten“, wenn nur die Brustwarze leicht zu sehen ist (Dierichs 1997: 12f.).

Diese Darstellung der Aphrodite hatte einen großen „erotischen Stellenwert“ für die Beobachter*innen damaligen Zeit (ebd.). Jede ihre Bewegung, jede Falte des Gewandes, jede spielerische Interaktion zwischen Stoff und Haut war durchdacht von dem Schöpfer, um die erotische Spannung zu erzielen.



Abb. 4. Statue der Göttin Aphrodite. Aphrodite Kallipygos, aus Dierichs 1997: 19

Die Darstellung der Aphrodite der griechischen Klassik beeinflusste weitgehend nicht nur weitere Schöpfungen der Figur selbst, sondern auch die Körperdarstellungen der Frauen in der Kunst (vgl. ebd.). Außerdem die Übernahme der „erotischen Gewandanordnung“ soll man nicht unterschätzen (Dierichs 1997: 16). Interessant in dem Kontext ist die Darstellung der Aphrodite der römischen Zeit, „die Aphrodite Kallipygos“, deren Name die Bedeutung der „Aphrodite „mit dem schönen Gesäß““ hat (Dierichs 1997: 16).

„Die Dargestellte trägt einen unter der Brust gegürteten Chiton, der sich an der rechten Körperseite öffnet. Er ist so weit von der rechten Schulter herabgeglitten, daß er die Brustwarze enthüllt ... (Dierichs 1997: 17-18).

Die Kleidung, die erotische Spannung erschafft und Fantasien damit anregt, dass sie mehr offenbart als verhüllt, ist wertvoller als Darstellung der bloßen Nacktheit alleine.

4.3. Hintern als kulturelles Produkt

„Scham ist die stärkste Emotion, weil immer etwas versteckt wird.“ (Marina Abramovic, aus Schneede 2002: 52).

Man könnte schon in den 90ern Jahren sagen, dass man in einem Zeitalter lebt, in dem sich die Liebhaber des Hinterns über zahlreiche Bilder des Gesäßes erfreuen können, weil es sich besonders erfolgreich in der Werbung postulierte (vgl. Henning 1998: 127). Die Fotografen sowie Marketingleute entdeckten rasch, dass sich die Ware mit dem dazu abgebildeten Gesäß gut verkaufen lässt. Die Inspirationen kamen von griechischen Statuen und weiblichen Aktgemälden aus der Zeit der Romanistik, mit dem Unterschied, dass der Po gestrafft und trainiert wurde.

Die wachsende Begeisterung mit den großen weiblichen Hintern in der westlichen Kultur ist der Popkultur zu verdanken. Das hat mehrere Gründe, die mit der Kultur und Sexualität zu tun haben. Irvine Welsh bezog in seinem Roman „Porno“ die allgemeine „Besessenheit vom Analen“ auf die Pornografie als Ursprung: „Die Pornografie niest, und die Populärkultur kriegt nen Schnupfen“ (Metelmann 2005: 43, zit. Irvine Welsh 2002). Es sieht so aus, dass die Pop-Kultur mittlerweile vieles aus der Pornografie ableitet. Als Folge verschwimmen die Grenzen zwischen Pornografie und Pop-Kultur: Pornoregisseure machen Musikvideos für populäre Interpret*innen und Bands (Greg Dark machte Musik-Videos in 2000 für Britney Spears und Linkin Park), es fällt schwer, Männermagazine und Frauenmagazine auseinander zu halten, die weltweit größte Pornowebseite Pornhub gründete ein eigenes Musiklabel Pornhub Records (vgl. Metelmann 2005: 45, zit. Welsh 2002). „Junge Menschen heutzutage unterscheiden als Verbraucher nicht mehr zwischen Pornografie, Erotikfilmen und Mainstreamkino“ (Metelmann 2005: 45. Zit. Welsh 2002). Große Hinterteile inspirierten zunehmend Pop und Hip-Hop Künstler*innen im 20. und 21. Jahrhundert darüber zu singen und sie im Tanz für Musikvideos zu verwenden (vgl. Toth 2017: 294). Solange klassische „weiße“ Tanzstile wie Ballett angedacht sind, den Hintern „zu desexualisieren und unsichtbar zu machen“, ist der afroamerikanischer Tanzstil Twerk (oder Twerking) „die Wertigkeit der Pobacken als sexueller Signifikant“ in den Mittelpunkt zu rücken (Toth 2017: 294). Jedoch hat es dazu geführt, dass HipHop mit den Vorwürfen konfrontiert wurde, pornografische Inhalte über Texte und Videos zu vermitteln und dadurch das überwiegend junge Publikum negativ zu beeinflussen („sittliche Destabilisierung“ und folgende „Gefährdung der öffentlichen Moral“) (Werner 2005: 149). Die Frauen

fungieren in den Videos zusammen mit den Autos und dem Geld als wünschenswerte Objekte, die laut den Texten dann erscheinen, wenn man Geld hat¹⁰. Andererseits, war in den Vereinigten Staaten im 18. Jahrhundert „die Furcht vor dem vermeintlich Animalischen, den radikal Anderen, welches in der ‚körperbejahenden‘ Musik der afrikanischen Sklaverei zum Vorschein zu kommen schien“ so groß, dass wenn die Sklaven zu ihren Liedern tanzten, sie bestraft wurden, „da diese Tätigkeit als amoralisch gedeutet wurde“ (Werner 2005: 150). Die Angst des radikal Anderen blieb in der US-amerikanischen Gesellschaft auch bis jetzt erhalten.

Eine der Pionierinnen des Gesäßes in der popkulturellen Szene ist die US-Amerikanische Sängerin puerto-ricanischer Herkunft Jennifer Lopez, die angeblich ihren Hintern auf 27 Millionen Dollar versichern ließ (vgl. Veneziani 2010). Heutzutage ist die einflussreiche Königin des Hinterns der US-Amerikanische Reality-TV-Star armenischer Abstammung Kim Kardashian. Das amerikanische Magazin Vice beschrieb Kim Kardashians Gesäß als „popkulturelle Sonne“, „um die die Medien kreisen“ (Shaller 2015). Kim Kardashian wird gehasst und bewundert, sie setzt ihren unproportional großen Hintern gezielt in Szene, was die Menschen nicht gleichgültig lassen kann, weil sie Kontrolle über etwas hat, was man verschämt versteckt (vgl. Shaller 2015). Der Hintern ist im Leben des Menschen ziemlich passiv und „nicht in der Lage, selber zu agieren“ (vgl. Henning 1998: 35; Stähli 2001: 254). Er existiert nicht als Subjekt, „sondern wird vor allem in seiner Eigenschaft als Seiendes beschrieben“; der Mensch als Subjekt ist gezwungen, den Hintern als Objekt mit sich rumzutragen (Henning 1998: 35 und Shaller 2015). Der Hintern wird zu einem Attribut (vgl. Henning 1998: 35). Kim Kardashian macht aus ihrem Hintern dagegen ein sich seiner selbst bewusstes Subjekt und dabei ist der Hintern ja „geradezu prädestiniert als Objekt einer ästhetischen Inszenierung, die ihn isoliert und in Szene setzt, um ihn auf diese Weise zu einem Agens zu machen, ihm eine aktive körpersprachliche ‚Rhetorik‘ zu geben, über die er von sich aus nicht verfügt“ (vgl. Shaller 2015; Stähli 2001: 254). Außerdem ist es in der Zeit der „kulturellen Obsession mit prominenten Personen“ kein Wunder, dass dieses selbstbewusste Objekt auf so viel Resonanz stößt (Gill 2007: 149).

Die Vorliebe zu einem großen Hintern ist in der afrikanischen Kultur schon lange verankert – „[...] in Afrika [wird] die Schönheit einer Frau an ihrem prächtigen Hintern gemessen [...]“ (Henning 1998: 17). Große Körper symbolisierten Reichtum,

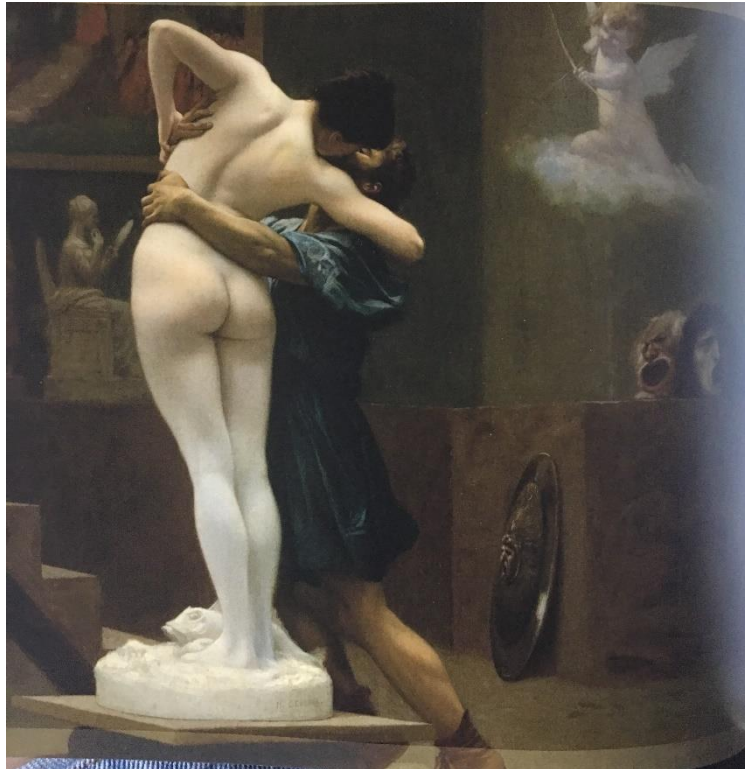
¹⁰ „Say money bring bitches, bitches bring lies“ singt Tupac Shakur in „All Eyez on Me“.

Fruchtbarkeit und Gesundheit; fettleibige Frauen entsprachen dem Schönheitsideal in Nigeria und Somalia, Simbabwe und Südafrika, Frauen mit üppiger Figur und herausragendem Hintern kamen auch in den afrikanischen Felsmalereien vor (vgl. ebd.). Die Fruchtbarkeitsidole, die zunächst im Orient und dann in Europa erscheinen, zeigen besonders hervorgehobene Geschlechtsmerkmale: die Darstellung ihrer Fruchtbarkeit „vergrößert Gesäß und Bauch, lässt die Brüste anschwellen“ (Rouche :39). Dabei waren diese Körperformen in der westlichen Kultur verpönt, weil die Frauenfiguren mit „üppigen Brüsten, dickem Bauch und ausladendem Hinterteil“ den westlichen anerkannten Schönheitsidealen nicht entsprachen (Brownmiller 1984: 16). Die Griechen feierten das schöne Gesäß ebenfalls, vor allem in ihren Statuen, nur ohne wesentlichen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen (vgl. Henning 1998: 120). Die Vorgängerin des schönen Hinterns war die Göttin Aphrodite; an der maßen sich die Frauen mit ihren Hintern, der Schaukampf, wer das schönste und graziöseste Gesäß aufweisen konnte, war populär (vgl. Stähli 2001: 261). Die Enthüllung und das Aufzeigen des Gesäßes wurde von Prostituierten als erotische Geste zur Gewinnung von Kunden übernommen (vgl. Stähli 2001: 262).

In der europäischen Kultur, auch wenn die Mode der Fettleibigkeit vorbei war, waren die Frauen dennoch bestimmt, ihre Hintern groß zu halten. Die Mode übertrug sich vom leiblichen Körper auf die Materialien, die der Verschönerung von zeitgenössischen Schönheitsidealen dienten. Im 19. Jahrhundert wurden die „nostalgischen Sehnsüchte“ des Mannes nach einem großen Hintern durch Ersatz gestillt, und zwar mithilfe von Kleidungsstücken wie Polstern und Reifröcken, die eingesetzt wurden, „um die Gesäße der Frauen zu betonen“, „die Aufmerksamkeit auf ihr Hinterteil zu lenken und möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen“ (Henning 1998: 18; Stähli 2001: 261). Die Qualität der Erscheinung einer Frau wurde daran gemessen, wie viel Bewunderung ihr Hintern auslöste (vgl. Stähli 2001: 261). Diese künstliche Aufpolsterung des Gesäßes beobachtet man in der westlichen Kultur wieder, nur diesmal von innen – durch Schönheitsoperation (Henning 1998: 48).

In der Malerei findet man vor allem den weiblichen Hintern (vgl. Henning 1998: 151). Die Inszenierungstechniken, egal ob kulturelle oder ästhetische, des weiblichen Gesäßes unterscheiden sich von den männlichen, sind also geschlechtsspezifisch (vgl. Stähli 2001: 255f.). Sie sind jedoch beide sexuell geladen – wenn man den Körper fragmentiert und den Hintern als eine Einheit betrachtet, kann man in der griechischen

Antike den weiblichen nicht von dem männlichen Hintern unterscheiden (vgl. Stähli 2001: 268). Die weiblichen und männlichen Hintern unterwerfen sich sexuell nicht nur dem männlichen penetrierenden Geschlechtsteil „im Dienst einer Symbolisierung von Macht“, sondern mit ihrer sexuellen Attraktivität dem begierigen männlichen Blick, der auch ohne Penetration Dominanz ausübt (Stähli 2001: 268). Der Körper wird für den männlichen Blick inszeniert, der Blick fixiert das Begehren auf den Hintern (vgl. Stähli 2001: 268).



Jean-Léon Gérôme, Pygmalion und Galatea, ca. 1890, New York, Metropolitan Museum of Art, aus Ullrich 2017: 70.

Im 19. Jahrhundert waren viele Künstler mit dem Thema des Hinterns als Objekt des Voyeurismus beschäftigt und erschufen viele diverse Motive dazu (vgl. Henning 1998: 21). Die Vorliebe dazu kam mit der Erfindung der Toilette, wobei die Männer Genuss daran entdeckten, die Frauen durch Schlüssellocher zu beobachten und so zu ihrer Intimität zu gelangen, wobei der besondere Reiz darin lag, dass es um etwas Verbotenes ging (vgl. ebd.). Demnach dominierten die Szenen weiblicher Hinterteile beim Waschen über männliche auch bei den Kunstwerken (vgl. ebd.). Diese Vorliebe des Hinterns im Wasser kann dadurch entstehen, dass es ein männliches Traumbild von „Weiblichkeit, in dem Flüssigkeiten eine große Rolle spielen“ ist (Henning 1998: 22).

Der Mensch hat keine Kontrolle über sein Gesäß, weil man den eigenen Hintern nicht sehen kann und nicht wie das Gesicht mimetisch steuern kann, der Mensch versucht, den Hintern zu verstecken, weil dieser animalische Teil des Körpers seine wahre lustvolle und qualvolle Natur nicht verbergen kann (vgl. Schaller 2015; vgl. Henning 1998: 165; Stähli 2001: 254). Im Vergleich mit anderen Körperteilen verbirgt der Hintern nichts, er „signifiziert nichts anderes als sich selbst; er ist bloß das dem Körper applizierte Kissen, auf das wir uns setzen“ (Stähli 2001: 254). Aber eines ist klar: man kann dem Hintern gegenüber nicht gleichgültig sein, er ist den Gefühlen ausgesetzt, sei es Liebe, Bewunderung, Scham, Ekel (vgl. Henning 1998: 35). Der Ekel entsteht, wenn die Trennung von Mensch und Tier, Natur und Kultur aufgehoben wird (vgl. Shaller 2015). In seiner Entwicklung vom Tier zum Menschen mit aufrechtem Gang wurde der Anus versteckt (vgl. Shaller 2015). Bei vielen Affenarten signalisieren die Weibchen mit ihren roten und angeschwollenen Hintern, dass sie für die Paarung bereit sind; mit dem Prahlen ihrer Genitalien und Aftern erreichen die Affen „den Gipfel der Obszönität“, solange der Mensch aus seinem Gesäß ein Mysterium macht (vgl. Henning 1998: 12 und Shaller 2015). Deswegen gilt der Hintern als etwas Verbotenes. Dabei hatte die Obszönität eine andere Bedeutung früher als jetzt. In der Phänomenologie der Sexualität bestimmte Jean-Paul Sartre „das Obszöne als das sexuell Reizlose – das Nicht-Pornografische“ (Gorsen 1972: 13). Obszön waren zum Beispiel verstellte Körper, die nicht allgemeine Ästhetik ansprachen, nicht imstande waren, begehrend zu sein, dennoch aber Schaulust verursachten (vgl. ebd.). Später als die Sexualität der Autonomie der Kunst verhalf und die Ästhetik des Schönen hinterfragt wurde, wurde Obszönität als „absichtliche Verletzung der Scham“ von Karl Rosenkranz definiert, wobei dies durch das Sexuelle¹¹ oder Erwähnung des Sexuellen geschah (Gorsen 1972: 16).

¹¹ Zum Beispiel: Zeigen des bloßen Hinterns.



Aus Lyle 1990: 98

Weibliche und männliche Hintern unterscheiden sich in ihrer Gestik. Lange Zeit „galt das Entblößen des Hinterns als beleidigend und obszön“, um das Gegenüber zu erniedrigen, eine „aggressive Geste der Demütigung und Entwürdigung“ oder als Protest und „Auflehnung gegen Autoritäten“ (Henning 1998: 28; Henning 1998: 191; Stähli 2001: 255). Das galt aber für männliche Hintern. Die weiblichen bewegten sich zwischen Komik („weibliche Hintern als Quelle des Humors“) und Begierde, „das Entgegenstrecken des Hinterns“ als sexuelle Geste, die Einladung zu Penetration meint (Henning 1998: 145; Stähli 2011: 255). Die ästhetischen Inszenierungsstrategien in der Kunst waren darauf abgesehen, den weiblichen Hintern attraktiv für den männlichen Blick abzubilden (vgl. Stähle 2001: 263).

Außerdem diskreditiert der Anus den Hintern insoweit, weil er sich anatomisch gesehen unten befindet und nach unten führt und Kot ausführt, der ja wiederum mit Ekel verbunden ist (vgl. Henning 1998: 164). Gleichzeitig aber auch die verbotene Lust. Bei den griechischen Kunstwerken des 5. Jahrhunderts v. Chr. wie z. B. Vasenbilder ist zu sehen, dass der Analverkehr begehrt und beliebt war (vgl. Stähli 2001: 263). Die vaginale Penetration war immer so dargestellt, dass sie die anale andeutete: dabei ging es in der Malerei und Literatur um Prostituierte, die mit ihren Hintern die Begierde der Männer weckten, „während diese sich den Frauen gegenüber in sozial überlegener Stellung befinden“ (Stähli 2001: 263). Die ersten, die das Thema

des Analverkehrs öffentlich machten, waren die Libertins des 18. Jahrhunderts in Frankreich (vgl. Henning 1998: 200). Vor allem der französische Adlige Marquis de Sade, der den Hintern nicht nur „zum Objekt der Verehrung“, sondern auch zum Fetisch machte und in seinen literarischen Werken ausführlich beschrieb, was er mit dem Hintern und dem Anus anstellte (Henning 1998: 200). Diese Schriften empörten die Öffentlichkeit, wurden als „Nichtachtung“ und „Überschreitung der Normen“ abgestempelt, galten als pervers, schmutzig und sündhaft, Verspottung gegen Gott und religiöse Gefühle der Menschen, Setzung der Natur als Tempel der moralischen Pflichten (Henning 1998: 203). Die Diskussion um Analverkehr kam dazu, dass sich die Meinung bildete, man kann mit dem Hintern als Objekt der Begierde sexuell leicht zwischen Geschlechtern wechseln: „Der Analverkehr ist „ein Verbrechen gegen die Natur, das darin besteht, einen Mann so zu gebrauchen, als sei er eine Frau und eine Frau so zu gebrauchen, als sei sie ein Mann““ (Henning 1998: 24). Dabei wird in der Pornografie Vaginalsex mit Weiblichkeit und Analsex mit Männlichkeit gleichgestellt: die Frau wird beim Analverkehr durch „virile Aktion“ und „Testosteron-Reaktion“ „zum Spiegel der Männlichkeit“ penetriert (Metelmann 2005: 41). Man kann auch umgekehrt sagen: Analverkehr ist die Ablehnung der Weiblichkeit der Frau (vgl. Metelmann 2005: 45). Der Analverkehr ist nicht nur schmutzig und verdorben, er symbolisiert den gleichgeschlechtlichen Sex, was für die Öffentlichkeit zu häretisch war. Der Analverkehr wurde kriminalisiert, um spät darauf rechtlich entkriminalisiert zu werden; dennoch übte nun die Medizin die Macht des Wortes aus, wobei Analverkehr als unnatürlicher und anatomisch manipulierender Akt gekennzeichnet wurde (vgl. Hennig 1998: 205ff.). Der Analverkehr ist immer noch unter den meistgesuchten Kategorien auf Pornoseiten (PornHub)¹². Er gilt als Inkorporierung der Realität, er ist realistischer als Vaginalsex, durch das Animalische kommt die „wahre Persönlichkeit“ der Frau, das kann kein „Fake“ sein, sie ist in der Tat lustvoll auf „diese harte Nummer“ (Metelmann 2005: 41). Wenn man das auf die Populärkultur ableitet: Pornografie gilt als männlich konnotiert, wobei vor allem Analsex als etwas Echtes und Wahres dargestellt wird, solange die Pop-Kultur als „Vaginalsex“ und „als dezidierte Fake-Kultur weiblich kodiert“ gilt (Metelmann 2005: 45).

Der Hintern wird als Objekt auch gerne fetischisiert, vor allem wenn er außergewöhnlich groß ist (vgl. Henning 1998: 122). Die Begeisterung mit einem

¹² PornHub 2018 Year in Review <https://www.pornhub.com/insights/2018-year-in-review> (zuletzt aufgerufen am 14.08.2019 um 07.48).

unproportioniert großen Hintern ist ebenfalls in vielen Kunstwerken zu finden (vgl. ebd.). Bei den Griechen fing es also mit der sexuellen Fetischisierung des Gesäßes der Aphrodite an (vgl. Stähli 2001: 265).

Den Gesäßfetischismus verbindet man besonders stark mit dem Animalischen, weil es unmittelbar zu der tierischeren Art des Geschlechtsverkehrs führt, und zwar zu Sex von Hinten (vgl. Henning 1998: 161). Die klassische Stellung, und zwar Frau auf dem Rücken und Mann auf ihr, kam von der Kirche, weil Sex nur zur Kinderzeugung galt, alles andere war „animalisches Treiben“ (Henning 1998: 161f.). Die Sexualität des Menschen soll sich als reine und unbefleckte von der schmutzigen und schamlosen Sexualität des Tieres unterscheiden; die Übertragung des Tierischen in die menschliche Sexualität bedeutet, „eine metaphysische Ebene nach unten“ zu gehen (Gorsen 1972: 18). Der Hintern wurde somit zum Tempel des Bösen und die Stellung ‚Sex von Hinten‘ die sündhafteste, weil sie die Lust und „unwürdige sinnliche Begierde“ besonders stark entflammt (vgl. Henning 1998: 162; Henning 1998: 164). Die Ablehnung der Kirche dem Hintern gegenüber spielte auch eine wesentliche Rolle dafür, dass die Menschen dem Hintern auch noch zusätzlich ablehnend gegenüberstanden. Die Einstellung, die man mit dem Hintern verbindet, dass er etwas Schlechtes, Nachteiliges oder Täuschendes ist: „Der Hintern stellt gleichsam den Gipfel des Schlechten dar, da sich in ihm „das Hintere“ (im Sinne des Verborgenen) und das Niedrige vereinen“ (Henning 1998: 163). Der Hintern war auch mit dem Teufel verbunden: in der Zeit der Hexenverfolgung sprach ein junges Dienstmädchen vor dem Gericht vom Hexensabbat, in den sie in ihrer Nacktheit entführt wurde, und erzählte, wie die Anwesenden dem Teufel den nackten Hintern küssten (vgl. Cornette 1995: 104). Außerdem verbindet man den Sex von Hinten, wenn der Po einladend gestreckt ist, mit der „Aufforderung zur Ausübung aktiver Dominanz“ und gilt damit als „Unterwerfungsgestus, entsprechend der realen oder symbolischen Androhung des ‚Arschfickens‘ als äußerst aggressive und entehrende Droh- und Strafgebärde“ (Stähli 2001: 255). Schon die Untersuchung der griechischen Kunstwerke ergab, dass „anale Penetration, Fokussierung des sexuellen Interesses auf den Hintern [...] und die Einrichtung einer sozialen wie auch einer Geschlechter-Hierarchie in einer stabilen Verbindung miteinander zu stehen scheinen“ (Stähli 2001: 263).

4.4. Sexualität

Im Unterschied zum Sex, der ‚natürlich‘ ist, ist die Sexualität wie Gender sozial konstruiert und kulturspezifisch umrahmt (vgl. Caplan 2000: 52; vgl. Lautmann 2002:20; vgl. Baumann 2002: 29; Eiblmayr 1993: 19). Die Menschen waren nicht von Anfang an „erotische Wesen“, sondern sind von der Kultur über die Trennung der sexuellen Lust vom Zwang zur Fortpflanzung konstruiert (vgl. Bauman 2002: 30). Man kann also auch nicht von der eingeborenen „energetischen Form der Sexualität“ sprechen, die durch Umwandlung die Form eines positiven Sachverhaltes im Sozialkontext annimmt (Eiblmayr 1993: 19). Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Sexualität keine private Angelegenheit ist, sie wird „sozial begründet“, vor allem durch die gesellschaftlichen Einschränkungen, sei es Kirche, Staat oder kapitalistisches Gedankengut; es ist ein Prozess, der uns nicht frei zusteht (vielleicht nur illusorisch frei, es ist jedoch ein Gut der konsumorientierten und stark individualistischen Gesellschaft) (vgl. Valvrede 1989: 18). „Die kontinuierliche Sexualisierung der Öffentlichkeit geht nämlich [...] einher mit einem zurückweichen der gelebten und verlangten Sexualität im Hier und Jetzt der westlichen Welt“ (Pundt 2005: 180).

Die Sexualität erlebte einen Wandel von der natürlichen Stellung als körperliches Bedürfnis mit nicht-privater Nacktheit und teils öffentlichem Ausleben der Triebe bis zur Privatisierung durch die wirtschaftlich orientierte Gesellschaft in den Zeiten der Aufklärung und Industrialisierung, wobei affektives Verhalten abgelegt wurde und Rationalismus entstand (vgl. Wrede 200:33; vgl. Elias 1976/1994: 374; vgl. Foucault 1977: 120). Die Selbstkontrolle, Selbst- und Fremdbeobachtung, Triebdämpfung – was Elias als „zivilisatorische Transformation“ bezeichnet – führten zur Entwicklung von Scham- und Peinlichkeitsgefühlen sowie zur Unterdrückung und Disziplinierung der Sexualität (vgl. Foucault 1977: 120; Elias 1976/1994; Elias 1976/1994: 386f.; vgl. König 1990: 167f.; vgl. Wrede 2000: 36). Die wachsende Distanz zum Körper verbarg auch die Nacktheit vor dem öffentlichen Auge, die Grenze zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ wird verschärft, das Schamgefühl geht aus dem Öffentlichen ins Private über und verursacht Selbstzwänge abgeleitet von gesellschaftlichen Fremdzwängen (vgl. Wrede 2000: 34; vgl. Elias 1939/1997: 354ff.). Die unterdrückte Begierde erhielt mehr Anreiz, wobei die nackten Körperteile, die Sexuelles ausdrücken oder andeuten, erotisiert und sexualisiert wurden (vgl. Wrede 2000: 35). Vor allem weibliche Sexualität gilt unter Freud als mangelhaft und unvollkommen; sie wurde im Bürgertum als problematisch eingestuft und die sexuellen Wünsche der Frau stark desavouiert (vgl.

Wrede 2000:29; vgl. Wrede 2000: 37). Sex durfte nur zwecks Fortpflanzung existieren – wobei sexuelle Leistungsunfähigkeit und sexuelle Reizlosigkeit genauso verpönt waren und als ‚obszön‘ galten wie sexuelle Freizügigkeit (vgl. Gorsen 1972: 13). Die Schamgefühle entstanden „ebenso durch das sexuell Reizlose wie das sexuell zu Reizvolle“ (ebd.).

Michael Foucault liefert sein Erklärungsmodell von Macht und Sexualität abseits der ‚Repressionsthese‘, wobei die Macht in der Gesellschaft nicht nur mittels „Unterdrückung, Verbot und Negation“ zustande kommt, sondern zusätzlich noch „auf der Ebene des Begehrens und des Wissens“ (Holzleithner 205-206). Er verbindet Sex mit Politik und mit Macht (vgl. Lautmann 2002: 22). Die Sexualität ist nicht eine Triebkraft, „die der Macht von Natur aus widerspenstig, fremd und unfügsam gegenübersteht“, sondern sie ist vielmehr „ein besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen“ zwischen unterschiedlichen Gruppen der Menschen, sie wird oft als ein Kampfgerät eingesetzt (Foucault 1977: 103). Also wenn die sexuellen Revolutionen für die Menschen eine Art Befreiung von der gesellschaftlich unterdrückten Sexualität sind, dann warnt Foucault von der Illusion dieses Gedankens, weil es sich bei der Sexualität um ein bloßes Hilfsmittel der Macht handelt. Eine der Strategien war zum Beispiel die Hysterisierung des weiblichen Körpers: der Frauenkörper wurde untrennbar von der Sexualität entmachtet, als pathologischer Gegenstand in die Medizin geschoben und in die Familie als Werkzeug für die Reproduktion integriert, wobei die Reproduktion auch von der Gesellschaft zu regulieren ist (vgl. Foucault 1977: 103f.). „[...] die Körperlüste existieren nicht in der unveränderbaren Opposition zu der kontrollierenden und repressiven Macht“, sie werden in die Machtkonfigurationen eingebettet, die „die Lüste für bestimmte Zwecke“ anwendet (Williams 1999/ 1989: 3). Außerdem entwickelten die Menschen eine stärkere Beobachtung, sowohl gegenüber den Anderen als auch sich selbst in der Gesellschaft – wenn man sich selbst kontrollieren muss, dann kontrolliert man auch die Anderen (vgl. ebd.). Wie Freud spricht Elias von der Umformung der Triebenergie in jene Energie, die ‚sinnvoll‘ ist und auf dem zivilisierten Niveau für die nützliche Arbeit sowie kulturelle Bereicherung verwendet werden muss. Der Prozess der Stärkung der Selbstkontrolle, der Triebdämpfung, des Beobachtens nennt Elias „Rationalisierung“ und „Psychologisierung“, die auch „zivilisatorische Transformation“ vorantreiben (Elias 1976/1994: 377 und 1976/1994: 386f). Die Psychologisierung entstand über Rationalisierung, durch Verlegung der Zwänge nach innen, ohne die Möglichkeit mehr

zu haben, wie im Mittelalter, die Affekte nach draußen zu tragen und körperliche Gewalt ohne Verstand zu verwenden (vgl. König 1990: 167). Die verstärkte Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit und Verlegung der äußeren Konflikte nach innen sensibilisierten die Menschen und erzeugten zusammen mit der kontrollierenden Zensur die Scham- und Peinlichkeitsgefühle, wobei die ‚natürlichen‘ Körperfunktionen privatisiert werden (vgl. König 1990: 167f.).

In den letzten Jahrzehnten schleicht sich der Sex in Werbung, Medien und Alltagsleben der Menschen ein; nachdem sich die sexuellen Formen und Praktiken entfaltet und legitim wurden, wurden auch Scham – und Peinlichkeitsgefühle optimiert, umgeformt und neu definiert (vgl. Sigusch 2002: 14f.). Sexualität ist immer noch kulturell abhängig, sie ist nicht personenbezogen, sondern reflektiert die allgemeine Ideologie der Gesellschaft und ernährt sich von soziohistorisch institutionalisierten Stereotypen, die sich in den Massenmedien spiegeln, vor allem zeigen sie wie weibliche Sexualität ist und sein soll (vgl. Wrede 2012: 40; vgl. Karle 2012: 267). Die Sexualität wird mit Individualität verbunden, was dazu führt, dass die Sexualität eine wichtige Rolle für die Konstitution der persönlichen Individualität spielt (vgl. Zimmermann 2001: 231).

„Sexualität ist ebenso sehr eine soziokulturelle Konstruktion wie eine Folge früher Kindheitserinnerungen, und sie wird von privaten und öffentlichen, bewußten und unbewußten Formen der Phantasie, die kulturell zur Verfügung stehen und historisch ausgebildet sind, in dynamischer Weise strukturiert“ (Zimmermann 2001: 221, zit. Teresa de Lauretis 1996).

Weibliche Sexualität

„Weiblichkeit zeigt sich mithin in einer umfassenden körperlichen Akrobatik, die so erlernt sein will, dass sie unbewusst oder vorreflexiv in Szene gesetzt werden kann und der weiblichen >>Natur<< zu entspringen scheint, wozu die Bilder Anschauungsmaterial liefern, das zur Nachahmung animiert“ (Penz 2015: 108).

Für Frauen lässt sich allgemein sagen, dass im Laufe der Geschichte es nicht möglich war, sich die Sexualität als roten Faden ihrer Lüste „außerhalb der dominanten männlichen Ökonomie“ vorzustellen (Williams 1999/1989: 4). Es entwickelte sich so, dass die Frau die Natur personifiziert, und der Mann die Kultur verkörpert (vgl. Karle 2012: 266 und König 1990: 25). Der Terminus „Sexualität“ ist vor allem für viele Frauen mit der Frage der Identität und der persönlichen Lüste verbunden (vgl. Valverde 1989: 11).

Die Sexualität wurde durch die Feministinnen politisiert: durch die Fragen über Sex und Beziehungen der Geschlechter und durch Proteste (vgl. Valverde 1989: 13). In den späten 60er Jahren, vor allem nachdem die Pornografie entkriminalisiert wurde und Mainstreampornografie ihren Aufschwung feierte, kämpften die neofeministischen Bewegungen gegen die „kapitalistisch-bürgerliche patriarchalische Herrschaft“ mit ihrem „Macht- und Unterdrückungsverhältnis“ (Eiblmayr 1993: 18; vgl. Holzleithner 2006: 204). Es gab darunter Widerstand gegen die „Unterdrückung der Sexualität“: Frauen können zu ihrer „‘eigentümlichen‘ Sexualität“ sowie zu einer „‘authentischen und natürlichen‘ Weiblichkeit“ finden, wenn die männliche Unterdrückung beseitigt ist (ebd.). Catharine MacKinnon arbeitete eine „radikale Theorie der Geschlechterkonstitution“ aus, wobei „Frau werden“ einen deformierenden Ablauf der Sexualitätsaneignung bedeutet (Holzleithner 2006: 205). Sexualität ist für MacKinnon ein sozialer Prozess, der die Geschlechterbeziehungen schafft, sie konstituiert Männer als sexuell Handelnde und zwingt den Frauen Weiblichkeit auf, damit sie zu „Frauen werden“ (Holzleithner 205-206).

Es entstand eine Auseinandersetzung zwischen radikalen Feministinnen und liberalen Feministinnen bezüglich „der Frau als Lustobjekt“ und „der Frau als sexuell aktiv“: ob weibliche Lust und Erotik diskreditiert werden sollen, um den Intellekt der Frauen zu akzentuieren und gegen das Abbild der Frau als ein männliches Objekt zu rebellieren oder ob Sexualität eine natürliche Energie ist, die nur von den sozialen Ketten befreit werden muss (vgl. Karle 2012: 266; vgl. Caplan 2000: 46; vgl. Caplan 2000: 51, vgl. Valverde 1989: 18f.). Der radikal-konservative Feminismus vertritt die Annahme, dass die Frauen „ihre Subjektivität nur auf Kosten ihrer Erotik behaupten“ können, sie sind „Opfer einer ihnen aufgezwungenen Sexualität“ und müssen ständig beweisen, dass sie nicht nur auf ihre Sexualität reduziert werden sollen (Vinken 1995: 18). Die weibliche Lust kann nur dann entfaltet werden, wenn die Gesellschaft komplett gleichberechtigt ist und die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern auf dem gleichen Niveau verteilt sind (vgl. Vinken 1995: 19). Der liberale Feminismus vertritt dagegen die Idee, dass Sex nicht nur ein Mittel zur Unterdrückung ist, sondern auch eine Möglichkeit der Revolution und der Befreiung (vgl. Vinken 1995: 20). Die weibliche Lust ist im Unterschied zur männlichen, nicht an das phallische „Tribschicksal“ gebunden, sondern das „weibliche Imaginäre“ kann entfesselt werden und neue Horizonte eröffnen (Vinken 1995: 20-22).

4.5. Konstruierte Weiblichkeit

In der Sexualität spielt die Weiblichkeit als eine konstruierte Kulturform eine wichtige Rolle. Manche Theoretikerinnen sprechen davon, dass der Begriff der Weiblichkeit nicht „definierbar“ ist: er beruht auf einer „Maskerade“ und bildet „eine Form des Sich-Versteckens, mit der Frauen sich an die imaginären Normen der Gesellschaft anpassen“ (Haas 2006: 19). Sexuelle Attraktivität bedeutet oft, dass man den Kanons der Weiblichkeit entspricht. ‚Unweiblich‘ als Bezeichnung einer Frau galt lange Zeit als eine Beleidigung. Eine Frau, die sich nicht weiblich genug präsentiert, wird als ein Beispiel der versagten sexuellen Identität oder „als Nachlässigkeit gegenüber sich selbst“ dargestellt (Brownmiller 1984: 9). Man wird erwartet, dass die Frau, die der konstruierten Weiblichkeit als „Ansprüchen der männlichen Projektionen“ entspricht, sich der Aufgabe stellt, denen mit den eigenen Kräften nachzustreben (Haas 2006: 17). Wenn eine Frau „wegen ihrer Fehler und Unvollkommenheiten kritisiert wird“, dann sieht sie „in der Weiblichkeit eher eine verzweifelte Beschwichtigungsstrategie“ (Brownmiller 1984: 10). Die gesellschaftliche Erwartung lässt kaum Spielraum, der Aufforderung, sich weiblich zu präsentieren, zu entziehen, weil es zu einer sozialen Abstufung führen kann (vgl. ebd.). Deswegen haben Feministinnen Schwierigkeiten, eine „authentische‘ Weiblichkeit“ zu konzipieren (Wrede 2000: 26; Eiblmayr 1993: 19).

Obwohl die Weiblichkeit primär da ist, um einen sexuellen Reiz für die Männer auszustrahlen, ist sie in den Leitungspositionen nicht willkommen. Frauen, die hohe Stellen in Wirtschaft und Politik besetzten, dürfen nicht sexuell attraktiv sein und sollen sich eher ‚männlich‘ präsentieren. Es liegt daran, dass Weiblichkeit mit solchen Attributen wie „Verletzlichkeit“, „Schutzbedürfnis“, „Fügsamkeit“ und „Konfliktvermeidung“ sowie „Passivität, Hingabe und Masochismus“ ausgestattet ist (Brownmiller 1984: 10-11; Wrede 2000: 26). Die Weiblichkeit ist mit „dem Status eines Objektes für das Begehren eines anderen“ versehen und als „ein Ausdruck der Abhängigkeit und des guten Willens“ fungiert (ebd.; ebd.). Wobei die Männlichkeit als Gegenpol „treibende ethische Kraft der Überlegenheit“ darstellt (Brownmiller 1984: 1011). Sigmund Freud warnte zwar davor, Weiblichkeit mit der Passivität und Männlichkeit mit Aktivität leichthin auf die gleiche Stufe zu stellen, dennoch bestand die Weiblichkeit für ihn „im Akzeptieren sexueller Passivität, in der Hinnahme des Objektstatus“ (Lautmann 2002: 68). Unabhängig davon, welchen Aspekten man sich der geschlechterspezifischen Stereotypen zuwendet, sie vereinigen die Annahme, dass die Frau passiv und der Mann aktiv ist (vgl. Wrede 2000: 26). Der französische

Soziologe Jean Baudrillard platziert die Weiblichkeit dagegen außerhalb der Gegensätzlichkeit männlich/weiblich, abseits der Polemik um die Psychoanalyse oder sexuellen Revolutionen sowie der Machtgefüge (vgl. Lautmann 2002: 75). Er bietet die Weiblichkeit als Gegenstück von Sex und Macht und verkündet prunkvoll, „diese Macht des Weiblichen ist die Macht der Verführung“ (ebd.). Vielleicht ist genau diese Einstellung auch besonders in den sexualisierten (Selbst)darstellungen der Frauen auf Instagram zu sehen.

Das Konzept der Weiblichkeit ist jedoch in sich selbst widersprüchlich- nicht alles, was ‚weiblich‘ ist, wird von der Gesellschaft als (attraktiv) weiblich angenommen. Die „normative Weiblichkeitsrepräsentation“ wird vor allem von den Künstlerinnen der Abjekt Arts kritisiert, wobei die Normativität bestätigt wird, dass das (naturgegebene) Weibliche stets mit dem Abjekten assoziiert wird (Zimmermann 2001: 247). Das heißt, die ‚weiblichen‘ Attribute wie Menstruationsblut, stretching marks am Bauch nach der Schwangerschaft, Zellulitis, gelten als ‚eklig‘, also als ‚abjekt‘ und sollen von der Öffentlichkeit versteckt werden. Das gilt ebenfalls für Attribute, die die Weiblichkeit ‚gefährden‘, wie Körperbehaarung (an Beinen, Achseln, Schamhaar), die auch nicht öffentlich zur Schau gestellt werden dürfen. Der Schlankheitswahn ist ein Beispiel dafür, dass „die Ästhetik der Weiblichkeit zum natürlichen Frausein im Widerspruch steht“ (Brownmiller 1984: 45). Die Weiblichkeit, die mit der Mutterschaft verbunden ist (zum Beispiel Matronen), ist die einzige von Männern akzeptierte Macht (vgl. Duby 1995: 28):

„Über Generationen hinweg war die Figur der Maria für die gesamte Christenheit (und später, nach der Reformation, für einen großen Teil von ihr) das sublimierte Bild der unbefleckten Weiblichkeit. Doch wenn das Glaubenssystem, in dem unsere Kultur entstanden ist, der Weiblichkeit so viele Vorrechte im Jenseits einräumt, so deshalb, weil in seinem Mittelpunkt die Gestalt eines Mensch gewordenen Gottes steht, den eine Frau in ihrem Schoß getragen und zur Welt gebracht hat, ohne ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, und der durch seine Inkarnation zum Bruder aller Menschen wurde“ (Duby 1995 :28).

Mit dem Wachstum der Konsumgesellschaft „werden Frauen zusehends auch „im öffentlichen Raum“ mit den männlichen Weiblichkeitsidealen und „der Sexualisierung weiblicher Körperlichkeit“ sowie gleichzeitig mit Reproduktionsansprüchen auseinandergesetzt (Penz 2015: 108). Aus der marxistischen Sicht wurde der Frauenkörper zur Ware, was schließlich „zur Pornografisierung der Konsumgesellschaft“ führte (Porschlegel 2005: 18). Es bedarf einer neuen politischen

und ethischen Interpretation der gesellschaftlichen, symbolischen Konstruktion der Weiblichkeit, um sich von dem Bild des „Kastrierten Anderen“ und demnach einem Mangel, „der im männlichen Symbolischen für sich selbst keinen Ort finden kann“, zu lösen (Cornell 1995: 108).

4.6. Pornografie als Kunst

„Wenngleich aber das pornographische Bild als visuelle Empfindung wahrgenommen wird, so zeigt es sich auf der symbolischen und psychischen Ebene nicht nur als das ‚Andere‘ gegenüber der Kunst, sondern ist dem vergleichbar, was in den Menschen über haptische Wahrnehmungen ausgelöst wird“ (Jahn 1999: 147).

Wenn man sich der Kunstgeschichte zuwendet, dann merkt man, wie alt die Pornografie als Gattung ist. Aus der altgriechischen und römischen Kultur über Auftragspornografie für Adlige in der höfischen Gesellschaft, fragmentierte Körper im Manierismus mit in Szene gesetzten close-ups von Körperteilen, prüder Bürgertum, Demokratisierung pornografischer Bilder, zunehmende Pornoisierung der Populärkultur und Medien, wobei „die Aristokratie in die Pornografie zurückfindet“ – das sind die Epochen, die Pornografie durchmachte (vgl. Liebs 2005: 87; Metelmann 2005: 51).

Pornografie leitet sich vom griechischen Wort „pornea“, das „Unzucht“ oder sexuelle Unmoral bedeutet (Dierichs 1997: 9). In der Erklärung steckt schon die negative Konnotation, wobei Erotik, die keine klare Abgrenzung zur Pornografie hat¹³, in sich „eros“ beinhaltet – die Umschreibung für „das männliche Liebesverlangen ohne bestimmte Orientierung“ (ebd.)¹⁴. Die moderne Auffassung des Begriffs formierte sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts: „als pornographische Darstellungen bezeichnet man heute literarische, bildliche und filmische Äußerungen mit vorwiegend sexuellen Aspekten und Vorgängen“ (vgl. Werner 2005: 157; Dierichs 1997: 9). Es gibt im Prinzip keine neutrale Definition von Pornografie (vgl. Cornell 1995: 45). Pornografie (im Sinne von heterosexueller Mainstream-Pornografie) nach Drucilla Cornell ist die „deutliche Präsentation und Darstellung von Gesellschaftsorganen und Geschlechtsakten mit

¹³ „Die Bewertungsmaßstäbe“ sind „von den Moralvorstellungen des Individuums“ abhängig und „ferner durch sein Zeitalter geprägt“ (Dierichs 1997: 9).

¹⁴ Die Erotik ist dementsprechend der Kunst näher. Jahn formuliert die Unterscheidung zwischen Kunst und Pornografie folgend: „...während Kunst als Sublimierung des Sexualtriebs gesehen wird, äußert sich das Sexuelle in der Pornografie unvermittelt und regt den Betrachter zu direkten Reaktionen an“ (Jahn 1999: 146).

dem Ziel, sexuelle Reaktionen hervorzurufen“ (Cornell 1995: 45). Die Pornografie ist eine Fiktion, dass das Geschehene im pornografischen Material real und wahr ist, eine Fantasie wird als Wirklichkeit dargestellt (vgl. Metelmann 2005: 41). Sie befindet sich im „Bereich des Obszönen“, das als „Sprachlosigkeit gegenüber dem Schamlosen“ fungiert, und ist „moralischen und ästhetischen Abwertungen“ unterzogen (Metelmann/Flaßpöhler/ Werner/ Obermayr/ Niemann/ Pundt 2005: 202). Die Pornografie hat keine bestimmten Grenzen – sie sind sehr flüchtig. In England galten 1857 als Pornografie die Romane, die besonders bei jungen Frauen aus der Mittelschicht beliebt waren, - sie waren dann durch das Gesetz gegen Obszönität verboten. (vgl. Williams 1999/1989: 12). Das Gesetz kam von den Männern aus der Mittel- und Oberschicht, die als „verantwortliche Gentlemen“ die jungen Frauen von der Obszönität und vom Verderben ‚schützen‘ wollten, ohne sich in Konsum der pornografischen Werke einzuschränken oder über deren Effekte nachzudenken (ebd.). Also die männliche Macht in der Pornografie betrifft nicht nur die Darstellung der Frauen darin, sondern auch Zensur und Kontrolle über Konsum der pornografischen Produkte. Die frühen Formen der Pornografie waren sehr mit der Unterdrückung der Sexualität durch Kirche und Staat verbunden – pornografische Bilder gehörten zum Protest dagegen (vgl. ebd.). Mit ihrer allmählich gewonnen Autonomie wurde die Pornografie zu „einem Ziel an sich“, und zwar zu einer Dienstleistung, die sexuell erregt und simuliert, wobei die Körper der DarstellerInnen im pornografischen Material austauschbar wurden, „ihre „soziale Realität“ wurde ausgelöscht“ (ebd.).

Pornografie gilt in der Gesellschaft deswegen immer noch größtenteils als obszön, schmutzig, anstößig und unmoralisch, wobei sie, um die Bevölkerung vom moralischen Untergang zu schützen, verboten gehört (vgl. Holzleithner 2006: 204). Dabei spielte die Ästhetik eine wesentliche Rolle in der Pornografie. Die Ästhetik in Kunst war stigmatisiert: das Ästhetische hatte im Bürgertum keine Trennung vom Ethischen (vgl. Gorsen 1972: 14). Die ganze bürgerliche zwiespältige Einstellung zur Sinnlichkeit und Erotik war in der Kunst zu sehen: man hatte Verlangen nach ihr, man verstoß sie gleichzeitig (vgl. ebd.). Da es die Zeit war, in der Natur durch Vernunft unterdrückt wurde und der Übergang zwischen „naturfrei“ und „naturlos“ dank der Kirche nahtlos überging, war die Pornografie für die Künstler und Aufklärer ein Mittel, der zensierten und unterdrückten erotischen Sinnlichkeit einen Ausweg in die freie Welt zu ermöglichen (vgl. ebd.). Die Pornografie wird zur Rebellion: sie ist eine emanzipatorische Waffe der Sinnlichkeit gegen diktatorische Vernunft (vgl. ebd.). Die

aktuelle Überflutung mit pornografischem Material kann als „reaktives historisches Phänomen einer sexualfeindlichen Aufklärung“ gesehen werden (ebd.). Die Verflochtenheit der Pornografie in die Kunst führte auch zur Entästhetisierung der Kunst von der idealistischen Ästhetik des Schönen (vgl. Gorsen 1972: 14-15). Dabei galt die erotische Kunst als feindliche Invasion auf das moralisch stabile sexuelle Leben des Bürgertums (vgl. Gorsen 1972: 17).

Während der frühen „sexuellen Revolutionen“ 1960 und 1970 gab es noch Hoffnung für mehr „ästhetische moderne Pornografie“, als allgemeine Zustimmung existierte, dass es sich lohne, die Pornografie aufgrund ihrer offensichtlichen „anthropologischen und soziologischen“ sowie „psychologischen und sexologischen“ Gründe zu untersuchen (Williams 1999/1989: 10). Die Zensur der Pornografie ist von der männlichen Kontrolle in die „moderne feministische anti-pornografische Kampagne“ übergegangen, die genau wie diese Kontrolle funktioniert, wobei sie versucht, die von der missbräuchlichen Männergewalt kreierten Effekte zu zensieren (Williams 1999/1989: 13-14). Die ‚konservativen‘ Feministinnen sagen, dass es nicht möglich ist, über Sex zu reden, weil praktisch der komplette sexuelle Diskurs von Männern zu Männern besprochen wurde. Der „konservativen“ Haltung steht eine „liberale“ gegenüber: Pornografie ist eine Inszenierung der sexuellen Fantasien und ist der sexuellen Revolution samt Bruch der bürgerlichen Keuschheit einzuordnen (Holzleithner 2006: 204). Und Pornografie an sich nutzt verstärkt die Klischees, „die das Moment der Wiederholung, der wiederholten Wiederholung, der unendlichen Vervielfältigung und Spiegelung in sich tragen“ aus (Schmidt 2005: 125). Es gibt Stimmen, die Pornografie zu ihrer Antiquität und zu ihrer Legitimität innerhalb der „illustrativen literarischen Tradition“ zurückbringen wollen, damit sie ihre „echte Essenz“ und „ästhetische Tugend“ wieder hat (Williams 1999: 9).

Feministische Debatten bezüglich Pornografie sind eng mit der Debatte der Sexualität verbunden und ebenfalls zwischen Verbot und Unterstützung gespalten. Bis vor kurzer Zeit sprach man von der Pornografie als ausschließlich „männlichem Genre“; sie galt (und gilt) als besonders extremes Beispiel davon, was die Frauen an der männlichen Macht verabscheuen (Williams 1999/1989: 4). Nachdem die Pornografie entkriminalisiert und zu einer Massenware wurde, ist die Kritik seitens radikaler Feministinnen stärker geworden, weil Pornografie eine Glorifizierung der (sexuellen) Gewalt über Frauen darstellt (vgl. Holzleithner 2006: 205). Pornografie sei eine

„Machtausübung von Männern über Frauen“ und „Vergewaltigung“, weil sie sowohl Akteurinnen in der Pornografie „erniedrigt, demütigt, beschädigt“, als auch den Frauen im Allgemeinen „die pornographische Geschlechterrolle aufprägt“ (Vinken 1995: 1314). Diese Kritik basiert auf der oben beschriebenen „radikalen Theorie der Geschlechterkonstitution“ von Catharine MacKinnon: Pornografie spielt bei der Sexualität, die „der zentrale Ort der Unterdrückung von Frauen“ ist, eine wesentliche Rolle (Holzleithner 2006: 205-206). Pornografie spricht nicht, sie handelt, und zwar so, dass die Männer immer Sex bekommen (können), auch ohne Zustimmung der Frauen (Holzleithner 2006: 206-207). Dabei trennt MacKinnon „das Imaginäre von der Wirklichkeit, und sie trennt Sexualität vom Imaginären“ (Cornell 1995: 125-126). Die Pornografie dreht sich nur um den Phallus des Mannes, sie spricht nur ihn an. Die feministische Antipornografiefront löste politische Diskussionen bezüglich des Schadens der Frauen durch Pornografie in der breiten Öffentlichkeit aus und im Zuge der von ihnen unterstützten Kampagne für Civil Rights Ordinances gab es die Forderung, in den ganzen Vereinigten Staaten Amerikas Antipornografiegesetze umzusetzen (vgl. Holzleithner 2006: 207-208). Die ursprüngliche Fassung des Antipornografiegesetzes beinhaltete folgende Formulierung: „die anschaulich dargestellte, sexuell explizite Unterwerfung von Frauen“ (Cornell 1995: 49). Dazu ist es etwa nicht gekommen, aber in keinem Land auf der Welt hat diese Diskussion so eine Resonanz verursacht, wie in den Vereinigten Staaten und Kanada (vgl. Holzleithner 2006: 208).

Für andere handelt es sich um die „Inszenierung eines phantasmatischen Szenarios“, die zwar an „männliche Phantasma“ und das „Unbewusste“ des Mannes gerichtet ist, jedoch gute Voraussetzungen hat, den Frauen auch eine Plattform zu bieten, ihrem sexuellen Verlangen nachzugehen und „ihr Geschlecht auszudrücken“ (Vinken 1995: 12-14). Diese Position kritisiert die Radikale insofern, dass die letztere das männliche Imaginäre zum allgemeinen Imaginären proklamierte, wobei das weibliche Imaginäre auch existiert (vgl. Cornell 1995: 133). Bei der Pornografie leben die Männer ihr männliches Imaginäres aus: es geht ihnen nicht primär darum, ihre männliche Macht auszuüben, sondern ihre Unsicherheit der eigenen Identität bezogen auf Kastrationsangst zu dämpfen (vgl. Cornell 1995: 129). „Ethnischer Feminismus“ von Drucilla Cornell schlägt anknüpfend an Vorschläge der liberalen Feministinnen, „die Erweiterung des Horizonts weiblicher Sexualität“ einzutreten, vor, nicht die Bekämpfung des kulturellen männlichen Phantasma, sondern „die Befreiung des

weiblichen Imaginären“ als oberste Priorität zu setzen (Cornell 1995: 27). Laut Cornell ist das „weibliche Imaginäre“ die „zwangsläufige Leerstelle zwischen kulturell auferlegten Weiblichkeitsdefinitionen“ und dem tatsächlichen Leben der Frauen; es bedarf einer eigenen symbolischen Form (Cornell 1995: 34-35; Cornell 1995: 109). Im Gegensatz zur feministischen Antipornografiefront sind die Vertreterinnen der liberalen Position gegen das Verbot der Pornografie, weil es auch an die patriarchalische Unterdrückungsmechanismen erinnert. Außerdem haben die patriarchalen Wertvorstellungen „Ehefrau und Hure, Mutter und Stripperin gleichermaßen unterdrückt“ (Holzleithner 2006: 216, vgl. Valverde 1985: 15). Starre Weiblichkeitsvorstellungen unterdrücken die eigenen Fantasien der Frauen und es besteht Bedarf, die Frau und nicht die Taten des Mannes oder Pornografie in Mittelpunkt zu rücken (vgl. Cornell 1995: 42). Dabei, im Unterschied zu der Position von MacKinnon, geht es bei Cornell in der Pornografie um „ein Phantasma“, das jedoch ein Teil der Wirklichkeit ist und mit der Realität verbunden ist (Cornell 1995: 125).

Cornell bedient sich bei der Erklärung der Pornografie einer psychoanalytischen Erklärung nach Lacan: die Pornografie spricht nicht zum Penis, wie es MacKinnon behauptet, sondern zum Unbewußten, sie verkörpert ein verdrängtes phantasmatisches Szenario (vgl. Cornell 1995: 96; vgl. Cornell 1995: 98-99). „Die unbewußte Struktur der Pornographie ist das verbotene Objekt des Begehrens, die phallische Mutter“, die „im Imaginären als allmächtig und in ihrer Macht, Leben zu geben und zu nehmen, als bedrohlich zurück“ bleibt (Cornell 1995: 96; Cornell 1995: 80). Dieses verbotene Objekt des Begehrens führt dazu, dass die Pornografie auch immer im Kontext des Verbotes und der Scham bleibt, was sie aber auch attraktiv macht (vgl. Cornell 1995: 96).

Was jedoch für beide Positionen gilt ist, dass Pornografie „das weibliche Imaginäre im Lacanschen Sinne“ verletzt und somit die „weibliche Geschlechtlichkeit auf männliche Stereotype reduziert“ (Vinken 1995: 14). Beide Standpunkte wollen die „Identifizierung des Weiblichen im Kontext der geschlechtlichen Differenz mit der Weiblichkeit des „Geschlechts“ der Frau, wie es in der Pornographie dargestellt wird“, bekämpfen (Cornell 1995: 42-42). Außerdem beherrschen die pornografischen Bilder, kodiert durch männliche symbolische Imaginäre, den öffentlichen Raum (vgl. Cornell 1995: 113).

So wie die Grenzen zwischen Pop-Kultur und Pornografie, sind die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie auch oft sehr verwischt, worauf diese Aussage auf der Meinung der BetrachterInnen beruht (vgl. Zimmermann 2001: 17). Und gleichzeitig gehört die Pornografie zu „vulgärer Massenkultur“; Kunst und Pornografie gehören zu polaren Sphären (Zimmermann 2001: 202). Die Pornografie gilt „als Schauplatz der „unterdrückten“ Sexualität“ und Kunst dagegen „als Repräsentation „erwünschten“ sozialen Verhaltens“ (Zimmermann 2001: 242). Die Pop-Kultur ist als Teil der Massenkultur „eine bestimmte kulturelle Praxis, die nicht am Großen, Schönen und Wahren interessiert ist, sondern am Gebrauch von Kultur im Hier und Jetzt der eigenen Lebensrealität“ – eine Begriffserklärung, die man an die Pornografie im gleichen Maße verwenden kann (Metelmann/ Flaßpöhler/ Werner/ Obermayr/ Niemann/ Pundt 2005: 201).

Die feministische Pornografie-Debatte streckte sich auch auf die Popkultur aus. Aus der liberalen Sicht, sobald die erfolgreichen Frauen „offensiv zeigen, [...] dass sie Sex nicht nur wollen, sondern auch haben (oder vielleicht besser: nicht nur haben, sondern auch wollen)“, wobei es sich um die „inszenierte weibliche Heterosexualität“ handelt, wird ihnen Provokation vorgeworfen und mit dem Verdacht der Pornografie konfrontiert (Flaßpöhler 2005: 184). Aus der konservativen Sicht handelt es sich dabei nicht um die Emanzipation der weiblichen Lust, sondern schlicht um die Spiegelung der männlich-patriarchalischen Unterwerfungsmechanismen (vgl. ebd.). Den Frauen wird es verwehrt, sexuell offensiv zu handeln und ihre sexuelle Erregung zu zeigen, wobei die männliche Physiologie das erlaubt (vgl. Flaßpöhler 2005: 186). Diese sexuelle Offensivität zeigt sich vielmehr in den Texten der US-Amerikanischen Rapperinnen. Schon in 00ern sang Lil' Kim von Kunilingus¹⁵ (Flaßpöhler 2005: 187). Und wieder sind es Cardi B¹⁶ und Nicki Minaj¹⁷, die explizit von Sex singen. Die 00er brachten also die Zeit der Versuche der Pop-Künstlerinnen ihre (weibliche) Sexualität auf die Bühne zu bringen und zu zeigen, dass sie sexuell attraktiv für sich sein wollen (vgl. ebd.). Diese aktive weibliche Lust am sexy sein stand „lange aufgrund der abendländisch patriarchalen Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur (bzw. fehlendem/defektem

¹⁵ „All I wanna do is get my pussy sucked ... Can't wait to show my girls he sucked the piss out my pussy“ singt Lil'Kim „Suck My Dick“, veröffentlicht in 2000.

¹⁶ „I might just feel on your babe, my pussy feel like a lake / He wanna swim with his face, I'm like, „Okay““ singt Cardi B in „Bodak Yellow“, veröffentlicht in 2017.

¹⁷ „It's a holiday – Play with my pussy day! / Pussy this, pussy that, pussy cakin' / Pussy ride dick like she a Jamaican“ singt Nicki Minaj in „Baddest Bitch“, veröffentlicht in 2011.

Über-Ich) unter reinem Affirmativitätsverdacht“ und war ein Tabu (ebd.). Gleichzeitig jedoch bleibt die weibliche Offensive im Rahmen der männlichen Schaulust und männlichen Objektivierung, stellt also keine Gefahr für die männlichen Wahrnehmungen dar, sondern geht Hand in Hand (vgl. Flaßpöhler 2005: 189). Also lebt sich die weibliche Lust zwar aus, jedoch mit Rückgriff auf den männlichen Ausdruck, ohne sich davon zu emanzipieren. Die weibliche Sexualität und sexuelle Lust drehen sich weiterhin um das Phallische (vgl. Flaßpöhler 2005: 192).

Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes oder auch fotografischen Bildes, das zur öffentlichen Schau gestellt wird, auch ohne Kontext, wird eine Beurteilung nicht nur auf der ästhetischen Wahrnehmung basieren, sondern auch auf der öffentlichen Meinung in Bezug auf Normen und Werte. Die Begriffe werden jedoch immer wieder neu verhandelt, und zwar durch die Auseinandersetzungen der BetrachterInnen, und dies hat wiederum Einfluss auf die Geschehnisse in den Kunstwerken (vgl. ebd.).

Die feministische Auseinandersetzung um Pornografie ist „immer auch die Auseinandersetzung mit Sexualität, indem die Pornografie Sexualität nicht nur „deformiert“ darstellt, sondern auch herstellt“ (Zimmermann 2001: 217). Die grundlegenden Mechanismen der Pornografie „sind insgesamt in der kulturellen Konstruktion der Weiblichkeit von Bedeutung“ (Zimmermann 2001: 220). In den feministischen anti-pornografischen Debatten werden die Repräsentation und Wirklichkeit stark auseinandergehalten, wobei man die Pornografie fern von der Realität hält (vgl. Zimmermann 2001: 221). Gleichzeitig gibt es Überlegungen, ob man der Pornografie nicht die Möglichkeit der anderen Lesarten geben kann, sodass man die „rigiden Hierarchien sexueller Differenz“ anfechtet und Pornografie als primär männliche sexuelle Domäne entmachtet (Zimmermann 2001: 218). Eine der Mittel solcher Auseinandersetzung mit Pornografie ist die gezielte Darstellung davon, was als ‚pervers‘ gilt, weil dessen Repräsentation als Ausdrucksart eines Subjektes betrachtet werden kann (vgl. Timmermann 2001: 218). Diese Herangehensweise gibt eine Plattform für die „weibliche Subjektivität“ (Zimmermann 2001: 218). Alle kulturellen Darstellungen der Weiblichkeit streben eine Kontinuität an, die analysiert werden muss, ohne dabei die Unterschiede der „visuellen Produktion“, ob es Kunst oder Pornografie ist, in den Mittelpunkt zu rücken (Zimmermann 2001: 220). Es darf nicht primär davon ausgegangen werden, dass „die pornografische Repräsentation

des weiblichen Körpers der einzige kulturelle Ort sei, an dem Weiblichkeit die von ihr beschriebene Verweiskfunktion einnimmt“ (ebd.).

Die Teilung zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ war in der Pornografie früher nicht hinwegzudenken. Es hat mehrere Bezüge: zum einen, pornografisches Material erlaubt, anonym und voyeuristisch ins (angeblich) Private zu kommen und sich den Anblick und Beobachtung der nackten Körperteile und Menschen beim Sex zu erhaschen. Wenn früher nur die einzelnen Personen Zugang zu pornografischem Material erhalten haben und es war heiß begehrt, dann erlaubt es das Internet heutzutage, zeit- und ortonabhängig, Zugang zu Pornografie zu erhalten, es reicht nur, wenn man ein elektronisches Gadget und Internetanschluss hat. Die Verschwommenheit der Grenzen ist auch in der Popkultur angelangt: Cardi B spricht offen über ihre Vergangenheit als Strip-Tänzerin und über ihre Schönheitsoperationen wie Hintern-Vergrößerung, was sie auch in ihren Texten und Videos sexuell explizit verarbeitet. Bei der ganzen Offenheit (körperlichen und privaten) spricht man jedoch davon, dass „das Moment des Obszönen“ „auf eine Pornografie der Intimität“ übergegangen ist (Niemann 2005: 30).

Eine berühmte Persönlichkeit aus der Popkultur ist heutzutage „vor allem Objekt unseres Voyeurismus, beobachtet durch das gigantische Schlüsselloch der Öffentlichkeit“ (ebd.). Die sozialen Medien wie Instagram begünstigen die Möglichkeiten, sich öffentlich zur Schau zu stellen und sich ‚interessant‘ zu machen (für die Prominenten) und anonym zu beobachten, zu ergötzen, zu stalken (für die restlichen Menschen). Dieser voyeuristische Trend hat schon mit dem Fernseher angefangen: erst kamen Daily Shows als neue spannende Formate, die, um neue Zuschauer*innen zu gewinnen, sehr schnell in tabuisierte Themen abdrifteten (vgl. Pundt 2005: 178). Sexualdiskurse waren besonders populär und attraktiv für das Publikum, präsent war es aber, dass sie sich dennoch sehr stark an moralische Richtlinien hielten (vgl. ebd.). Die nächste Stufe waren dann weitere Formate, die sich in „denen bewusst mit pornografischen Inszenierungsweisen gespielt wird, ohne dabei Pornografie [...] zu sein“ (ebd.). Die pornografischen Subtexte waren vielmehr in der Werbung zu finden, es wurde nicht offensichtlich, aber latent damit gespielt. Einen Durchbruch als innovatives Fernsehformat feierte die sogenannte Reality-Show Big Brother, wobei man die Teilnehmer*innen bei ihren Tagesabläufen beobachten kann.

„Die Pornografische Reminiszenz ist hier das voyeuristische Setting der Überwachung privater Lebensbereiche, in denen die Kandidaten agieren“ (ebd.).

Wenn man die popkulturellen Phänomene, die mittlerweile auch die auch auf die sexualisierte Werbung übergreifen, berücksichtigt, dann stellt sich die Frage, ob man tatsächlich noch über „Sexualisierung“ der Popkultur sprechen kann, oder findet schon inzwischen eine „Pornografisierung“ oder „Pornoisierung“ der Popkultur statt? (Metelmann 2005: 11). „Pornoisierung, weil das Spiel mit der Überschreitung Selbstzweck geworden ist, in aufdringlicher und lüsterner Weise“ (Metelmann/ Flaßpöhler/ Werner/ Obermayr/ Niemann/ Pundt 2005: 197). Die popkulturellen Produkte bewegen sich oft an der Grenze zur Pornografie, ohne jedoch diese Grenze zu überschreiten. Im Vergleich mit der Pornografie bleibt der Konsum der popkulturellen Produkte öffentlich nicht verpönt: der Betrachter als Voyeur kann die Überschreitung vom Pop in den Porno imaginär durchziehen, ohne die Bedrohlichkeit der ‚reinen‘ Pornografie, die seine Moral infrage stellt (vgl. ebd.). Die Überschreitungen passieren nicht (und Chaos bricht nicht aus), weil es sich um einen kontrollierten Prozess handelt: nach Foucault muss sich die Macht auch in symbolischen Prozessen „ordnen und organisieren“, demzufolge organisierte sich die westliche Kultur immer auf eine bestimmte Art (Metelmann/ Flaßpöhler/ Werner/ Obermayr/ Niemann/ Pundt 2005: 202). Die Popkultur greift auf Porno zurück, um sich wieder interessant machen zu können (vgl. Metelmann 2005: 48). Metelmann spricht von „Porno-Pop“ als einer aktuellen kulturellen Zusammensetzung, die seit spätestens Anfang der Neunziger den enormen Akzent auf den (nackten) Körper setzt (vgl. Metelmann 2005: 51). Die Pornografie verspricht die totale Verfügbarkeit von Sex und dieses festgelegte Leitmotiv fließt problemlos in das popkulturelle Ganze, es wandelt sich in ein „Phantasma des Mainstream-Imaginären“ (Metelmann 2005: 51). Außerdem spricht man von der Pornografie als von einem „intermedialen Phänomen“, weil sie aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit und neuen möglichen Formen der Repräsentation, immer wieder neue Räume entdeckt, was den Zuschauer*innen neue Wahrnehmungsmöglichkeiten anbietet (Schmidt 2005: 127). Wenn man die Umkehrung macht, dann steht die Intermedialität unter Verdacht, auch pornografisiert zu werden: die verschiedenen Medien sind in der Zeit der globalen Vernetzung komplett gebunden, das Medium steht nicht mehr alleine als Bote einer von ihm unabhängigen Nachricht zwischen Sender und Empfänger dar, sondern es besteht ein Raum aus Medien und ihren Zwischenräumen (vgl. ebd.). Was auch noch eine

weiter Folge hat, dass die Trennlinie zwischen Kunst und Pornografie verschärft wird: die Pornografie gehört der Masse und „die Angst vor der Pornografie“ ist mit „der Angst vor Anarchie als ungezügelter Bewegung der Masse“ verbunden (Zimmermann 2001: 239). Die Verbreitung der Pornografie kann man nicht mehr kontrollieren. Deswegen driftet man die Pornografie weit weg von der Kunst, um wenigstens da ein Ordnungssystem zu schaffen (vgl. Zimmermann 2001: 240-241). Pornografie kommt jedoch aus der Kunst und es ist wiederum Kunst, die der Pornografie eine neue Deutung gibt. „Sie verlangsamt, selektiert, nobilitiert, sie etabliert bisweilen eine negative Rhetorik des Entzugs und der Enttäuschung der Schaulust, und manchmal geilt sie sich auch einfach auf an den geilen Körpern des pornoskopischen Raumes“ (Liebs 2005: 93). Gleichzeitig kann man den beiden Gattungen Kunst und Pornografie dann an Wert zuschreiben, wenn sie sich gegenseitig ausschließen: Kunstporno gilt als uninteressant und nicht erregend und gleichzeitig modifiziert der künstlerische Blick „anonyme Massenproduktion in reflexionswürdige Objekte“ (Liebs 2005: 93-94). Es ist demnach nicht verwunderlich, dass Pornografie als Kunst zunehmend an Popularität gewinnt, und zwar als Gegenströmung zur Mainstream-Pornografie. Ein Beispiel dafür wären die Porn Film Festivals wie Pornfestival Berlin oder Porn Film Festival Vienna. Für das Pornfestival Berlin stehen „vor allem weiblich-feministische sowie queere Sichtweisen auf Fragen zu Sexualmoral, Identitäten, Körpernormen, Moralvorstellungen in aller Welt und künstlerisch-alternativem Umgang mit dem Genre Pornografie“ im Vordergrund (pornfilmfestivalberlin.de). Porn Film Festival Vienna möchte die Pornografie als Genre zurück in die öffentliche Sphäre bringen, dabei aber Stereotype und Vorurteile brechen sowie kreative und politische Neudefinitionen anbieten, die langweilige Monotonie der Mainstream-Pornografie brechen, feministische und LGBTIQ+ Positionen zeigen und eine offene soziale Diskussion starten (pffv.at). Jedes Jahr hat das Festival ein neues Motto, wobei es eine Frage gestellt wird: „What is porn?“ in 2018 (bei der Gründung des Festivals) und „What is shame?“ in 2019 (ebd.).

Eine weitere Überschreitung zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ passiert, wenn man „den guten Geschmack“ überschreitet (Zimmermann 2001: 231). Die Pornografie gilt als ‚obszön‘, sie ist an der „Trennung zwischen verbotenem und erlaubtem kulturellen Konsum“ festgebunden (Zimmermann 2001: 225).

Für Frauen ist es essenziell, die wichtigen Methoden des Feminismus auf die Pornografie als Gattung anzuwenden und die sexuelle Vielfalt abseits der männlichen Perspektive zu entdecken (vgl. Williams 1999/1989: 5). Es ist notwendig, der Pornografie kritisch gegenüber zu stehen, gleichzeitig aber ausdifferenzierter bezüglich „Macht, Lüste und Genre selbst“ als nur pure Ablehnung (Williams 1999/1989: 5). Die Pornografie heutzutage ist immer noch mehr misogyn und weniger Art, jedoch gibt es alternative Strömungen wie feministische Pornografie (zum Beispiel von Erica Lust) und pornografische inklusive Vielfalt (Porn Festivals in Berlin und Wien).

5. Methodologie

Die Forschungsfrage dreht sich um das gesammelte Bildmaterial, das scheint, ähnliche Merkmale wie gleiche Darstellungsmodi vorzuweisen. Die erste Frage wäre, ob es stimmt und wie man das begründen kann. Damit man das Gesamtmaterial aus der Vielzahl der Bilder strukturieren und analysieren kann, bedarf es des methodologischen Vorgehens auf der Ebene der interpretativen Bildanalyse. Das struktural-hermeneutische Bildverstehen nach Müller-Doohm ermöglicht es, das Gesamtmaterial zu ergreifen und nach ähnlichen Thematiken zu suchen. Es wird auf Müller-Doohms vorgeschlagene Vorarbeitung, und zwar die Ersteindrucksanalyse zurückgegriffen. Diese Methode ermöglicht es, ein theoretisches Sampling zusammenzustellen. Aus den während der Analyse geordneten (systematisierten) ‚Pools‘ werden die Prototypen rausgesucht, die die Merkmale der Bilder in jedem Pool am meisten vertreten. Aus diesen Prototypen, die wiederum eine Kategorie bilden, wird ein Prototyp rausgesucht, der wiederum am meisten dessen Merkmale vertritt. Es soll zeigen, dass die Bilder in dem Gesamtmaterial in der Tat nicht heterogen sind und es lässt sich in thematische Gruppen teilen. Die Forschungsfrage, die sich um sexualisierte Körperdarstellungen dreht ermöglicht es, das Material weiter zu beschränken und auf (möglichst) eine Gruppe reduzieren, die die Stichwörter der Forschungsfrage am meisten beinhalten. Da die Gruppe alleine nicht ausreicht, um das Phänomen der sexualisierten Darstellungen einer pro-feministischen Gruppe zu erklären, bedarf es einer dichten Analyse auf der ikonischen Ebene. Diese Analyse soll ermöglichen, die ikonischen Strukturen rauszuziehen, die es helfen sollen, die Forschungsfrage beantworten zu können. Das Prototyp dieser Gruppe mit den

meisten Merkmalen wird dann der Segmentanalyse nach Breckner unterzogen. Das Ziel dieser Einzelbildanalyse, in die Tiefe zu gehen, die symbolischen und ikonischen Bezüge herauszufinden und Sinnzusammenhänge zu ergreifen. Die Analyse der „körpergebundenen Darstellungen“ sollte es ermöglichen, das „soziale Porträt“ zu erstellen (Breckner 2010: 149).

5.1. Hermeneutische Analyse nach Müller-Doohm

Die Gegenstände des Bildverstehens sind nicht nur die visuellen Medien, sondern auch das Textmedium, wobei man von keinen klaren Grenzen sprechen kann, weil es um die „Träger semantischer Gehalte“ handelt (ebd.)¹⁸. Das Bild ist laut Müller-Doohm eine „nonverbale Ausdrucksgestalt“ einer Kultur, das „mit seinen ikonischen Ausdrucksmitteln eine eigene Realität“ repräsentiert (Müller-Doohm 1997: 85). Diese eigene Realität besteht jedoch wiederum aus einer „Vielfalt von Gestaltungsformen und Strukturelementen“ (ebd.). Demzufolge vermitteln die Bilder Botschaften, die bei der genauen Untersuchung nicht der Wahrheit entsprechen. Es bedarf der Suche nach „einer Eigenlogik“ des Bildes, um seine tatsächliche Botschaft zu entziffern (Müller-Doohm 1997: 87). Die Bilder sind aus der soziologischen Sicht „das kulturelle Phänomen der Wirklichkeitsrepräsentation“, und um das verstehen zu können, soll man der Frage der „semantischen Gehalte“ und sinnhaften Deutungen der sogenannten „symbolisch materialisierten Visualisierungen“ nachgehen (Müller-Doohm 1997: 86). Die Bilder zeigen also das, was die Gesellschaft gerne zeigen und sehen möchte, was jedoch aber nicht der Realität entspricht. Unter der Oberfläche befinden sich zu identifizierten Strukturen, die aus dem bestehenden Wissen und kollektivem Gedächtnis reproduziert sind (vgl. Müller-Doohm 1997: 88). Um die „eigene Bildlichkeit“ des Bildes zu verstehen, braucht es die Untersuchung aller Kontrasten und Differenzen, „Simultaneität des Bildes“ sowie der Erzählung des Bildes, die aus seiner „Nonverbalität“ kommt (ebd.). Bei der Kulturanalyse des Bildes ist es wichtig einen Aspekt hervorzuheben: die visuelle Kommunikation unterscheidet sich abhängig von den Ebenen: „die Botschaft“, „die Botschaftsproduzenten“ und die „Botschaftsrezipienten“ (Müller-Doohm 1997: 90). Deswegen bedarf es getrennter

¹⁸ Dazu muss man anmerken, dass die gemeinsame Analyse der Konstellation ‚Bild- Text‘ bei Müller-Doohm eine wesentliche Rolle spielt, wobei die Textbotschaften hinter den analysierten Bildern in diesem Projekt nicht berücksichtigt werden.

Analysen des Bildinhaltes, der Bildrezeption und der Bildproduzenten, wobei man zu berücksichtigen ist, dass die drei miteinander verbunden sind (vgl. ebd.).

Die Interpretation eines Bildes erfolgt über drei seiner Ebenen. Die Ebenen sind die „Trias von Bedeutung, Sinn und Symbol“ (Müller-Doohm 1997: 92). Um die Bedeutung des Bildes zu verstehen, muss man die drei Bereiche untersuchen: was mit dem Bild seitens des Bildproduzenten gemeint ist, was das Bild tatsächlich zeigt oder seine ikonische Darstellung und die Weise der Wahrnehmung der Bildrezipient*innen oder „kulturell eingespielte Sichtweise“ (Müller-Doohm 1997: 92f.). Zu der Bedeutung oder manifesten Aussagen kommt die Untersuchung der nächsten Ebene des Bildes, und zwar seiner latenten Aussagen oder seiner Sinnstruktur (vgl. Müller-Doohm 1997: 93). Diese Ebene ist objektiver als Bedeutung und beinhaltet kulturelle Ausdrucksweisen einer Gesellschaft (vgl. ebd.). Es werden (auch unbewusst) die Zusammensetzungen verschiedener Symboliken für die Bildgestaltung genutzt, die in der Gesellschaft, in der das Bild entsteht, wieder erkennbar sind. Deswegen wird die Bildanalyse in den „Kontext der Symbolanalyse“ integriert (Müller-Doohm 1997: 94).

Müller-Doohms Methodik des Bildverstehens geht davon aus, dass „hermeneutische und strukturelle Interpretationsweisen im Sinne einer Bedeutung- und Sinnanalyse miteinander verknüpft werden können“ (Müller-Doohm 1997: 95). Er knüpft sich bildlich an die Ikonologie von Panofsky und Imdahls Erweiterung des ikonologischen Ansatzes mittels Ikonik und textlich an die Semiologie von Barthes (vgl. Müller-Doohm 1997: 97). Die von Müller-Doohm vorgeschlagene Text-Bild-Analyse verläuft ebenfalls in drei Phasen: die Deskription (oder verbale Beschreibung der bildlichen und semiotischen Botschaften basierend auf der Wahrnehmung), die Rekonstruktion (die Analyse der Bedeutung der Symbolik) und die Deutung (theoriegeleitete „kultursoziologische Interpretation“) (Müller-Doohm 1997: 98f.). Um diese Text-Bild-Analyse vornehmen zu können, bedarf es einen Einzelfall aus der vorliegenden Gesamtheit, das dann mittels der Ersteindrucksanalyse ausgesucht werden kann (vgl. Müller-Doohm 1997: 102). Die Ersteindrucksanalyse besteht aus vier Analyse-Schritten: 1. Bildersteindrucksanalysen, 2. Hypothetische Typenbildung 3. Typenbildung und 4. Einzelfallanalyse¹⁹. Die Bildeindrucksanalysen beinhalten „die Primärbotschaft“,

¹⁹ Im vorliegenden Projekt werden nur die Schritte 1 bis 3 vorgenommen, der 4. Schritt wird durch Segmentanalyse von Breckner ersetzt. Deshalb wird das dreistufige Interpretationsmodell nach Müller-Doohm nicht weiter miteinbezogen, für genauere Beschreibung der Methode siehe MÜLLER-DOOHM, Stefan. 1997.

„dargestellte Objekte und Personen“, „verwendete markante Stilmomente“ (z.B. Kontraste) und „primäre Inszenierungsmachart“ (was befindet sich im Hintergrund?) (Müller-Doohm 1997: 102f.). Nach der Auswertung der Ersteindrucksanalysen folgt die „hypothetische Typenbildung“ in einer Forschungsgruppe mit dem primären Ziel der Ersteindrucksanalyse, die Bilder nach „Familienähnlichkeiten“ zu typisieren (ebd.). Von Familienähnlichkeiten kann man dann sprechen, wenn „sich die markante Botschaft zu einem Klassentypus zusammenfassen läßt“ (Müller-Doohm 1997: 102). Daraus folgt eine Typenbildung, wobei das Gesamtmaterial je nach Typus sortiert wird und ein Prototyp, der „die meisten Merkmale der jeweiligen Klasse“ beinhaltet, rausgesucht wird (Müller-Doohm 1997: 103). Dieser Prototyp ist dann notwendig, um auf die Segmentanalyse zu übergehen.

5.2. Segmentanalyse nach Breckner

Die Interpretation des ausgewählten Bildes erfolgt mittels Segmentanalyse nach Breckner. Die Hauptidee der Analyse besteht darin, dass die Bilder in einem komplexen Verflechtungssystem basierend auf Symbolisierungsprozessen entstehen; es bedarf einer Rekonstruktion der „symbolischen Verflechtungszusammenhänge“ die man rekonstruieren soll, um die Sinnbildung des Bildes zu erfassen (vgl. Breckner 2012: 147). Die Segmentanalyse als Methode erlaubt es nicht nur die Gesamtkomposition des Bildes ikonisch zu beschreiben, sondern auch sich auf die Elemente des Bildes zu konzentrieren- ein Verfahren, das man als „die methodologische Prämisse des Entstehens von Sinn im Zuge des Betrachtens und der Fokussierung diskursiver Verweisungszusammenhänge“ bezeichnen kann (Przyborski 2014: 331).

Die Analyse beginnt mit dem subjektiven Wahrnehmungsprozess, der samt Blickverläufen, Wahrnehmungsfolge, leiblich-affektiven Resonanzen sowie Ersteindrücken dokumentiert wird (vgl. Breckner 2012: 152-153). „Diese Aufgabe dient dazu, die sukzessive und zugleich simultane Bildwahrnehmung erfahrbar zu machen [...]“ (Breckner 2010: 288). Wichtig dabei ist, dass absolut alle Wahrnehmungsgehalte, egal welcher Natur, ob „leibliche, kognitive, synästhetische und alle anderen“, in alle

Sprachformen wie Metaphern umgesetzt werden, es wird nichts ausgeschlossen (Breckner 2012: 153). Dazu gehören zum Beispiel Gefühle und persönliche Empfindungen, positive als auch negative sowie individuelle Erinnerungen, die vom Bild hervorgerufen werden können und eventuell nicht thematisch auf das Bild bezogen sind. Die formale Beschreibung des Bildes erfolgt nach der ikonologischen Methode Imdahls. Es bezieht sich auf Unverzichtbarkeit des „vorikonographisch-ikonografisch gestuften Interpretationsanspruch“ nach Panofsky mit einer zusätzlichen Notwendigkeit der „Interpretationsweise der Ikonik“ (Müller-Doohm 1997: 96, zit. Imdahl 1994: 318). In dieser Beschreibung werden die Achsen im Bild dargelegt, die Deutung offenbart und der ikonische Aufbau der Bildfläche rekonstruiert (vgl. Imdahl 1996: 17; Breckner 2010: 128). Nach Imdahl besteht die Notwendigkeit, das Bild in verschiedenen Etappen zu beschreiben: 1. „die perspektivisch-projektive Verbildlichung von Körper und Raum“ (die Perspektivität ist der Raumgestaltung zu folgen, der Fluchtpunkt ist jedoch frei wählbar) , 2. „die szenische Choreografie“ (die Beziehungen zwischen „handelnden Personen“ im Bild) und 3. „die formale, planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur der Bildkomposition“ (Imdahl 1996: 17, Müller-Doohm 1997: 96). In der perspektivischen Projektion wird davon ausgegangen, dass es hilfreich im Zwecke „der visuellen Systematisierung lokaler Relationen“ ist, im Bild die Achsen- und Zentralperspektive zu finden, welche sich jedoch nicht in der Bildmitte befinden müssen (vgl. Imdahl 1996: 18; Imdahl 1996: 19). Um diese Zentralperspektive herauszufinden, bedarf es den Fluchtpunkt beziehungsweise den Punkt, zu dem die Fluchtlinien oder sogenannten „raumprojizierenden Linien“ führen, zu finden (Imdahl 1996: 18). Die szenische Choreografie ermöglicht, durch die Positionierung der Figuren ihr Verhältnis zueinander aufzudecken sowie die zusammengehörigen Gruppen zu rekonstruieren (vgl. Przyborski 2014: 327). Die planimetrische Konstruktion bezieht sich auf die Erkennung des Kompositionssystems und schließlich der Organisationsform des Bildformats (vgl. Imdahl 1996: 21). Dabei ist es notwendig, ein „Feldliniensystem“ zu ermitteln: das Bildfeld wird dadurch in die Teilabschnitte gegliedert, die das „Kräftefeld“ der Bildfläche ausmachen (Imdahl 1996: 43). Die Feldlinien ermöglichen die Sichtbarkeit der Komposition und machen ihre Rekonstruktion möglich (vgl. Przyborski 2014: 327). Nachdem die ersten Wahrnehmungseindrücke und die ersten Formalbeschreibungen gesammelt sowie geordnet wurden, und wenn man die Elemente und Konstellationen der Figuren als sinnvolle Analyseobjekte erfassen kann, ist es möglich, die Segmentbildung zu

beginnen (vgl. Breckner 2012: 154). Die Segmente sind die bedeutungsvollen Elemente, die die Gestaltung des Gesamtbildes ausmachen (vgl. Breckner 2012: 154). Jedes Segment bedarf einer sinnvollen Interpretation, später werden die Segmente in ihrem wechselseitigen Verhältnis zueinander analysiert (vgl. Breckner 2010: 128). Im Auge behält man außerdem, dass „Beschreibungen auf Bedeutungs- und Sinnbezüge hinweisen und so Interpretationshorizonte öffnen“ (Breckner 2012: 151). Die Interpretation der einzelnen Segmente soll unabhängig von dem restlichen Kontext auf den ikonologischen, ikonischen und ikonografischen Ebenen stattfinden, während „kontrastive Sehweisen zu möglichen bildthematischen Bedeutungen entwickelt“ sowie Folgehypothesen zu weiteren Segmenten erstellt werden (Breckner 2010: 289; vgl. Przyborski 2014: 327). Durch die ikonische Analyse des Gesamtbildes, der Rekonstruktion der planimetrischen Komposition (mithilfe des Feldliniensystems), der szenischen Choreografie und der perspektivischen Projektion werden die bisher gebildeten Sehweisen auf die plausibelsten reduziert (vgl. Przyborski 2014: 327). Schließlich wird das Bild im Kontext, in dem es entstand, aufbewahrt und hinsichtlich der vorhandenen/ zu klärenden Fragen analysiert (vgl. Breckner 2012: 160). Es folgt dann die umfassende Interpretation der gesamten Form des Bildes, wobei die Frage „Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?“ beantwortet werden muss (Breckner 2010: 293). Der letzte Schritt ist die Suche nach theoretischen und empirischen Bezügen im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Analyse (vgl. ebd.).

5.3. Das Feld

In den visuellen Forschungsmethoden ist das visuelle Material das Feld²⁰. Das visuelle Forschungsfeld der vorliegenden Arbeit wird konstituiert mittels mehrstufigen Begrenzung. Laut der Forschungsfrage erfolgt die Analyse der Körperdarstellungen der Repräsentantinnen des Body Positive Movements auf Instagram, deswegen wird im ersten Schritt das Instagram als Forschungsfeld bezeichnet. Die nächste Eingrenzung ist der Einsatz des Hashtags, das für die Forschungsfrage auch relevant ist, und zwar #bodypositive. Dieser Hashtag bezieht sich explizit auf Body Positive und

²⁰ Oder das visuelle Material fungiert als Hilfsmittel im Forschungsfeld, je nach Forschungsfrage und Methode. Zum Beispiel: Fotobefragung als Methode von Bettina Kolb, wie z.B. KOLB, Bettina. 2001. *Fotobefragung Bilder zur Gesundheit*. Wien, Univ., Diss.

beinhaltet auch die Mehrheit der Bilder²¹, wird also am meisten von den Instagram User*innen eingesetzt. Die Anzahl der Bilder ist also enorm und bedarf einer weiteren Eingrenzung. Es wird schließlich willkürlich auf 100 begrenzt, weil es ausreichend ist, um repräsentative Aussagen bezüglich der Gruppenteilung zu treffen und gleichzeitig nicht zu viel ist, dass es das Format einer Master-Arbeit übersteigt. Je 50 Bilder wurden mittels Stichprobe an zwei Tagen (am 22.05.2017 zwischen 21:03 und 21:50 und am 19.06.2017 zwischen 02:21 und 03:10) ausgewählt und gespeichert. Datum und Uhrzeit wurden ebenfalls willkürlich festgelegt. Die Bilder wurden ohne Beschriftung und mit Beschriftung abgespeichert. Die Analysen erfolgen bezogen ausschließlich auf visuelle Bestandteile, die Texte und Beschriftungen werden nicht miteingezogen ²². Die persönlichen Motive der Instagram-Nutzer*innen, die das Hashtag #bodypositiv einsetzen, werden ebenfalls nicht berücksichtigt.

5.4. Methodisches Vorgehen I: Hermeneutische Analyse nach Müller-Doohm

Es wird nicht das komplette Drei-Schritt-Modell von Müller-Doohm (Deskription, Rekonstruktionsanalyse und kultursoziologische Interpretation) durchgegangen, weil die Texte in der Analyse nicht berücksichtigt werden, sondern nur auf die vorgeschlagene Ersteindrucksanalyse zugegriffen.

Die erste Anwendung der Methode auf das gesammelte Material verlief auf der Basis einer Lehrübung, um sich mit der Methode der Ersteindrucksanalyse vertraut zu machen und einen Überblick über das Material genau zu verschaffen. Bei der gemeinsamen Analyse gab es auch die erste grobe Bildtypisierung. Dabei entstanden mehrere Kategorien, wobei man manche Bilder in zwei und mehr Kategorien einordnen konnte: *Essen, Ausschnitt, Meer, Gesäß, Beine, Feel-Good-Sprüche, Familie / Paare, Fitness* (dazu noch eine Untergruppe *Geräte*), *Gesicht, Posing, Videos, Gymnastik, Instagram, Werbung, Selfie im Spiegel, Männer, Women of colour, People of colour, gezeichnete Bilder, Tattoos/Piercings/Körperschmuck*, sowie *unbestimmte Gruppen*.

²¹ Aktuell (August 2019): ca. 10500000 Bilder sind unter dem Hashtag #bodypositive zu finden.

²² Mit Ausnahme des Bildes, das mittels Segmentanalyse untersucht wurde. Das gehört jedoch als Kontext zur Analyse

Nachdem alle entstandenen Fragen zu der Anwendung der Methode geklärt wurden, gab es in einer weiteren Sitzung der Analysegruppe samt Expertinnen Ausfeilen der Bildtypisierungen. Die gesamte Analysegruppe wurde in drei Untergruppen unterteilt und jede Gruppe machte sich mit dem Gesamtmaterial vertraut.

Gruppe 1²³

Die erste erfasste Auffälligkeit war, dass es eine Teilung unter reines Bild, Bild und Text sowie nur Text bestand. Die Bilder wurden in folgende Gruppen sortiert: *Nahrung, Sport, Nackt, Selfies* (die in *Selbstfotografieren im Spiegel* und *Selbstfotografieren in der frontalen Kamera* untergruppiert wurden), *Muskelprotz, Familie, Portraits/Gesichter, Sexy, Kurvige Weiblichkeit, Bikini, Künstlerisch, Bodybuilder*. Manche Bilder gehörten zu mehreren Gruppen. Dabei gab es Bilder, die man quasi ‚rebellisch‘ einstufte: *Kontrast zu Muskelprotz (als Mann), Selbstbewusste Posen als Kontrast zum Ambivalenten und Sinnlichkeit, Demonstratives Zeigen von (sogenannten) Problemzonen, Keine Demonstration des Andersseins zu normativen Erwartungen*. Es gab eine Anmerkung, dass die Instagram-Nutzerinnen stolz ihre ‚imperfekten‘ Körper(formen) demonstrierten, jedoch manchmal sehr übertrieben und provokativ waren. Bei den anderen Nutzerinnen dagegen gab es als Kontrast, Alltägliches, ‚Normales‘ zu zeigen – sie versuchten nicht, ihr Selbstbewusstsein zu zeigen. Nicht nur Gruppierungen, sondern auch noch Merkmale wurden ausgearbeitet: Provokation, Überinszenierung, Übertönung der Weiblichkeit, Betonung der Körperfülle sowie ‚imperfekten‘ Körperteile, Verführung, Inszenierung der Schönheit des Körpers. Dabei beobachteten die Analysierenden, dass die Inszenierung nicht immer gelungen war – man sprach von gescheiterten Inszenierungen und man trennte *gelungene* und *ungelungene* Inszenierungen. Bei den ‚gescheiterten‘ Inszenierungen ging es um das Einsetzen der Methoden, die gesellschaftlich verpönt sind – wie z.B. das sogenannte ‚Duckface‘.

Gruppe 2

Die Gruppe 2 sprach von manifesten Thematiken des Materials. Man beobachtete Neigungen, unter dem #bodypositive Hashtag Zitate zu posten, und zwar als

²³ Hier und weiter: Die Fotografien der Gruppierungen sind als Evidenz erhältlich, sind jedoch aus Urheber*innenrechtsgründen nicht in die Arbeit inkludiert.

Inspiration, Werbung, Mocking Achievements sowie Bilder vom Essen, und zwar vom gesunden und ungesunden sowie Nahrungsergänzungsmittel. Weitere Gruppierungen bestanden aus *Fitness, Muskeln, Sexy, Fashion, Familie, Spiegel, Träumen, nackte Körperteile, Gesichter, Feminismus, Sommer / exotischer Urlaub, Leistung, Mädchenhaft / unschuldig, Tattoos, Freiheit zu sein, wer man ist.*

Gruppe 3

Die manifesten Sinneseindrücke kreisten sich bei der Gruppe 3 um folgende Themen: *viele Frauen, (gesundes) Essen, viel Text (inspirational / motivational quotes), Posieren, perfekte Körper (im Fitnesskontext), Schönheitsideal, Selfie, professioneller Charakter, Inszenierung des Selbst, Paare, Erotik, Gemeinschaft, Familie, wenig Schnappschüsse, Tattoo, bunt, voller Leben.* Dabei machte die Gruppe einige interessante Beobachtungen, wie: alle Protagonist*innen posieren, es wird kaum Alkohol abgebildet, es ist in manchen Darstellungen Zynismus zu beobachten und es gibt überwiegend Frauen mit langen Haaren. Die Gruppierungen, die bei der Ersteindrucksanalyse entstanden sind, waren folgend: *Mittel zum Zweck/ zu gesunden Lebensstil, Lust und Sinnlichkeit, Hintern & Brüste* bzw. primäre Sexualmerkmale geteilt in Untergruppen *Brüste, Hohlkreuz, Fokus Hintern, Gesicht / Lippen* (dabei war zu beobachten, dass der Fokus beim Thema auf der Selbstdarstellung liegt), *Männer Flexing / Kraft zeigen, Menstruationstasse* (wobei ihr solche Attribute zugeschrieben werden wie *Freiheit* und *Nacktheit*), *Sadomasochismus, Werbung, Tattoos* (die Gruppe bemerkte, dass es auffallend viele Tattoos gab, wobei sie nicht im Fokus waren, sondern man davon ausging, dass sie gesellschaftlich akzeptiert werden), *Gemeinschaft/Intimität/Familie.* ‚Nicht-perfekte‘ Körper geht Hand in Hand mit *Ich stehe zu meinen Kurven*, weitere Themen waren: *powerful woman* (die ebenso einher mit dem Begriff *Selbstbewusstsein* ging – die Körperhaltung der *powerful women* war auch immer selbstbewusst), *Fitness* (als normative Einheit), *Metapher* (und zwar Frau als ein besonderer Vogel). Es besteht ein Kontrast zwischen Selfie und professioneller beziehungsweise Fremdfotografie. Im weiteren Vorgehen wurden die Themen wie *Körperlichkeit: von Kopf bis Fuß, Körperausschnitt, Schrift / Sprüche / Inspiration, Sportbekleidung* sowie *Erotik* wurden auch ausgearbeitet. Ein Fazit dieser Analysegruppe war, dass die (Selbst)Darstellung keine klaren Grenzen hat und es bleibt offen, wo die Präsentierung anfängt und wo die ‚natürliche‘ Darstellung aufhört.

Während der dritten gemeinsamen Gruppenanalyse wurden die Bilder kategorisiert. Die Bilder ließen sich in folgende Gruppen kategorisieren: *Hintern*, *Sport*, *Essen*, *Gesichter*, *Motivationssprüche*, *Familie*, *Unbestimmt*. Da sich das Thema der Forschungsarbeit auf die Darstellung der Körper bezieht, werden Gruppen mit den Themen *Essen*, *Motivationssprüche*, *Familie*, *Unbestimmt* sofort aussortiert und nicht zu weiteren Analyse mit einbezogen. Dabei bleiben drei relativ große Gruppen, die erst von Interesse sind.

Gruppe „Hintern“

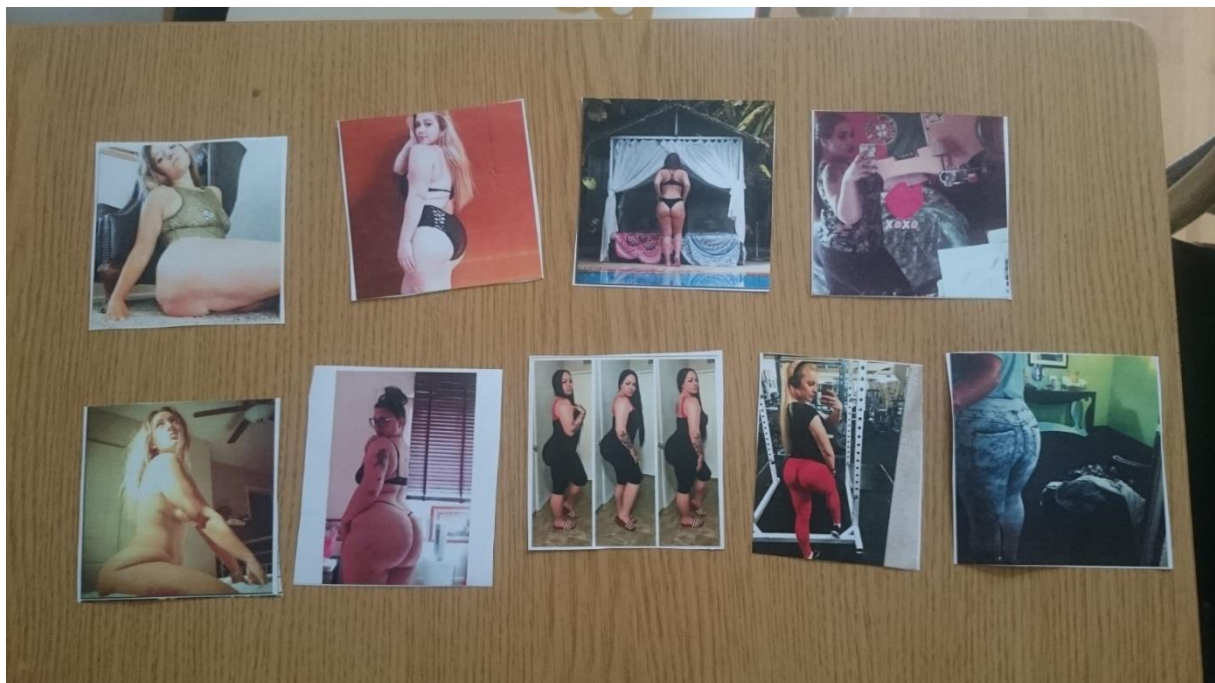


Abb.7. Gruppe „Hintern“: Instagram-Accounts obere Reihe von links nach rechts: @socalsummers, @ellanabryan, @fiaanderberg, @melissa.garofalo, Instagram-Accounts untere Reihe von links nach rechts: @socialsummers, @metauxlourds, @elke, @julia_duerr97, @phylantropygal

Die Bilder in dieser Gruppe haben ein gemeinsames Merkmal – die Protagonistinnen dieser Gruppe setzen ihren Hintern in die Szene. Es kann weniger offensichtlich sein wie bei der nackten Frau auf dem Bett – ihr Hintern ist zwar nicht direkt sichtbar, die Pose sieht aber inszeniert aus, die Haltung ist angespannt, der Hintern ist ausgestreckt und spielt demnach nicht die letzte Rolle. Manche Hintern werden offensichtlich in die

Szene gesetzt: zum Beispiel bei aufwendigen ‚Selfie‘, wobei die Frauen unbequeme Posen einnehmen, um ihren Hintern im Spiegel fotografieren zu können: das zeigt die Wichtigkeit der Darstellung des Hinterns für die jeweilige Protagonistin. Die Bilder in dieser Gruppe unterscheiden sich und ähneln sich untereinander durch Subkategorien ‚weiße Frauen‘ und ‚Women of Color‘, ‚Selfie‘ und ‚Fotografiert werden‘, ‚Gesicht sichtbar‘ und ‚Gesicht verdeckt‘, ‚innen‘ und ‚außen‘, ‚Hintern bedeckt‘ und ‚Hintern sichtbar‘, ‚Blick in die Kamera‘ und ‚Blick woanders‘ und ‚mehr nackt‘ und ‚weniger nackt‘. Insgesamt lässt es sich beobachten, dass es in der Gruppe keine Männer ²⁴ gibt, es gibt viel mehr weiße Frauen als Women of Color, es gibt mehr nackte und halbnackte Körperteile als bedeckte, alle Posen sehen inszeniert aus, sie wurden nicht spontan, zufällig oder in der Bewegung gemacht. Die Bilder sind auch alle bunt, es gibt keine schwarz-weißen Fotografien. Nur ein Bild wurde außen erstellt, alle anderen entstanden im Innenraum. Meistens kann man die Gesichter sehen oder erkennen, nur zwei Protagonistinnen von neun zeigen ihre Gesichter nicht. Alle Protagonistinnen, deren Köpfe man sieht, haben lange Haare. Bei vier Frauen sind ein Arm ausgestreckt und liegt auf dem Oberschenkel und bei der fünften sind beide Arme ausgestreckt – die Posen haben etwas kokettes. Es gibt zwei (oder drei) Selfies – weitere Protagonistinnen wurden fotografiert. Fast die Hälfte schaut dabei in die Kamera; die Frauen, die sich selbst fotografieren, schauen auf den Bildschirm ihres Mobiltelefons

²⁴ Hier und weiter: die mögliche persönliche geschlechtliche Selbstidentifikation wird nicht berücksichtigt

Gruppe „Sport“

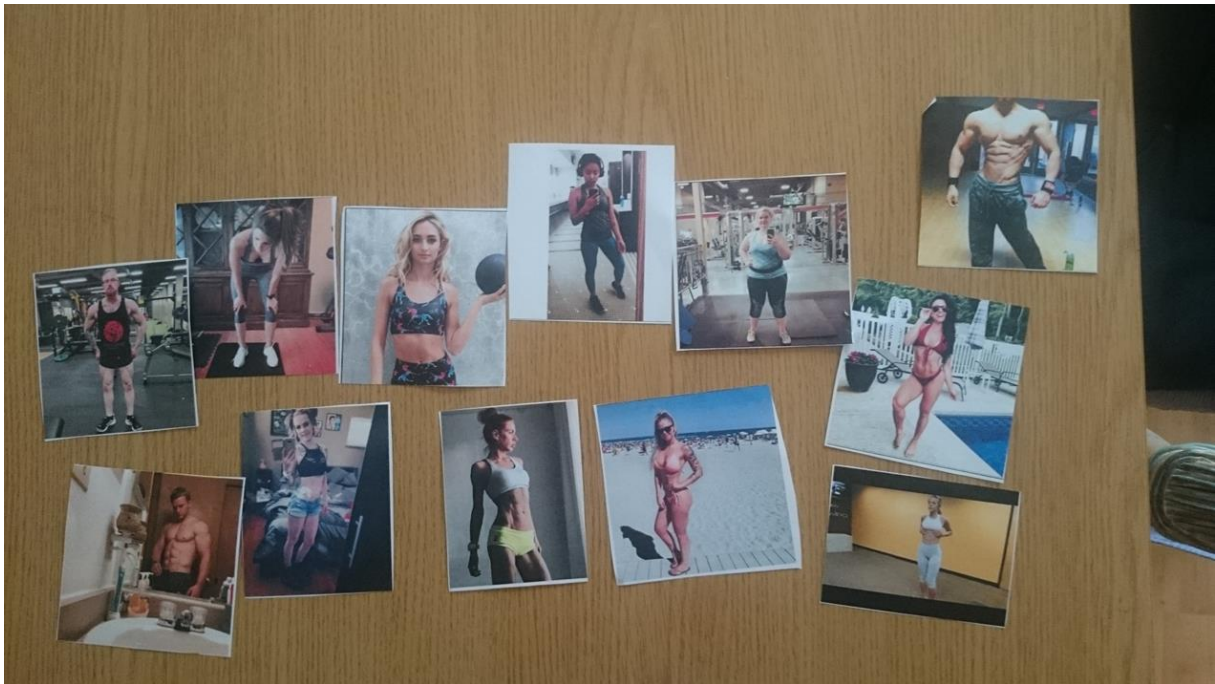


Abb. 8. Gruppe „Sport“: Instagram-Accounts obere Reihe von links nach rechts: @lee_lifts, @getting.fit.k., @pinkpunkactive, @aliarljones, @move.explore.evolve, @fit4life1799, Instagram-Account in der Mitte: @fit4life1799, Instagram-Accounts untere Reihe von links nach rechts: @kylepg23, @jessica_ward0603, @lenivaya_belka, @fit4life1799, @ashleigh_jordan

Gruppe Sport besteht aus den Repräsentationen der sportlichen Körper. Entweder sind dieser Körper durchtrainiert oder sie werden im Fitness-Saal mit Sportgeräten gezeigt, was eine eindeutige Botschaft trägt, dass die Protagonist*innen möchten, dass man sieht, dass sie gerade dabei sind, Sport zu treiben. Die Bilder dieser Gruppe unterscheiden sich und ähneln sich untereinander durch Subkategorien ‚weiße Menschen‘ und ‚People of Color‘, ‚Frauen‘ und ‚Männer‘, ‚Posing oder gezielte Demonstration durchtrainierter Körperteile‘ und ‚caught in the moment‘, ‚innen (Sportsaal)‘ und ‚draußen‘, ‚Gesicht sichtbar‘ und ‚Gesicht nicht sichtbar‘, ‚Blick in die Kamera‘ und ‚Blick woanders‘, ‚extrem durchtrainiert‘ und ‚Laie‘ sowie ‚Sportgeräte‘ und ‚keine Sportgeräte‘.

Es lässt sich aus der Gruppe beobachten, dass mehr Frauen abgebildet sind als Männer. Es gibt mehr weiße Menschen – nur eine Person ist Woman of Color. Nur eine Person hat einen üppigen Körper. Eine häufige Inszenierungstechnik dieser

Gruppe (zwei Drittel der abgebildeten Personen) ist das Demonstrieren der nackten durchtrainierten Bauchmuskulatur als Nachweis des fleißigen und regelmäßigen Trainierens. Bei zwei Protagonistinnen kann man sagen, dass sie im Moment fotografiert wurden, alle anderen entweder inszenieren ihre Körper oder stellen sich für die Kamera dar. Viele Posen schauen unbequem und unnatürlich aus – wenn ein Bein gestreckt und ein Bein leicht gebeugt ist, wenn die Bauchmuskulatur angespannt wird, wenn eine Beugung in der Taille erzeugt wird. Zwei Menschen zeigen sich im Sportsaal, dazu hält eine Protagonistin einen Sportball. Nur zwei Menschen ließen sich draußen fotografieren, die Mehrheit befindet sich im Innenraum. Man sieht oder erkennt bei der Mehrheit auch die Gesichter, nur einer hat seinen Kopf komplett versteckt. Ein Drittel hat sich mittels Selfies selbst fotografiert, alle anderen wurden von einer zweiten Person fotografiert. Die Hälfte der abgebildeten Personen schaut direkt in die Kamera.

Gruppe ‚Gesichter‘



Abb. 9. Gruppe „Gesichter“: Instagram-Accounts obere Reihe von links nach rechts: @millamuhhhh, @andreacavalluzzi, @morena_implosiva, @plussizesnacks, @bbws_lovers_world2, @laneycatt, @ksalom; Instagram-accounts untere Reihe von links nach rechts: @cutiekyeasher, @aliendiva, @sixxsynblack, @trinasfatshion, @springz97, @sixxsynblack

Bei der Gruppe ‚Gesichter‘ wird das Akzent auf den Gesichtern gestellt, wobei man die Oberkörper zum Teil auch sehen kann. Die Bilder innerhalb der Gruppe unterscheiden

sich und ähneln sich durch Subkategorien ‚weiße Frauen‘ und ‚People of Color‘, ‚Ausschnitt‘ und ‚kein Ausschnitt‘, ‚Spiel mit den Haaren‘ und ‚kein Spiel mit den Haaren‘, ‚Gesicht seitlich‘ und ‚Gesicht geradeaus‘, ‚gute Beleuchtung‘ und ‚schlechte Beleuchtung‘, ‚lächeln‘ und ‚lachen‘, ‚schwarz-weiße Fotografie‘ und ‚bunte Fotografie‘, ‚Hand sichtbar‘ und ‚Hand nicht sichtbar‘.

In der Gruppe sind keine Männer vorhanden. Die Mehrheit der Frauen ist weiß, drei Frauen sind Women of Color. Fast die Hälfte der abgebildeten Frauen haben einen tieferen Ausschnitt. Drei Frauen schauen eher ernst, drei lachen (ihre Zähne sind sichtbar), der mehrheitliche Rest lächelt leicht. Es gibt eine schwarz-weiße Fotografie, der mehrheitliche Rest ist bunt. Eine Frau ist beim Fotografieren, der mehrheitliche Rest befindet sich im Innenraum. Man kann davon ausgehen, dass viele Fotografien als Selfies entstanden – es ist hier jedoch schlecht sichtbar. Es gibt kein Bild, auf dem die Protagonistin direkt in die Kamera schaut und man ihr Gesicht ganz sieht. Meistens sind die Gesichter seitlich zu sehen. Ein Paar Frauen ‚spielen‘ mit ihrem Haar, bei fünf Frauen ist eine Hand sichtbar.

Suche nach dem Prototyp für die Segmentanalyse

Damit man das Material auf die Forschungsfrage beziehen kann, soll es drei wichtigen Kriterien entsprechen: es soll um einen Körper handeln, der Körper entspricht den Prinzipien des Body Positivity Movements und wird sexualisiert dargestellt. Die Gruppe ‚Gesichter‘ hat zwar Körperteile, die jedoch nicht komplett sichtbar sind, was weitere Untersuchung erschweren würde. Die Gruppe ‚Sport‘ entspricht nicht den Prinzipien des Body Positive Movements nicht: sportliche Körper werden nicht diskriminiert und benachteiligt, sondern eher bekommen sie Anerkennung, weil sie gesellschaftlich gesehen für Disziplin und harte Arbeit stehen. Die Sportler*innen bekommen für ihre positiven Leistungen, die sich mit der körperlichen Arbeit erzielen, die gesellschaftliche Anerkennung. Nach Bourdieu können die Sportler*innen mittels ihren Körperkapitals auch ökonomisches Kapital erzielen, was „unverhältnismäßig großer Anstrengungen“ bedarf (Gugutzer 2004: 70). Deswegen passen die sportlichen Körper zu dem Motto der Bewegung des Body Positive Movements, das alle Merkmale eines Körpers zelebriert, die in der Gesellschaft als nicht-perfekt angesehen werden, nicht. Deswegen wird auch die dritte Gruppe aus der weiteren Analyse ausgeschlossen.

Bei den Gruppen ‚Hintern‘ wurde mittels Vergleiche und Kontrastierung und mithilfe der gebildeten Subkategorien ein Bild gewählt, das die meisten Merkmale der Bilder in der Gruppe vertritt.

Die Mehrheit aller Bilder beinhaltet weiße Frauen, die Mehrheit aller Bilder beinhaltet (halb)nackte Körper, die Mehrheit aller Bilder setzt den Hintern gezielt in die Szene, die Mehrheit aller Frauen zeigt ihr Gesicht, fast die Hälfte aller Frauen schauen in die Kamera und somit auf die/den Beobachter*in, die Mehrheit der Protagonistinnen befindet sich im Innenraum als die Fotografie entstand. Das ausgewählte Bild beinhaltet als einziges absolut alle Merkmale der Subkategorien. Ein weitere Auswahlkriterium war, dass der Hintern der Protagonistin durch seine Größe sehr präsent ist und seine Auffälligkeit macht ihn zu einer Ansammlung aller Kriterien der Hintern, die in der Gruppe zu sehen sind. Dieses Bild macht sich also am besten zu einem Prototyp für die Gruppe.



Abb. 10. Das rausgesuchte Prototyp: aus dem Instagram-Account @metauxlourds

5.5. Methodisches Vorgehen II: Segmentanalyse nach Breckner

Bildwahrnehmung

Dokumentation der Bildwahrnehmung

Die Analyse des Bildes fand in einer Gruppe von Soziolog*innen statt: zweimal im Rahmen des Seminars FS Forschungslabor „Entwicklungen von Bildwelten in Gegenwartsgesellschaften“ und einmal in einer kleineren Gruppe von ehemaligen und aktuellen Soziologie-Studierenden, die mit visuellen Methoden geforscht haben. Die Ausgangspunkte für die Blickverläufe waren entweder der Kopf oder der Hintern. Eine Gemeinsamkeit, die alle Blickverläufe anbieten: sie gehen alle erst am Körper der Frau²⁵ entlang und erforschen erst danach den Hintergrund. Die Blicke fangen also entweder beim Kopf an und bewegen sich entlang des Körpers nach unten zum Hintern oder beim Hintern an, und bewegen sich entlang des Körpers nach oben und springen dann zu der Jalousie, später werden dann die restlichen Gegenstände (Bilder und elektronische Geräte) erfasst. Wenn man das Bild als Ganzes wahrnimmt, dann merkt man sofort, dass vor allem der Hintern besonders ins Auge springt – er nimmt mehr als 1/6 des Bildes ein und scheint mehr im Vordergrund zu stehen als die Jalousie, die 1/4 des Bildes beansprucht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Frau oder ihr Hintern zuerst wahrgenommen wird, dann Jalousie und die weiteren Gegenstände wie Bilder oder elektronische Geräte bleiben eher im Hintergrund und werden sukzessive wahrgenommen. Interessant ist auch die Beobachtung, dass wenn der Hintern entdeckt wurde, der Rest des Bildes deutlich in den Hintergrund rückt und vor allem der Hintern präsent wird, auch wenn der Blick zuerst auf den Kopf gefallen ist.

Dokumentation des Ersteindrucks

Das Bild beinhaltet erhebliche Widersprüche, die bei der Dokumentation des Ersteindrucks besonders sichtbar werden. Insgesamt lassen sich die Ersteindrücke bei der Betrachtung des Forschungsobjektes in persönliches Empfinden (leiblich-affektive Resonanzen) und objektiv-äußerliches Empfinden teilen.

²⁵ Hier und weiterhin wird davon ausgegangen, dass die Person sich als Frau identifiziert.

Persönliches Empfinden drückt sich bei den Rezipient*innen in der Verwirrung aus. Der erste beobachtete Widerspruch liegt darin, dass das Bild etwas Intimes darstellt, und zwar etwas, das auf den ersten Blick für eine bestimmte Person bestimmt zu sein scheint. Es wirkt wie eine Privatphotographie. Jedoch ist dieses Bild in einem öffentlichen Profil auffindbar und jede Person kann darauf zugreifen. Demzufolge entsteht die erste Ambivalenz zwischen privat und öffentlich. Außerdem greifen die Instagram-Nutzer*innen, die danach bestrebt sind, Anerkennung zu erlangen, auf solche Mittel wie professionelle Fotografie mit entsprechender Beleuchtung zu. Diese Fotografie ruft in ihrer Art der Aufnahme Amateurhaftigkeit hervor. Mit dem praktisch nackten Hintern, der Pose, dem Blick und Attributen wie Unterwäsche, String-Tanga und Brille, die sich leicht fetischisieren lassen, fungiert es zum Teil als Amateurpornografie oder Home Pornografie. Gleichzeitig kann diese Abwesenheit der Qualität den sozioökonomischen Hintergrund zeigen – nur die Menschen mit einem bestimmten Einkommen und eher aus der Oberschicht leisten es sich, für Instagram professionelle Fotografien machen zu lassen²⁶. Gleichzeitig sind die Geräte auf dem Bild präsent, die auf Mittelschicht hinweisen – es gibt elektronische Geräte, vermutlich ein Laptop auf dem Tisch. Außerdem hat die Person einen Instagram-Account, Internetzugang, und ein Smartphone, um das Bild machen und ins Netz stellen zu können.

Weiterer Kontrast besteht in der Darstellung des Körpers und der Pose. Der Körper wird kaum bekleidet präsentiert, der Hintern befindet sich im Vordergrund, wird also so gezeigt, dass er der beobachtenden Person nicht entgeht. Die Pose wirkt jedoch schüchtern und schamhaft. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen ‚sich zur Schau stellen‘ und ‚nicht wollen, fotografiert zu werden‘; man hat das Gefühl, dass die Protagonistin Angst vor Kontrollverlust hat. Die Person hat einen auf den ersten Blick angespannten Gesichtsausdruck und wirkt so, als ob es ihr unangenehm ist, fotografiert zu werden. Aber warum ist dieses Bild dann öffentlich? Für einige Beobachter*innen schreit die Pose der Protagonistin nach „Ich bin schüchtern!“ Die Protagonistin scheint, kein Habitus zum sexualen Posieren für die öffentliche Fotografie zu haben, sondern das zu machen, was aus dem kollektiven Gedächtnis entnommen hat. Das ist ihr aber neu, sie kennt die Mittel noch nicht, die der

²⁶ Man braucht nicht nur dementsprechende Apparatur, sondern auch eine/n begleitenden Assistentin/en, die/der die Fotografien macht.

allgemeinen Ästhetik solcher Fotografie entsprechen würden. Sie präsentiert ihren Hintern, weil es heutzutage ein besonderes Erkennungsmerkmal ist, ihr Gesicht scheint aber, eine andere Botschaft zu vermitteln. Außerdem sind einige Selbstschutzmerkmale zu erkennen. Die Protagonistin spürt die Blicke, versteckt sich hinter der Brille und legt die Arme so, dass sie eine schützende Pose einnehmen. Außerdem fehlt die Beleuchtung, der Raum ist verdunkelt, es sieht nicht so aus, als ob Filter benutzt wurden, um das Bild heller erscheinen zu lassen. Die Sicht auf die Bildinhalte wird erschwert. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen öffentlich und privat: die Außenwelt direkt vor der Tür soll nichts von der Handlung mitbekommen, weil die Jalousie zugezogen ist., aber auf der anderen Seite wird das Bild veröffentlicht und dadurch der globalen Welt zur Schau gestellt.

Die Pose an sich ist verwirrend: man könnte interpretieren, dass es sich um einen Schnappschuss handelt, eine schnell gemachte Fotografie in einer intimen und privaten Umgebung. Gleichzeitig zeigen die Anspannung im Körper und Gesicht, dass es keineswegs eine zufällig gemachte Fotografie ist, sondern bewusst.

Die Differenz der Größen zwischen Kopf und Hintern fällt auf, weil der Kopf deutlich kleiner als der Hintern ist. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die beiden Körperteile zwei verschiedenen Personen gehören. Der Hintern ist sehr prominent, verdeckt viel der Bildfläche, scheint aber für manche Betrachter*innen nicht im Fokus des Geschehens zu stehen, weil die Pose und der Aufnahmekontext stark irritieren.

Weitere Diskrepanz besteht zwischen dem halbnackten Körper und seiner Umgebung. Eine Person in der Unterwäsche befindet sich entweder im Bad oder im Schlafzimmer. Deswegen ging man als Beobachter*in erst davon aus, dass sich die Protagonistin im Bad befindet. Wenn man jedoch genauer hinschaut, befindet sie sich nicht im Bad, sondern vielleicht auch im Arbeitszimmer (es gibt einen Tisch mit vermutlich einem Laptop darauf). Außerdem fällt auf, dass Bilder auf der Wand hängen, allerdings sehr tief.

Die Körperdarstellung samt Gesichtsausdruck und Attribute erinnert an die digitale Generation und alle Milieus, die damit entstanden sind: sogenanntes ‚Duckface‘, ‚typische‘ Selfie-Pose, sexy Hollywoodblick, Hipster-Brille, Kim Kardashian als Leitfigur. Es zeigt sich ein Wunsch, gefallen zu wollen.

Auf der Ebene des objektiv-äußerlichen Ersteindrucks gibt es eine Beobachtung bezüglich der Farbkonstellation. Das Bild ist zwar etwas dunkel, seine Farben sind jedoch warm. Es handelt sich um einen Innenraum, welchen man in einen europäischen oder nordamerikanischen Kontextzuordnen kann. Das Bild scheint amateurhaft gemacht zu sein, ohne professionelles Equipment und ohne Blitz.

Zusammenfassend, wirft das Bild mehr Fragen als Antworten auf. Die Vermutung, welches Handeln oder welche Geschichte hinter dem Bild stecken, ist folgende: eine Frau lässt sich nur in der Unterwäsche von einer vertrauten Person fotografieren, es ist ein mehr oder weniger spontanes Bild, auch wenn sie dafür posiert. Die Tatsache, dass das Bild öffentlich in ihrem Instagram-Account zu finden ist, bedeutet, dass die Fotografie nicht für eine Privatperson bestimmt war, sondern eröffnet sich für die Blicke mehrerer Menschen. Vielleicht wird ein Produkt der Home Pornografie oder Amateurpornografie gedreht.

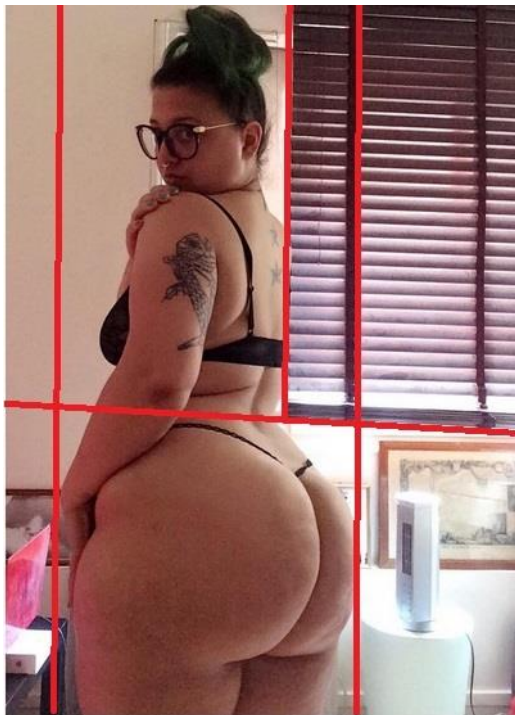
Ikonische Bildbeschreibung

Nach Imdahl stellt „die szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander“ dar (Imdahl 1996: 19). Die szenische Choreografie besteht auf dem untersuchten Bild aus einer aufrechtstehenden Frau, wobei ihr Hintern so präsent ist, dass er eine eigene Choreografie entwickelt. Es existiert deutlich ein Verhältnis zwischen der Frau und ihrem Hintern. Die Pose der Frau ist so inszeniert, dass der Blick auf den Hintern fällt; er bewegt sich zwar nicht, zeigt über seinen Präsenz die Aktion.

Die Frau steht zu den Beobachter*innen seitlich mit dem Rücken gekehrt und schaut in die Kamera. Das Gesicht der Frau ist durch den Schatten leicht verdunkelt, ihr Rücken und die beiden Pobacken sind die einzigen, die beleuchtet sind. Ihre linke Hand liegt auf dem linken Oberschenkel und die rechte auf der linken Schulter. Als Bekleidung hat sie die Unterwäsche an – einen schwarzen Büstenhalter und schwarze String-Tangas. Auf dem Rücken und dem linken Oberarm sind Tätowierungen zu sehen: zwei Sterne auf dem Rücken und ein Fisch auf dem Oberarm. Die Frau trägt eine große Brille, mit schwarzem Brillenrahmen und goldenem Brillenbügel. Sie hat ein goldenes Septum-Piercing in der Nase. Das braune Haar mit grüner Ombré-Färbung ist in einem Dutt zusammengebunden. Die Haltung der Protagonistin ist gerade, der

praktisch nackte Hintern sieht etwas ausgestreckt aus. Im Hintergrund befinden sich eine beige Wand und ein Fenster, versteckt hinter weinroter Jalousie, die zugeklappt ist. Da natürliches Licht durch die Jalousie drängt, kann man davon ausgehen, dass das Foto während des Tages entstanden ist. Unter dem Fenster befindet sich eine Reihe von gerahmten Bildern, man kann allerdings kaum erkennen, was sie darstellen. Links unten sieht man die Kante eines Tisches, auf dem vermutlich ein Buch oder eine Box liegt und auf dem Buch (Box) steht ein Laptop. Der Laptop hat ein pinkes Cover. Rechts unten steht ein elektronisches Gerät auf dem weißen Gegenstand – es ist nicht ganz möglich zu verstehen, was es sie genau ist. Die Farben des Bildes sind warm, vor allem dominieren die Rottöne. Die schwarze Unterwäsche der Frau bildet einen Kontrast zu den weißen Gegenständen rechts und links im Bild. Der pinke Laptop ist der einzige Gegenstand, der farblich grell ist. Das fällt ins Auge, wenn man das Bild gesamt erfasst.

Kompositorische Bildgestaltung



Die Figur der Frau ist vom Hintergrund vertikal abgegrenzt. Die Gegenstände im Vorder- und Mittelgrund (Tisch, Buch (Box), Laptop, elektronisches Gerät) sind ebenfalls vertikal vom Hintergrund abgegrenzt. Der Hintergrund besteht aus der Wand, Bildern, Fenster und Jalousie. Der Kamerastandort befindet sich mittig: die fotografierte Frau befindet sich in der linken Seite des Bildes und der Hintern fast in der Mitte. Durch diese Komposition sieht es so aus, dass nicht die Frau das Objekt des Fotografierens ist, sondern ihr Gesäß. Da man den Boden nicht sieht, sind die Dimensionen

(Frau, Gegenstände, Wand) sehr dicht beieinander.

Abb. 11. Die Feldlinien

Perspektivisch gesehen sind die Fluchtlinien parallel, jedoch kann sich der Fluchtpunkt auch am Gesäß bilden.



Sinnhafte Segmente

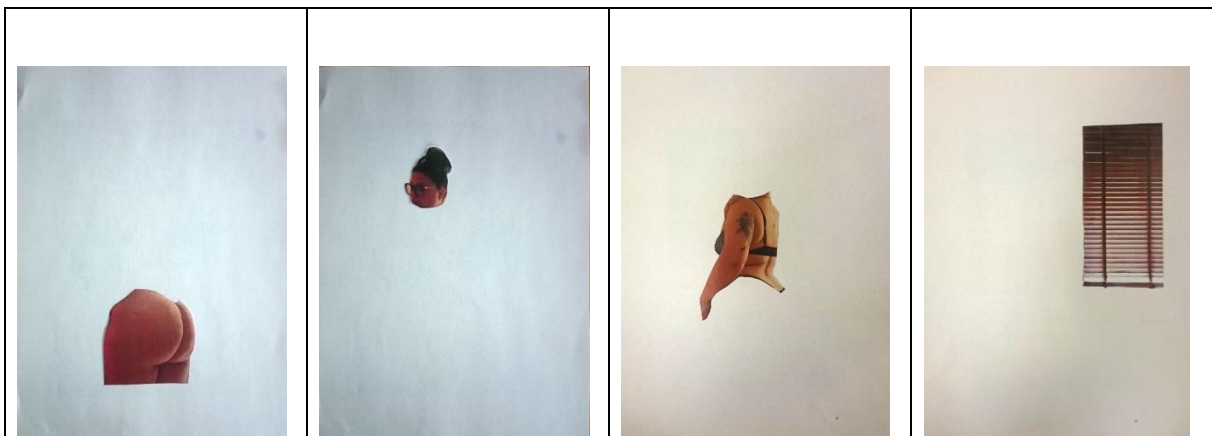


Abb. 14. Die Segmente

Sinnhafte Segmentkonstellationen

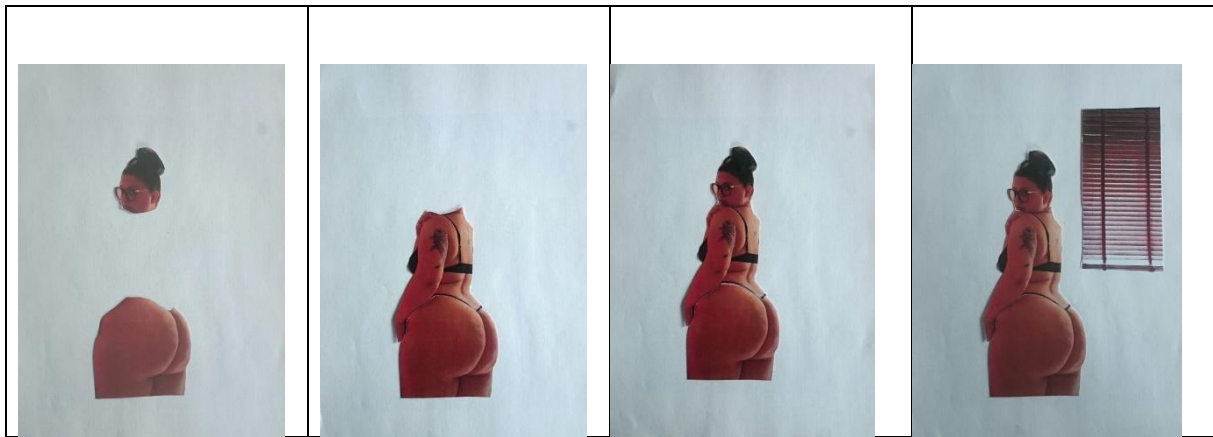
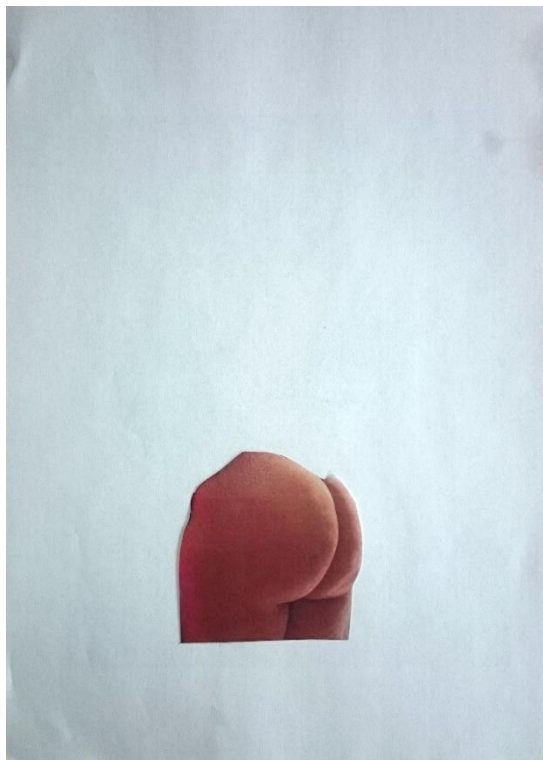


Abb.15. Die Segmentkonstellationen

Segment 1: Das Gesäß (Abb. 16)



Das erste Segment ist der Hintern. Er ist prall, rund und glatt; man möchte ihn glatt anfassen. Ungefragtes und unerlaubtes Anfassen des Hinterteiles einer Frau ist jedoch eindeutig ein sexueller Angriff. Nur Anfassen einer liebenden und geliebten Person oder Person, zu der man sexuelles Interesse pflegt, gilt als ein Vorspiel. „Der Klaps auf den Po“ gilt als „kleine, intime Galanterien“ oder „amouröse Präliminarien“ und ist nur einer erlaubten Person gestattet (Henning 1998: 146). Es gab zwar Zeiten vor ein paar Jahrhunderten als das Anfassen des Hinterns als „einfache Geste der Höflichkeit“ galt und war nicht nur

akzeptiert, sondern äußerst begünstigt (ebd.). Die Zeiten sind aber vorbei, man verspürt nur die Sehnsucht nach Berührung. Also ist der Hintern da, um ihn zu bestaunen, aber nicht anzufassen. Deswegen bietet der Hintern eine Einladung, die man aber real nicht ausführen darf.

Wenn man den Blick auf den Hintern rückt, bietet sich das Gesäß als perfektes Ding, um heimlich anzuschauen, weil man den eigenen Hintern nicht sehen kann, dafür aber

können andere ihn unbemerkt beobachten (vgl. Henning 1998: 216). Das Gesäß zieht den Blick des Voyeurs auf sich, der mit seiner Neugier und Begierde den Hintern unbeobachtet erwischen möchte (vgl. Henning 1998: 216f.). Dieser heimliche Blick, der nicht erlaubt ist, auf etwas Verbotenes und Reizvolles weckt umso mehr verlangen. Die Geschichte ließ dem Voyeur genügend vorteilhafte Momente, Situationen und Bedingungen übrig, ungestört Hintern zu beobachten (vgl. Henning 1998: 220). Dennoch was früher erhascht werden musste, wird heute freiwillig gezeigt, ob die offenen Pobacken eines Hinterns in Bikini am Strand oder ein Selfie im Spiegel mit dem Hintern in String-Tanga auf Instagram. Der Voyeur braucht seinen Blick nicht mehr zu ‚mobilisieren‘, er braucht nur anzustarren; das Gesäß wird plötzlich bedrohlich und sichtbar (vgl. Henning 1998: 218).

Der Hintern als (einzelnes) Segment bietet mehrere mögliche Szenarien an. Wenn man das Bild dreht, könnte man sich vorstellen, dass eine Person auf dem Massagetisch liegt und gerade dabei ist, mit einer Massage verwöhnt zu werden. Der Hintern beinhaltet einen Widerspruch in sich: er steht für Natur (natürliche Körperfunktionen), sieht aber unnatürlich (künstliche Form) aus. Er erinnert einerseits an die Landschaft mit Wüste und Steinformationen. Und gleichzeitig ruft die unechte Oberfläche die Assoziation einer Montage oder einem durch (wenn auch gut gemachten) Photoshop bearbeitete Körperteile. Es könnte sich auch um eine Wachsfigur des Madame Tussauds Museums oder um eine Modellierung für einen Animationsfilm handeln. Dieser Hintern kann auch einen Übergang zwischen Natürlich und Unnatürlich darstellen: eine Person zeigt ihren (natürlichen, angeborenen) Hintern gerade einem Schönheitschirurgen, der vorhat, diesen Hintern operativ umzuformen (wobei der Hintern dann gesellschaftlich als ‚unnatürlich‘, ‚künstlich‘ angesehen wird)

Der Hintern sieht schuldig und unschuldig aus. Es könnte die erste Einstellungsszene einer Amateurpornografie sein. Und gleichzeitig erinnert dieser Hintern an jenen eines Babys (mit Babyspeck). Insgesamt geht man davon aus, dass bei diesem Bild ein Körper natürlicher oder unnatürlicher Natur folgt. Mögliche Hypothesen sind zusätzlich noch, dass ein Mensch gerade ein Selfie für eine andere Person oder für die kommerzielle Mobile-Dating-App Tinder macht.

Bei dieser Untersuchung wurde das Segment noch etwas reduziert und der Übergang zu den Beinen weggemacht. So erinnert der Hintern an etwas Essbares: an einen

Pfirsich oder Dampfnudeln oder eine Mehlspeise. Es könnte sich dabei auch noch um ein anderes Körperteil handeln, wie etwa die Großaufnahme von Lippen eines Affen oder der Hauptfigur des Animationsfilms „Die Simpsons“.

Hypothesen Segment 1

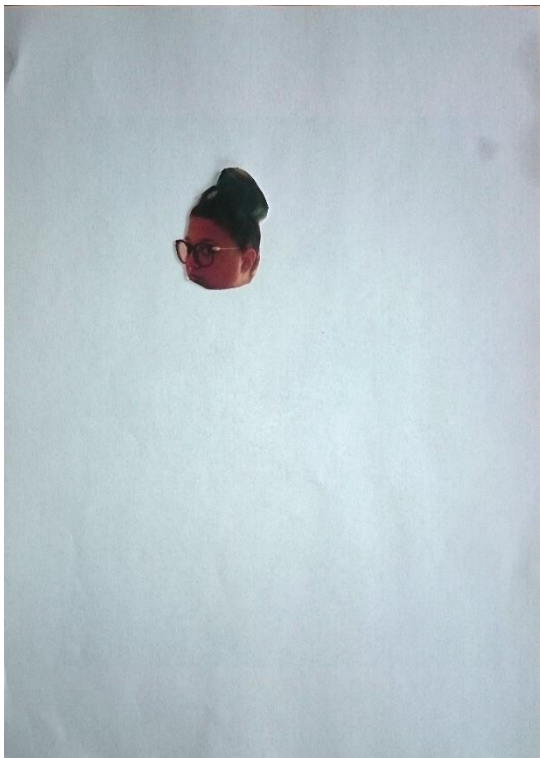
Hypothese 1.1: Es handelt sich um eine Amateurpornografie

Hypothese 1.2: Es handelt sich um eine Wachsfigur

Hypothese 1.3: Es handelt sich um eine Person auf dem Massagetisch

Hypothese 1.4: Eine Person macht ein Selfie (eventuell für die Mobile-Dating-App)

Segment 2: Der Kopf (Abb. 17.)



Wenn man auf geschlechtliche Stereotypen zugreift, würde man sagen, dass es sich bei dem Kopf vermutlich um einen ‚weiblichen‘ handelt. Darauf weisen stereotypisierte Merkmale, wie lange Haare, Dutt als Frisur, runde ‚weibliche‘ Gesichtszüge hin. Wenn man aus dem heteronormalen Geschlechtssystem ausbricht, dann kann man den Kopf nicht einem bestimmten Geschlecht zuordnen. Was zu sehen ist, sind verschiedene stilistische Rückriffe: die große Brille sieht ‚Retro‘ aus, wobei ihr goldener Brillenbügel einen glamourösen Touch verleiht. Sie zeigen vielleicht nicht die

Oberschicht, aber es ist vielleicht ein Versuch, ihr nachzuahmen, und zwar mit glitzerndem Gold. Die Brille ist ziemlich groß und wirkt wie eine Barriere, als ob sich die Person hinter ihr verstecken möchte.

Der Dichte nach scheint das Haar lang zu sein. Das lange Haar ist immer noch mit Sexualität, Weiblichkeit und Feminität verbunden (vgl. Lyle 1990: 116-117). Außerdem stehen die braunen Haare stereotypisiert für die Seriosität, Ernsthaftigkeit und Reife (vgl. Lyle 1990: 118). Die Frisur ist der sogenannte Dutt, der etwas zerzaust ist. Früher war ein ordentlich gemachter Dutt noch eine ‚strenge‘ Frisur, die ordentlich sitzen musste, damit das Haar nicht stört (bei Balletttänzerinnen, Sportlerinnen aus rhythmischer Gymnastik, Soldatinnen), wobei die Frisur Disziplin darstellte. In den letzten Jahren ist der Dutt Dank solcher Stilrichtungen wie ‚Hipster‘ oder ‚Retroschick‘ wieder aufgeblüht, diesmal aber darf der Dutt nicht glatt und streng aussehen, sondern eher leicht unordentlich, als ob man gerade aufgestanden (sogenannter out-of-bedlook). Eine weitere modische Strömung, die anhand der Haare der Protagonistin sichtbar wird, ist die grüne Ombré-Färbung. Das Ombré ist die Trendfrisur der letzten Jahre und hat ihren Ursprung in Kalifornien, wo die sogenannten „Beach Girls“ oft ausgebleichte Haarspitzen aufgrund der Sonne haben (Bunte). Also kommt dieser Trend wiederum aus einer westlichen Welt, und zwar aus einem relativ reichen US-Bundesland. Am Anfang ging es nur darum, das Haar zum Teil (von den Spitzen aus) aufzuhellen. Mit der Zeit fing man an, den aufgehellten Teil in verschiedene bunte Farben zu kolorieren, und zwar in Mono-Farben oder sogenannte „Rainbow-Hair“-Farben. Deswegen führt die Zusammensetzung aus natürlichem braunem Haar, das als ‚reif‘ und ‚ernst‘ gilt, mit der grünen Ombré-Färbung, die für etwas ‚Abenteuerliches‘, ‚Mutiges‘ und ‚Nicht-konventionelles‘ steht, samt dem Dutt, der einen Weg von ‚streng‘ zu ‚modern chic‘ machte, zu einer Diskrepanz. Oder zugleich einem neuen Verständnis der modernen Frau: zwischen Seriosität und Abenteuer, selbstbestimmt und chic zugleich.

In der Nase der Protagonistin ist ein goldenes Septum-Piercing zu sehen: „das Durchstechen bestimmter Körperteile“ wie Ohren und Nase „erinnert an die Stammesvergangenheit des Menschen und symbolisiert die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe (Lyle 1990: 114). Das Septum-Piercing feierte seine Popularität die letzten Jahre, wobei sich viele junge Menschen der durchgestochener Nasezwischenwand auf Instagram und auf der Straße zu sehen waren.

Alle vier Attribute – Brille, grünes Ombré, Dutt – könnte man zu der Hipster-Bewegung zuschreiben, weil sie zu Repräsentant*innen dieser Bewegung, die gerne Retro-Schick in ihrer äußerliche Ausdrucksweise verwenden, auch passen.

Die Mimik der Protagonistin kann entweder als Schmolle Mund oder ‚Duckface‘ interpretiert werden. Sie zeigt zusammengepresste Lippen wie bei einem Schmolle- oder Kussmund, die dadurch größer aussehen und dem Gesicht ‚Sexiness‘ verleihen sollen. Dazu kommt noch dem Duckface zugeschriebene Selbstironie (vgl. Zschke 2010). Obwohl viele Internet-Nutzer*innen ‚Duckface‘ lächerlich und nicht schön finden und es eine Anti-Duckface-Bewegung gibt, nutzen viele junge Frauen diese Mimikry immer noch gerne (vgl. ebd.). Zu einem, liegt es in dem Nachahmen von berühmten Persönlichkeiten wie Kim Kardashian, die nicht nur schonungslos ihren Hintern in den sozialen Medien präsentiert, sondern auch keine Angst davor hat, laufend Selfies mit Duckface zu posten. Zum anderen, laut Ermittlungen der Dating-Seite OkCupid, werden die Mädchen, die in ihrem Profil Bilder mit Duckface hochladen, häufiger kontaktiert als die, die es nicht tun (vgl. ebd.). Das hat auch seine Gründe: Duckface gilt praktisch als Einladung zum Sex; außerdem sehen Lippen im Schmolle Mund auch ohne Schönheitsoperationen größer aus (vgl. ebd.). Deswegen wird diese Praktik einer der Gesten der sexuellen Offenbarung zugeschrieben. Gleichzeitig aber weisen „gespitzte und geschlossene Lippen“ „auf eine innere Blockierung hin“ (Lyle 1990: 138). Der Mund gilt als Tor und wenn das Tor verschlossen zur Außenwelt ist, bedeutet dies, dass die Person einem Teil ihres Selbst ablehnend gegenüber eingestellt ist (vgl. ebd.). Die geschlossenen Lippen beim Küssen bedeuten Angst vor Intimität, vor Abweisung und „Unfähigkeit, sich gehen zu lassen“ (ebd.). Es ist der leicht geöffnete Mund, der sinnlich und einladend ist. Vielleicht liegt der Ursprung der Praktik des ‚Duckface‘ in der „Wandel der erotischen Botschaft“ – „spätere Generationen wandten sich dem Babygesicht“ und mimten Marilyn Monroes „leicht getrübbte Unschuld“ nach (Fast 1971: 159). Auch wenn in der modernen „zynischen Epoche“ eine „offene Sexualität“ beziehungsweise „eindeutige, offene Botschaften“ gefragt sind, bleibt die aufgesetzte Unschuld immer noch attraktiv und weckt Sehnsüchte (ebd.).

Der direkte Blick passt nicht zu der schüchternen Haltung. Der Grund kann sexuelle Herausforderung sein: „Die wichtigsten Botschaften, die von all dem ausgehen, sind: Augen spielen eine bedeutende Rolle bei unserer Einschätzung anderer, und Augenkontakt ist eine Einladung zu oder ein Hinweis auf Intimität. (Henley 1993/1988/1977: 221). Die Person macht mit der/dem Zuschauer*in einen Augenkontakt, sie weiß, dass sie angeschaut wird. Solange man im Film nicht in die Kamera schaut und somit die Zuschauer*innen in das Geschehene miteinbezieht,

schauen die Darsteller*innen des pornografischen Filmes oft herausfordernd in die Kamera: „Der Blick in die Kamera, so bind und durchschaubar er auch sein mag, ist die antizipierende, zwingende Antwort auf die Blicke einer Masse, die als im Voraus gespiegelte, notwendig vorgestellt und gewünscht werden“ (Schmidt 2005: 126). Die Pornografie zieht diese Blicke auf sich, weil sie etwas nicht erlaubtes und öffentlich Verpöntes darstellt, die vielen „verschaffen sich ihren Anblick gegen einen Widerstand“, wobei sich die Pornografie an dem Verbot auch speist (ebd.). Die Blicke grenzen die Pornografie ab, machen sie dadurch noch attraktiver für weitere Blicke.

„Der Gesichtsausdruck ist seit jeher das zentrale Medium zum Ausdruck von Gefühlen und Aufspüren von Täuschungsmanövern anderer“ (Henley 1993/1988/1977: 221). Und gleichzeitig ist das Gesicht eine gezielt aufgesetzte Maske: „das Gesicht, das wir der Außenwelt zeigen, ist selten unser wahres Gesicht“ (Fast 1971: 101). Auch in den Situationen, in denen kein oder kaum hierarchisches Ungleichgewicht besteht, versuchen Menschen oft, ihre eigene Macht durch Verschweigen oder äußerst sparsame Äußerungen von persönlicher Information zu verherrlichen (vgl. Henley 1993/1988/1977: 249). Dazu kommt es, dass es in der Gesellschaft verpönt ist, Gefühle zu offenbaren. Man gilt als ‚cool‘, wenn man ein neutrales (gleichgültiges) Gesicht behält, wobei man die persönlichen Informationen zurückhält, die Gedanken und Gefühle hinter der neutralen Maske versteckt und nicht dem öffentlichen Auge liefert (vgl. ebd.). Deswegen versuchen die Menschen ihre Gesichter einer genauen Kontrolle zu unterziehen; Erving Goffman spricht davon, dass sich diese Kontrolle in der Weise zeigt, „wie wir unsere äußere Erscheinung behandeln, welche Kleidung wir wählen und welche Frisur wir uns zulegen“ (Fast 1971: 101). Das Gesicht und der gesamte Kopf der Frau weist eine gewisse Gleichgültigkeit auf – unordentlich gebundenes Haar, kein Lächeln, seriöser Blick, sie versteckt sich hinter der Brille. Dazu kommt aber eine weitere Maskierung, die mit der Internet-Generation entstand: ‚Duckface‘. Es kann passieren, dass „die Maske sich verfestigt und zum automatischen Reflex wird“ – für viele Selfie-Produzent*innen und Instagram-Nutzer*innen (zum Beispiel) wird es oft zum Reflex, dass die Lippen zum Schmollmund geformt sind, damit sie größer aussehen. Eventuell kann es auch unwillkürlich passieren. Man übernimmt oder lernt die Maskierungen oder Mimikry unbewusst abhängig von der jeweiligen Kultur – die Internet-Kultur ist auch eine eigene Gattung geworden (vgl. Fast 1971: 110).

Der Blick der Protagonistin ist streng und versteckt sich hinter der Brille. „Frauen fühlen sich unsicher, wenn sie ihren Gegenüber nicht sehen“, und zwar aufgrund der alltäglichen Rollenverteilung: die Frauen sind diejenige, die „Sich-in-Szene-Setzenden“ und die Männer sind diejenige, die Rolle des Zuschauers übernehmen (Henley 1993/1988/1977: 238).

Diejenigen, die sich in Szene setzten müssen, etwa wie Schauspieler*innen, befindet sich in einer „höchst verletzlichen Position“, weil sie der Beurteilung des Publikums ausgeliefert sind (ebd.). Deswegen ist „die alltägliche Erfahrung von Frauen, sich in Szene setzen zu müssen“ mit „der ihrer Situation zugrundeliegenden grundsätzlichen Unsicherheit und Unterlegenheit“ verbunden (ebd.). Gleichzeitig aber gilt, dass die Frauen „ihr Gegenüber öfter anblicken als Männer“, was mit „dem sozialen Kontext visuellen Verhaltens“ zu tun hat. (Henley 1993/1988/1977: 230-232). Es sind die Frauen, die (immer noch) öfter von Männern gesellschaftlich und ökonomisch abhängig sind, als umgekehrt: die Frauen sind deshalb auch diejenige, die nicht nur um ihr „ökonomisches Überleben“ kämpfen müssen, sondern auch noch um „soziales/politisches und psychisches Überleben“ (ebd.).

„Das gesellschaftliche Auftreten der Frau, ihre Stellung in der Gesellschaft, konnte sich demzufolge nur entwickeln als Ergebnis ihrer Lebenstüchtigkeit, die sie unter der männlichen Bevormundung innerhalb des begrenzten Raumes erworben hat“ (Berger 2002/1974: 43).

Die Person, die „auf die Zustimmung anderer angewiesen ist“, sucht dementsprechend häufiger Augenkontakt und für Frauen ist Augenkontakt „nicht nur ein Medium emotionalen Ausdrucks“, sondern ein Mittel, die Bestätigung zu bekommen, „ob Männer ihr Verhalten billigen“ (ebd.). Zudem muss eine Frau „sich ständig selbst beobachten und wird fast ständig von dem Bild begleitet, das sie sich von sich selbst macht“ (Berger 2002/1974: 43).

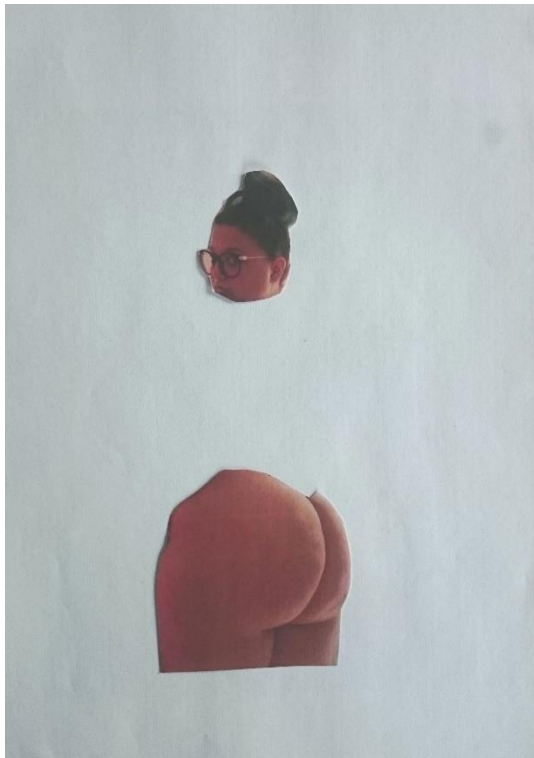
Hypothesen Segment 2

Hypothese 2.1. (Hypothese 1.4.): Eine Person macht ein Selfie (eventuell für eine Mobile-Dating-App)

Hypothese 2.2: Die Protagonistin wurde spontan fotografiert (die fotografierende Person machte das Foto, als die Protagonistin sich umdrehte) oder dass es ein

beliebiges Gesicht in der Menge ist, ein Mensch, der gerade unterwegs ist und im Laufen fotografiert wurde. Diese These kann jedoch verworfen werden: es ist kein Schnappschuss, weil Duckface als eine Selbstinszenierung Vorbereitungszeit braucht.

Segmentkonstellation 1: Der Hintern und der Kopf (Abb.18.)



Der Kopf und der Hintern scheinen aufgrund ihres Größenunterschieds von zwei verschiedenen Personen zu sein. Nicht nur die Größe, sondern auch die verschiedenen Botschaften trennen sie. Das Gesicht der Frau strahlt zum einen Gleichgültigkeit, zum anderen Sexiness aus, jedoch kontrollierte Sexiness und nicht unbedingt verführerischer Natur. Es sieht so aus, als ob sie eine abweisende Maske trägt, die jene Distanz hinweist, die man zur Person halten soll. 'Der nackte Hintern stellt, wie oben ausgeführt, eine gewisse Distanz, aber auch eine Einladung dar. Man darf ihn immer noch visuell

konsumieren, und sich heimlich die Phantasien von intimer Berührung und Sex erlauben. Wenn man davon ausgeht, dass die beiden Körperteile einer Person angehören – das leicht abweisende Gesicht und die Leidenschaft entblößender Hintern- dann entsteht wiederum eine Diskrepanz. Viele Menschen, die eine Maske der Abweisung aufsetzen, fürchten sich vor einem abweisenden Verhalten ihnen gegenüber, sie haben Angst vor den möglichen Kränkungen, die durch die Fremdadweisungen entstehen (vgl. Fast 1971: 118).

Der Gesichtsausdruck der Frau und der nackte Hintern erinnern wiederum an einen pornografischen Akt. Es könnte zum Beispiel eine sexuelle Praktik namens ‚Dreier‘ oder ‚Threesome‘ sein, wenn drei Personen miteinander Sex haben. Diese sexuelle Praktik gehört zu „klassischen Sexfantasien“ (Seiler 2016). Wenn man auf den Pornoseiten recherchiert, dann sieht man, dass ‚Threesome‘ sehr gefragt ist, vor allem

wenn es sich um Sex zwischen einem Mann und zwei Frauen handelt. Es bleibt jedoch stark heteronormativ, sexuelle Berührungen zwischen Frauen sind so dargestellt, dass es den sexuellen Fantasien des Mannes entspricht, die weibliche Bisexualität oder weibliche Lust am Sex mit einer anderen Frau wird selten bis nie gezeigt. Die Gesellschaft für Erfahrungswissenschaftliche Sozialforschung (GEWIS) ermittelte im Jahr 2005 zum Beispiel, dass 74 Prozent der befragten (heterosexuellen) Männer gerne einen Dreier Frau als sexuelle Praktik ausprobieren würden (Focus 2005)²⁷

Außerdem erinnern der Kopf und der Hintern zusammen an die bildliche Zerstückelung des weiblichen Körpers in der Pornografie, wobei die Frau „während des Geschlechtsaktes ausschließlich auf ihre Geschlechtsorgane reduziert und somit ihrer Subjektivität beraubt“ wird (Cornell 1995: 45). Der Körper um den Hintern herum ist also austauschbar.

Hypothesen Segmentkonstellation 1

Hypothese S1.1. (Hypothese 1.3. und Hypothese 1.1.): Die Person bekommt gleich eine Massage. Wenn man das Bild quer betrachtet, kann man immer noch vermuten, dass es um eine Frau handelt, die auf dem Massagetisch liegt. Hinzu kommt der erotische Touch – es wird vielleicht eine Pornomassage.

Hypothese S1.2. Es kann um einen erotischen Bauerkalender handeln, zum Beispiel es ist eine sexy Frau für den Monat Juli.

Hypothese S1.3. (Hypothese 1.4. und Hypothese 2.1.): Eine Person macht ein Selfie (eventuell für eine Mobile-Dating-App)

²⁷ FOCUS Online. 2005. Männer mögen flotte Dreier, veröffentlicht am 23.11.2005. Die eigentliche Untersuchung der Gesellschaft für Erfahrungswissenschaftliche Sozialforschung ist leider nicht auffindbar.

Segment 3: Der Oberkörper (Abb. 19.)



Bei dem Segment handelt sich um einen (weiblichen) Oberkörper. Man sieht den schwarzen Büstenhalter oder das Oberteil eines Schwimmanzugs. Auf dem linken Oberarm ist eine Tätowierung zu sehen – es ist ein Fisch abgebildet. Auf dem Rücken in der Mitte gibt es weitere Tätowierungen. Man kann einen Stern entdecken, der Rest ist etwas undeutlich. Die Tätowierungen sind schwarzweiß, der Fisch ist im sogenannten ‚minimalistischen‘ Stil gestaltet – nur Linien, nicht retuschiert. Das ist eine Art von Tätowierung, die man unter anderem als ‚Hipster‘ bezeichnet. Die Sterne dagegen

gelten oft als banal, vor allem bei Tätowierer*innen selbst. Die Sterne gehören zu den „typischen Trend-Tattoos für Frauen seit der 00er Jahre“ (Freutel)²⁸. Unter diesen gängigen Motiven „sind chinesische Schriftzeichen, Herzen, Sterne oder Schmetterlinge, die an immer besser sichtbaren Körperstellen (Unterarm, Handgelenk, Nacken, Hals oder Schlüsselbein) thronen“ (ebd.). Es gibt jedoch Tätowierer*innen, die sich weigern, die Sterne auf der Haut zu verewigen. In Österreich gibt es eine „Aufklärungsaktion und Initiative“, „die unter sternfrei.at gegen den Kommerz auf dem Tattoo-Markt, insbesondere gegen Tattoo-Motive, wie «Sterne, chinesische Schriftzeichen und andere einfallslose Tätowierungen» kämpft“ (Freutel; sternfrei)²⁹. Diese Initiative weist darauf hin, dass die Menschen, die benannten Motive auswählen, „von Massenstorm“ mitgerissen, weitere „Glieder der Mitläuferei“ und ein Teil der Herde sind, beeinflusst „von Fernsehen und Medien“ (sternfrei). Gleichzeitig wird Individualität abseits der „Massenhysterie rund um die Sterne“ und Entwicklung der eigenen Persönlichkeit gefordert, wobei man nicht die Motive auswählt (ebd.). Dahinter steckt aber auch die Idee des Tätowierens als Körperdekoration aus der

²⁸ FREUTEL, Linda. Mode, die unter die Haut geht. In Femelle <https://www.femelle.ch/beauty/tattoo-motivmode-die-unter-die-haut-geht-420?bild=3>

²⁹ Sternfrei <http://sternfrei.at/main.html>

Stammesgesellschaft, in der man den Status der bemalten Person dadurch erfahren konnte (vgl. Lyle 1990: 114). So wie das Piercing und andere Formen der Körpermodifizierung sind Tätowierungen Symbole der Zugehörigkeit, wobei der menschliche Körper „anziehender und individueller“ gemacht werden soll (ebd.). Die Tätowierung auf dem Oberarm und die Tätowierung auf dem Rücken passen nicht zusammen: die erste ist etwas individueller gestaltet und ist stilisierter und die zweite ist ‚banal‘ und massenkulturell.

Der Haut wird auch in der Kunst viel Anerkennung zugeschrieben. Mit der nackten bzw. sichtbaren Haut inszenieren die Künstler*innen ihre Ideen bei Performances, sie nutzen ihre Haut, um Bilder zu malen. Die Haut grenzt das Selbst des Menschen ab und bewahrt es gleichzeitig, wodurch sie „zur Metapher für die Isolation von der Welt“ wurde (Schneede 2002: 55). Außerdem hat die Haut symbolischen Stellenwert „für die Oberfläche für das Ganze des Menschen“ (ebd.). Es kann sein, dass die Tätowierungen keine Bedeutung für die tragende Person haben, weil sie unter dem aktuellen Einfluss der Mode gestochen worden sind. Meistens erzählen die Tattoos etwas vom Geschmack des Menschen.

Die Pose sieht etwas schuttsuchend aus. Wenn sich ein Mensch nicht sicher fühlt, dann schlingt er „die Arme um die Schulter oder den Rumpf“, als ob er sich durch diese Art der Berührung und Umarmung selbst abgrenzen und dadurch beschützen möchte (Lyle 1990: 68).

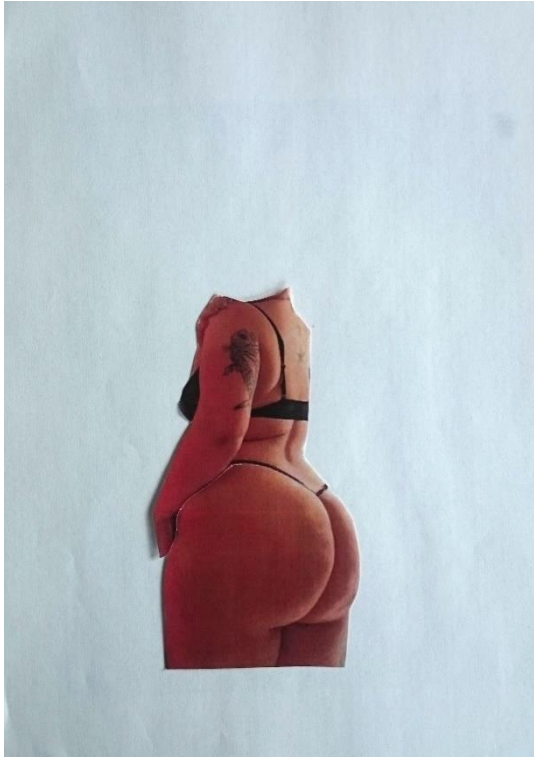
Hypothesenbildung Segment 3

Hypothese 3.1. Es geht um einen Einkaufskatalog wie OTTO oder Ulla Popkin und die Protagonistin demonstriert die zu verkaufende Unterwäsche.

Hypothese 3.2. Es könnte sich um ein Tattoo-Studio handeln, wo die Protagonistin gerade ihre neu gestochene(n) Tattoo(s) im Spiegel betrachtet.

Hypothese 3.3. Es handelt sich um eine Soft-Pornografie und die zarte Berührung der Hand auf die Schulter wird von einer zweiten Person ausgeführt. Oder die Person befindet sich gerade im Schwimmbad.

Segmentkonstellation 2: der Hintern und der Oberkörper (Abb.20.)



Die Protagonistin ist kaum bekleidet – besonders ihr String-Tanga entblößt die Pobacken und betont sie statt zu verstecken. In der Körpersprache gilt: „Das Gesäß der Frau sendet die primitivste erotische Botschaft überhaupt“ (Lyle 1990: 98). In der Natur demonstriert eine Äffin ihr geschwollenes Gesäß, um zu signalisieren, dass sie „fruchtbar und bereit zur Paarung ist“ –das weibliche Geschlecht kann zwar keine „zyklische Änderungen an ihrem Gesäß“ vorweisen, man geht jedoch davon aus, dass es aber mit dem Demonstrieren ihres Hinterns die „ständige Bereitschaft“ teilt (ebd.). Zudem war es auch

bei griechischen Statuen oft, dass der Stoff mehr offenlegte als verhüllte. „Die Kleidung behindert Berührung und Bewegung“ (Berger 2002/1974: 55). Der entblößte Körper bedeutet gleichzeitig den starken Wunsch der Menschen, die anderen nackt sehen zu können (vgl. ebd.). Es bedeutet die Banalität, die bedeutet, dass man sich in der vertrauten Realität befindet (vgl. ebd.).

Jedoch sieht ihre Pose etwas schutzsuchend aus: ein Arm liegt überkreuzt auf der linken Schulter und der andere liegt auf dem Oberschenkel so, dass es aussieht, als ob der Schambereich verdeckt werden soll. Dieser darf nicht gesehen werden und wird abgeschirmt. In der anthropologischen Sicht „bedeckt der Mensch, da sich die Geschlechtsorgane bei ihm vorne befinden, instinktiv seinen Körper, um den Menschen nicht ständig eine sexuelle Botschaft zu senden (Lyle 1990: 108). Deswegen entsteht in diesem Bild eine Diskrepanz zwischen dem nackten Hintern, der die sexuellen Signale ausstrahlt, und den bedeckten und noch dazu mit Gesten versteckten Geschlechtsorganen. Die knappe Unterwäsche macht kein Geheimnis aus dem Hintern, jedoch erzeugt die Pose eine geheimnisvolle Atmosphäre.

Ihre Taille sieht im Vergleich zu dem Gesäß dünn aus und der Knick zwischen dem Ober- und Unterkörper erinnert an das Korsett. Heute ist das Korsett ein Fetisch, wird vor allem in der Pin-Up Szene oder diversen sexuellen Praktiken wie Sadomasochismus eingesetzt.

Hypothesenbildung Segmentkonstellation 2

Hypothese 2.1. Vielleicht wird die Protagonistin zu irgendwas gezwungen, was sie nicht machen möchte, zum Beispiel zur Aufnahme einer erotischen Fotografie oder eines pornografischen Filmes.

Hypothese 2.2. Es handelt sich um ein Pin-Up Model.

Segment 4: Die Jalousie (Abb. 21)



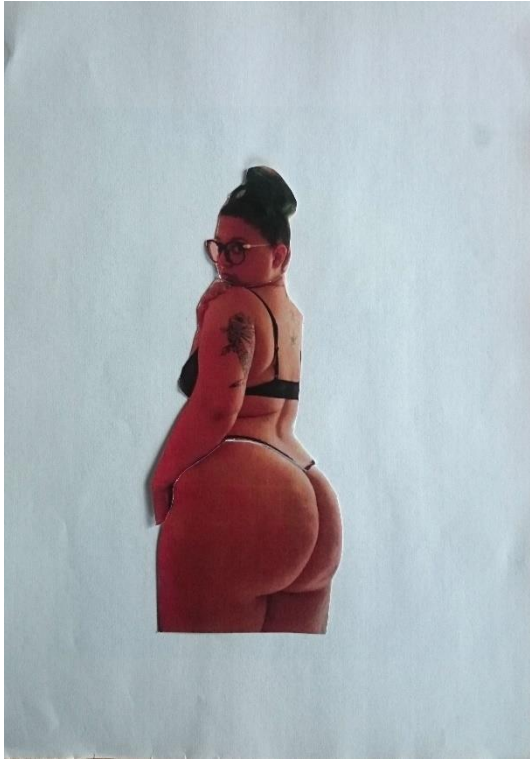
Die Jalousie weist auf Innenraum hin. Mit der Jalousie verbindet man insbesondere einen Büroraum. Allerdings ist die Farbe der Jalousie rot – und „keine andere Farbe ist so gefühlsbetont“ wie sie (Lyle 1990: 103). Die Farbe Rot lässt den Blutdruck erhöhen, bringt mit sich die Verbindung mit „dramatischen Gefühlen“ als Farbe für Blut und Feuer (ebd.). Die Frau im Rot signalisiert „eine offene sexuelle Aufforderung“. Das sind die Botschaften, die für keine Arbeit im Büro hilfreich sind. Deswegen ist die Jalousie im Office oft (weiß, beige oder grau –) in neutralen Farben gehalten, wie Weiß, Grau oder Beige.

Man kann demzufolge davon ausgehen, dass sich die Jalousie in einem privaten Raum oder im Bad befindet.

Hypothesenbildung Segment 4

Hypothese 4.1.: Die Jalousie befindet sich in einem privaten Raum oder im Bad

Segmentkonstellation 3: Der Kopf, der Oberkörper und der Hintern (Abb. 22.)



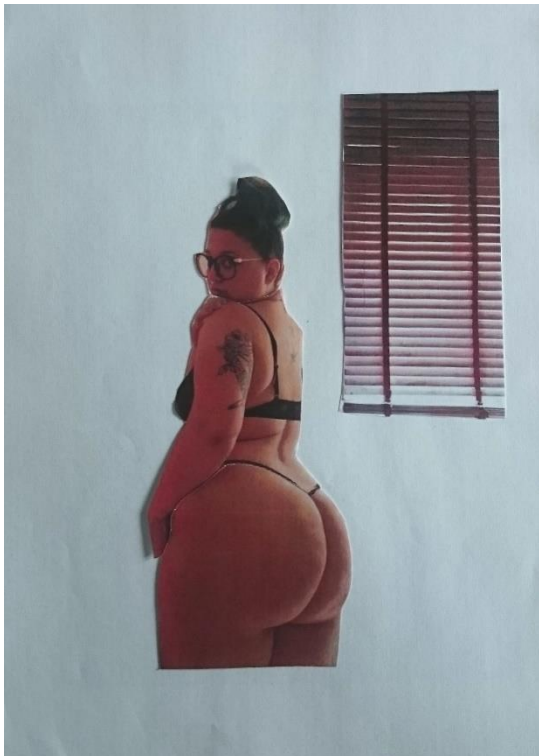
Wenn man die Segmente 1, 2 und 3 zusammenfügt, dann ist es besonders sichtbar, dass eine Ambivalenz zwischen Pornografie und Selbstbewusstsein sowie zwischen Schüchternheit und Leidenschaft besteht/ entsteht. Ohne Kopf sieht der Körper alleine etwas ‚weicher aus‘ – mit dem Kopf kommt eine bestimmte Aggressivität dazu – der herausfordernde Blick, der Dutt, die große Brille – sie signalisieren ‚schau mich an, fasse mich aber nicht an!‘ Die Protagonistin kann sich auf einem Strand oder in einem Freibad befinden – oder sie befindet sich gerade im Prozess des langsamen Ausziehens für einen

pornografischen Film.

Auch wenn der Hintern groß ist, sieht der Körper ziemlich ‚kompakt‘ aus. Die US-amerikanische Weiblichkeit ist dadurch charakterisiert, dass sie „den mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Verhaltensvorschriften für Frauen“ folgt (Henley 1993/1988/1977: 204). Dabei geht es darum, „den eigenen Körper und persönlichen Raum so klein wie möglich“ zu halten und „die eigene, verletzbare Haut“ zu schützen (ebd.). Es erfolgt über Haltungen, die dann als „verkrampft“ oder „rigide“ charakterisiert werden: „verschränkte Arme, übereinandergeschlagene Beine, zugeknöpfte Kleidung“ (ebd.). Die Hand der Protagonistin liegt auf der Schulter. Die weibliche „Hand-auf-die-Brust-Geste“ wird vor allem als Selbstschutz benutzt und signalisiert „Erschrecken oder Überraschung“ (ebd.). Bei den Beinen, die gespreizt sind, geht man außerdem davon aus, dass sie eine sexuelle Einladung sind. Das ist jedoch von der Seite der Frau eine kontrollierte Bewegung oder Haltung, wobei sie signalisieren möchte, dass sie sozusagen frei (vom Partner oder Partnerin) zu haben ist. Für Männer ist diese

Haltung „Posieren“, für Frauen „affektives Benehmen“ (Fast 1971: 159). Diese sozusagen ‚Einladung‘ hat viele symbolische Gesten, nicht nur leicht gespreizte Beine, sondern auch ein liebevolles Drüberfahren über die Brust oder Streicheln des Schenkels (vgl. ebd.). Die Protagonistin hält ihre Beine zusammen, wobei aber eine Hand auf der Brust ruht und die andere auf dem Oberschenkel. Also steckt hinter dieser Geste wiederum eine Diskrepanz – sie ist schützend wie aber auch einladend.

Segmentkonstellation 4: Der Kopf, der Oberkörper, der Hintern und die Jalousie (Abb. 23)



Wenn man den Körper der Protagonistin zur Jalousie hinzufügt, dann erinnert das Bild auch an einen pornografischen Film. Zusammen mit der Brille und der Jalousie könnte die abgebildete Person eine Sekretärin sein, die sich auf eine sexuelle Handlung vorbereitet. Auch wenn die Jalousie im Office im Realleben wahrscheinlich keine rote Farbe haben würde, ist es in einem Pornofilm möglich. Außerdem gilt die Verbindung Frau und Rot in vielen Kulturen als „verführerisch“, leidenschaftlich, hemmungslos, steht für „ausgeprägte Sexualität“ und sexuelles Selbstbewusstsein (Lyle 1990: 104). Interessant ist auch eine

Zusammensetzung aus der schwarzen Unterwäsche und der roten Jalousie – es gilt, dass etwas schwarze Farbe die markante Sexualität von Rot abdämpft und lässt sich ausgeglichener betrachten/ ansehen (vgl. ebd.). Das Resultat der Zusammensetzung von Rot und Schwarz ist „eine subtilere Sinnlichkeit mit stärkeren romantischen Untertönen“ (ebd.). Auch wenn das dem pornografischen Touch dieser beiden Segmente zusammen nicht wegmacht, sehen sie dennoch etwas sinnlicher und weicher aus, es könnte sich also um einen Softporno handeln.

Ikonische Analyse

Die Analyse der Segmente zeigt uns die Verschwommenheit der Grenze zwischen privat und öffentlich. Die Frau befindet sich im privaten Raum. Dabei ist das Bild nicht für Instagram-Nutzer*innen, sondern für alle Internet-Nutzer*innen öffentlich. Man bekommt das Gefühl, ein Voyeur zu sein, bevor man ihren herausfordernden Blick auffängt und sich ertappt fühlt. Die Sexualität bewegt sich ebenfalls zwischen Privatem

und Öffentlichem: am Anfang ein ‚natürliches Produkt‘, im Prozess der Zivilisierung privatisiert, nach (neo)sexuellen Revolutionen und durch die Medialisierung wieder auf der Bühne. Die Frau schaut streng, aber selbstbewusst in die Kamera, genauso selbstbewusst blickt ihr Hintern der/dem Zuschauer*in entgegen. Der Akt der Inszenierung bewegt sich zwischen einem Amateurfoto (schlechte Beleuchtung, privater Raum) und einem erotisch-pornografischen Foto (kaum Bekleidung, praktisch nackter Hintern). Die Grenze zwischen privater Erotik und privater Pornografie verschwimmt, wobei die Definition der Grenze noch ausstehend ist. Höchstwahrscheinlich besteht die Grenze zwischen Erotik und Pornografie in der Rezeption und dem Unterschied zwischen der ‚hohen‘ und der ‚niedrigen‘ Kunst. Die Werke der ‚hohen‘ Kunst gehen als erotisch; die Werke der ‚niedrigen‘ Kunst dagegen als pornografisch hervor. „Die Trennung zwischen der künstlerisch legitimierten Darstellung pornografischer Inhalte und der „Schundpornografie“ der Straße [...] zieht sich durch die gesamte Literatur liberaler Pornografieforschung“ (Zimmermann 2001: 47). Diese Trennung ist besonders „verkörpert in den Repräsentationen des weiblichen (nackten) Körpers“ (Zimmermann 2001: 22). Der weibliche Körper im Rahmen der klassischen Kunst gehört zu der ‚hohen‘ Kunst, wobei man nicht umgehen kann, dass die weiblichen Körper in der klassischen Kunst wie Malerei fast ausschließlich von Männern gemalt worden sind. Eine Amateurfotografie, in der sich die Frau aktiv in die Szene setzt (oder gar sich selbst fotografiert), würde höchstwahrscheinlich nicht zu der ‚hohen‘ Kultur, sondern eher zu der ‚niedrigen‘ gehören. Bei der Fotografie handelt es sich noch um einen weiteren Aspekt der Nicht-Akzeptanz als Kunstwerk und Minderung ihres Wertes als Kunst im Vergleich mit der Malerei. Das fotografische Werk kann nur dann akzeptiert werden, wenn es ‚qualitativ‘ erstellt worden ist: mit dem professionellen Equipment und Tools, mit der Inszenierung, mit der man sich mit dem kollektiven Kunstgedächtnis identifizieren kann und mit anerkannten Werkzeugen der Analyse und Rezeption umgehen kann. Ein Amateurfoto gilt also nicht als

„professionell“ genug, um ansatzweise zu der ‚hohen‘ Kunst zu gehören. Im Hintergrund schwebt immer noch die Bedrohung der „Masse“ der „Kunst“, die Verachtung der Massenkultur seitens der Moderne (Zimmermann 2001: 239). Die Fotografie bedeutet, dass sie sich unkontrolliert verbreiten und in die Hände des ‚einfachen Volkes‘ geraten kann, wobei ihr Wert als Kunstmittel verloren geht, weil die Kunst nur restriktiv zugänglich sein soll (vgl. Zimmermann 2001: 239). Kunst – auch im klassischen Sinn – wird vor allem von Männern erschaffen und ist ein „legitimer Ort für Repräsentationen des „obszönen“ Körpers“ [...], der weniger mit ästhetischen Qualitäten als mit sozialen Grenzziehungen zu tun hat“ (Zimmermann 2001: 47).

„Als obszön erscheint das, was in seiner Fleischlichkeit dem Betrachter zu nahe rückt, was sich, befreit von der Hülle des vorgegebenen Stils, dem Auge preisgibt“ (Jahn 1999: 146).

Die sozialen Grenzziehungen sind nicht nur Normen und Werte der jeweiligen Gesellschaft, aber auch das Verwehren der Frauen (und anderen Minderheiten), sich aktiv bei der Erstellung des Bildes ohne heteronormative Ansprüche des Mannes zu beteiligen. Bei dem vorliegenden Bild wird also der „unreine“, „von hoher Kultur ausgeschlossene Körper“ konzeptualisiert (Zimmermann 2001: 54). Vor allem angesichts der Trennung zwischen Kunst und Pornografie entsteht die Paraphrase der „Trennung zwischen akzeptierter und verworfener Repräsentation des weiblichen Körpers“ (Zimmermann 2001: 225). In der ‚hohen‘ Kunst bedient der weibliche Körper der Formlosigkeit, er gilt als rein und sakral, ist kein ‚offenes Buch‘ (vgl. Zimmermann 2001: 225). Der weibliche Körper gibt genug preiswert, um die Phantasie zu erregen, aber nicht zu viel (vgl. ebd.). Der weibliche Körper in der Pornografie bekommt jedoch eine konkrete Form, dieser Körper ist sichtbar und offen. Er gilt dadurch als ‚obszön‘ (ebd.) und befindet sich so auf der „Grenze“ zwischen Form und Formlosigkeit“, als ein Zeichen der „Trennung zwischen „hoher“ Kunst und Pornografie“, wobei die Aufgaben innerhalb der beiden Darstellungsmodi divers sind (Zimmermann 2001: 225). In der Kunst gilt es, dass der nackte weibliche Körper „ein bevorzugtes Thema (männlicher) Künstler ist“, wobei „seine Selbstinszenierung durch Künstlerinnen sanktioniert“ ist (Zimmermann 2001: 244). Wenn sich der weibliche Körper nicht als ‚passives‘ Material für den (männlichen) Künstler liefert, sondern sich von seiner Besitzerin selbst inszeniert wird, gilt er als ‚obszön‘ (vgl. Zimmermann 2001: 244). Dabei geht es nicht um die Inszenierung an sich, sondern eben um die Inszenierung mit öffentlich verpönten Mitteln wie Nacktheit, intime Körperteile im Vordergrund,

Körperflüssigkeiten, Nacktheit, Sex. Die Pose der analysierten Frau ist sehr polarisierend. Sie ist verschlossen und einladend zugleich. Die Arme sind in eine Schutzgeste gelegt, aber gleichzeitig tragen sie mit den gezielten Berührungen der Brust und des Oberschenkels sowie leichtem Kokettieren eine Einladung. Der nackte große Hintern sieht einladend aus, jedoch signalisieren die zusammengepressten Beine sowie der leicht abweisende Gesichtsausdruck, dass es keine Einladung für eine Berührung oder gar Sex ist. Das gleiche gilt für die Bekleidung der Protagonistin. Sie ist fast nackt, der Büstenhalter bedeckt zwar die Brüste, der String-Tanga bedeckt die Pobacken nicht, sondern unterzeichnet sie. Die Pose stellt jedoch ein Schutzbedürfnis dar und weist auf Scham hin. Die Haltung der Frau macht die Fotografie zu den Topoi der Repräsentation der ‚badenden Schönheit‘, die nicht entdeckt werden will, weiß aber, dass es wahrscheinlich passieren wird. Sie zeigt keine Angst, nur Scham, wobei sie nicht (unbedingt) ihr Selbstbewusstsein verliert. Sie fordert die/den Betrachter*in heraus, indem sie direkt und ohne Lächeln in die Kamera schaut. Im Bad oder in einem privaten Raum wird der weibliche Körper dem (eher männlichen) Betrachter erotisch enthüllt (vgl. Zimmermann 2001: 136). Aus der kulturwissenschaftlichen Sicht war der männliche Blick immer darauf bedacht, die Frauen heimlich zu beobachten. Die Motive mit Frauen, die von Männern (Faunen, Königen usw.) beim Baden überrascht werden, strecken sich von mythologischen und religiösen Malereien bis hin zu ihrer besonderen Popularität im 19. Jahrhundert (vgl. Henning 1998: 22). Mit Instagram ist es möglich, die Frauen weiter zu beobachten – auch wenn es nicht mehr überraschend oder verboten ist, dennoch lassen sie sie in ihre intimen Sphären ein, wie Bad oder Privatzimmer. Wenn sie ein Selfie machen, bekommt die/der Beobachter*in das Gefühl, zu zweit mit dieser Person zu sein.

Dabei wird ein abjekttes Körperteil inszeniert, das „versteckt“ werden soll, weil es gleichzeitig Ekel und Verlangen verursacht. In diesem Bild wird der weibliche Körper zwar als ein Objekt inszeniert (nackter weiblicher Hintern verursacht sexuelles Verlangen), kommt schließlich aus der feministisch-kunstwissenschaftlichen Sicht zum Teil als Abjekt zum Ausdruck (nackter Hintern im Bad bedeutet Toilettengang).

Die weibliche Identität wird hier in einer Inszenierung des „weiblichen“ (im Sinne von kurvigen) Körpers mit einem sichtbaren sexuellen Körperteil verankert, wobei „die Spiegelungen dieses Körpers in kultureller Praxis“ sehr widersprüchlich sind: wenn

Frauen ihren nackten Hintern in der Öffentlichkeit aktiv in die Szene setzten, dann werden sie auch öffentlich verurteilt und stereotypisiert (Zimmermann 2001: 128).

„Die Fotos vermitteln zudem [...] den Eindruck, dass die weiblichen Haltungen und Attribute dem biologischen Körper innewohnen und somit Teil des >>Wesens<< von Frauen seien. So lässt sich nicht nur an der Nacktheit, sondern auch an der Passivität von Nacktmodellen, an der Art, wie der Körper dargeboten wird, an ihrer ergebenen Haltung oder auch am verführerischen Gesichtsausdruck die soziale Unterwerfung der Frauen ablesen, zu deren Legitimation die visuellen Kodes beitragen, veranschaulichen sie doch scheinbar wesenhafte Züge des weiblichen Geschlechts.“ (Penz 2015: 107).

Die entstandene These der Analyse lautet: **Das symbolische Themenpotential des Bildes basiert auf der körperlich-leiblichen Darstellung des Hinterns, wobei die symbolischen Botschaften des Körpers insgesamt zu diesem im Widerspruch stehen. Die öffentliche Anerkennung soll mittels erotisch-pornografischen Aktes erfolgen.**

Dabei bleiben die Fragen: Dient die Offenbarung des Hinterns dazu, wieder die Kontrolle über ihn zu erlangen? Oder geht es primär um die Sexualisierung als ein Akt der Aufwertung, wobei der eigene Körper mittels pornografischen Aktes durch Sexualität akzeptiert wird?

6. Conclusio

Die Pose der analysierten Frau ist sehr polarisierend: sie ist verschlossen und sie ist einladend gleichzeitig. Die Arme sind in einer Schutzgeste gelegt, aber gleichzeitig tragen sie mit den gezielten Berührungen der Brust und des Oberschenkels sowie leichtem Kokettieren eine Einladung. Der nackte große Hintern sieht einladend aus – jedoch signalisieren die zusammengepressten Beine sowie leicht abweisender Gesichtsausdruck, dass es keine Einladung die Berührung und gar Sex ist. Das gleiche gilt für die Bekleidung der Protagonistin – sie ist fast nackt, der Büstenhalter bedeckt zwar die Brüste, die String-Tangas bedeckten die Pobacken nicht, sondern unterzeichnen sie. Die Pose stellt jedoch Schutzbedürfnis dar und weist auf Scham hin. Insgesamt weist die Positionierung des Körpers der Frau auf „herrschende Repräsentationsmechanismen“ hin (Zimmermann 2001: 114).

Bis vor kurzem war ein deutliches Schönheitsideal ein dünner Körper, dünne Frauen galten auch als Kanon der Weiblichkeit. Ein „rundliches Aussehen“ war problematisch, weil obwohl Fettgewebe für sexualisierten Körperteile der Frauen verantwortlich sind, sind sie auch Ursache für „Masse und Fülle“, die nur den Männern zwecks Stärke und Kraft zugeschrieben werden dürfen (Brownmiller 1984: 26). „Die scheinbar natürliche Tendenz des weiblichen Körpers, füllig, wenn nicht sogar wabbelig zu werden, steht der Idealvorstellung von zarten Formen entgegen“ (ebd.). Das Fett wird jedoch gesellschaftlich akzeptiert, wenn es sich wirklich in den Körperteilen ablagert, die als sexuell attraktiv gelten – Busen und Hintern- wobei die Taille vergleichsweise dünn bleibt³⁰. Solange es den Weg in andere Körperteile wie Bauch, Arme und Gesicht findet und somit die ‚weiblichen‘ Sanduhr-Proportionen ändert, wandert der entsprechende Körper wieder in den Feld der gesellschaftlichen Abneigung und Abwertung als ‚nicht schön‘ und ‚nicht sexuell attraktiv‘.

Dementsprechend gilt der kurvige Körper, der Kanonen der Weiblichkeit entspricht, als attraktiv; die weibliche Darstellung gilt als ein Akt des Versöhnens der konservativen Mehrheit mit dem radikalen Body Positive Movement. Die Weiblichkeit glättet die ‚Unvollkommenheiten‘ des Körpers aus und glättet den ‚unperfekten‘ Körper für das kritische Auge der oberflächigen Öffentlichkeit. Es besteht immer noch eine „weibliche Abhängigkeit von festen Traditionen – seien es Kleidermoden oder ein Verhaltenskodex“, die „einen psychologischen Halt bietet, um eine eigene sexuelle Identität zu finden“ (Brownmiller 1984: 242). Das verursacht die Aufrechterhaltung bestimmter „künstlichen Hinweise und Symbole“, wie Pose oder Präsentation der sexualisierten Körperteile (ebd.).

Aus dem kritischen Stadtpunkt bezüglich Postfeminismus und Neoliberalismus wurde das Body Positive Movement der gleichen neoliberalen Sensibilisierung unterzogen wie der Feminismus selbst. „Obszönität ist oberstes Gesetz der neoliberalen Ökonomie“, sie zieht die mögliche Kundschaft, die sich von einer „pornografischen Daueranbietung“ speist, an und verspricht den Erfolg (Metelmann/ Flaßpöhler/ Werner/ Obermayr/ Niemann/ Pundt 2005: 201). Die Autorinnen, die sich mit dem Body Positive Movement in den Medien und der Stellung der Frau in den Medien auseinandersetzen wie Jessica Cwynar-Horta, Rosalind Gill, Angela McRobbie, Alexandra Sastre gehen

³⁰ Vermutlich geht es auf die Mode zum Korsett zurück.

davon aus, dass die Frauen, und somit die Vertreterinnen des Body Positive Movement auf Instagram, feministische Ideale nutzen, um ihre anti-feministische Wahl, sich sexualisiert darzustellen, zu rechtfertigen (vgl. Cwynar-Horta 2016: 53).

Die Sexualität, die von den Vertreterinnen des Body Positive Movement auf Instagram präsentiert wird und außerdem als freie Wahl und Zelebrierung des eigenen (sexuell attraktiven) Körpers dargestellt wird, ist aus dem postfeministischen Standpunkt nichts anderes als die erneuerte Version der Objektivierung, und zwar als ‚innere‘ Selbstdisziplinierung. Der eigene gesellschaftlich unpassende (im Sinne ‚fauler‘, ‚uneffektiver‘, ‚undisziplinierter‘) Körper wird durch die Sexualisierung diszipliniert und an die neoliberale konsumfreudige Gesellschaft angepasst.

Der „postfeministische Zugang zur weiblichen Identität“ knüpft sich an „dekonstruktivistischen Zugang zum Subjektbegriff“ von Michael Foucault und fordert die Dekonstruktion der Weiblichkeit, der „weibliche Subjektbegriff“ soll aufgelöst werden (Haas 2006: 15). Jedoch ist es nicht so leicht, wenn man bestimmte Attribute des Körpers dem Konzept der Weiblichkeit entsprechen, der Tausende Jahre in der Kunst verankert ist. Auch Abschaffung der Kategorie ‚Frau‘ sowie Ablehnung des Femininen begrenzt die Menschen in der Auswahl ihrer Geschlechtsidentität, in der sie sich wohlfühlen. Außerdem geht es auch im Body Positive Movement um die Vielfalt der Körper und sich erlauben zu können, sich sexuell attraktiv zu fühlen, auch wenn man den Schönheitsidealen nicht entspricht. Statt eine einheitliche Identität zu schaffen, soll es möglich sein, die „feminine Performanz“ vom männlichen Blick in den weiblichen Stadtpunkt umzuschreiben, so wie es Künstlerinnen versuchen, wobei „das Ungleichgewicht der Macht zwischen Zuschauer und Akteur“ verändert werden soll (Haas 2006: 37).

Die Sexualisierung wird durch die Verbreitung der Darstellungen des Hintern unterstrichen. Auch wenn man die Kontrolle über den Hintern durch seine Offenbarung wiedererhält, wird man das Gesäß nur schwer von den pornografischen und fetischisierten Bildern trennen können, und zwar aus Gründen der totalen Pornografisierung der Gesellschaft sowie Institutionalisierung des Hinterns als ein verbotenes Objekt der Begierde.

Wenn man von der Offenbarung der weiblichen Sexualität als einer „Dialektik der Befreiung“ sprechen möchte, wobei man sich auf die idealistische Einstellung „natürliche Ontologie des Subjekts in seiner Geschlechtsdifferenz“ beruft, ist es jedoch

schwierig zu belegen, weil die „Natur des Subjektes“ immer noch unter der gesellschaftlichen Unterdrückung steht und der Körper der Frau ist immer noch dem institutionellen Sexismus ausgeliefert (Eiblmayr 1993: 19). Mit diesem Kontext ist es schwierig, das Ausleben der weiblichen Sexualität zu gestatten, auch wenn es an „einem aktiven Begehren“ seitens der Frau fehlt (Lautmann 2002: 68). Simone de Beauvoir schrieb: „Selbst in Kulturen mit stark verfeinerter Sinnlichkeit [...] bleiben Brüste und Hüften bevorzugte Objekte wegen ihrer durch keinen Zweck bedingten, rein spielerischen Entfaltung“ (Lautmann 2002: 132). Was jedoch geschehen ist, ist eine weitere Umwandlung der Scham und seine allmähliche Befreiung von dem Druck der Selbstdisziplinierung.

„Auch Fantasie ist Teil kultureller Konstruktion und damit veränderbar“ (Zimmermann 2001: 221). Man kann nicht die Möglichkeit ausschließen, dass es bei den Körperdarstellungen der Repräsentantinnen des Body Positive Movement um die „Artikulation eines „weiblichen Imaginären“ als Gegengewicht zur aus männlichen Bedürfnissen gespeisten Pornografie“ (Zimmermann 2001: 221-222). Jedoch scheint das ‚weibliche Imaginäre‘ immer noch von männlich Imaginären nicht trennbar. Die Selbstdarstellung als aktive sexuelle Person erfolgt durch „die Aneignung eines männlichen Zeichens“ und bleibt in „dezidiert männlichen Projektionen“ bezüglich Lust verhardt (Flaßpöhler 2005: 189). Es ist nur die Frage, ob es legitimiert ist oder nicht. Es besteht sicherlich ein Bedarf, die gängigen Weiblichkeitskonzepte infrage zu stellen, weil der weibliche Körper immer noch nicht ‚obszön‘ sein darf.

In der performativen Kunst der achtziger Jahre lag der Fokus „auf dem Spiel mit dem Blick des Publikums“, dessen „voyeuristischer Charakter“ durch die symmetrische Gegenseitigkeit des Austausches nicht mehr existiert, weil „die weiblichen Akteure agieren nicht nur, sondern erwidern den auf sie gerichteten Blick, fordern den Kontakt mit den Zuschauern heraus“ (Haas 2006: 38). . Dadurch fungiert der weibliche Körper nicht nur als Objekt der Lust, sondern wandelt zu einem „konkreter Ausdruck einer Emanzipation“ um, wobei die Grenzen zwischen „Subjekt- und Objektkategorien“ verschwinden (ebd.). Also ist der direkte Blick in die Kamera eine Akt der Selbstemanzipierung.

Die Frage der „Inszenierung der Erotik“ als entweder „ein Akt der Befreiung“ oder als „Fortsetzung der Opferstrategie“ bleibt offen (Haas 2006: 38).

7. Ausblick

Man kann vermutlich sagen, dass die Body Positive Darstellerinnen, die ihren Hintern in die Szene setzen, machen daraus ein körperliches Kapital – ihre Inszenierung weist darauf hin, dass man danach strebt, Anerkennung zu bekommen. Das Body Positive Movement ist enorm populär in der westlichen Welt und trägt der personalen Identitätsstiftung der Instagram-Repräsentantinnen bei, wobei sie sich jedoch gerne auf die Attribute greifen, die in der (pornografisierten) Gesellschaft sowohl soziale Anerkennung (großer Hintern) als auch Wiedererkennung (Hintern als sexuelles Objekt) erlangen. Durch US-amerikanische Popkultur ist der große Hintern in die breite Öffentlichkeit gelangt, untermauert einerseits durch kulturell erotischen Aspekt und andererseits legitimiert dank des Body Positive Movements. Wenn es früher als obszön und schamlos galt, den Hintern zu zeigen, dann wird jetzt der Hintern mit Stolz präsentiert, er gilt nicht mehr als geschmacklos. Hintern, der als niedere Kultur galt, kam in der Mittelklasse an, wobei es nicht nur Pop-Kultur, Pornografisierung, Emanzipation zu verdanken ist, sondern auch dem Leibgedächtnis bezogen auf die europäische Darstellung des weiblichen Körpers in der Kunst, Verkörperung der Kunstgeschichte. Der Körper als Kapital bedeutet Arbeit – in dem Fall geht es um verschiedene Formen der Arbeit – Inszenierung des Hinterns für die Fotografie für Instagram, es kann auch eventuell passieren, dass der Hintern trainiert oder der Schönheitsoperation unterzogen wurde, um größer auszusehen. Außerdem kann der Hintern mehr Aufmerksamkeit (die auch allein an sich schon ein Gewinn ist) erzielen, die soziales Kapital mit sich bringen kann (mehr Follower), das wiederum der Kommerzialisierung des Accounts verhelfen kann, was zu einem ökonomischen Kapital (Geld durch Werbung auf Instagram) führen kann. Der Hintern wird als Körperkapital in das symbolische Kapital umgewandelt – auch durch Distinktion des ‚anderen Körpers‘ vom schlanken Körper und diese Umwandlung ist durch soziale Anerkennung begünstigt.



Bilder der Gruppe „der Hintern“ (Abb. 7.)

Bourdieu knüpft sich an die Untersuchungen von Elias und Foucault bezüglich Einflusses der „historisch gegebenen Gesellschaftsstrukturen“ auf das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Körper und entwickelt das Konzept des körperlichen Kapitals als eine weitere Kapitalform (Gugutzer 2004: 66; vgl. Gugutzer 2004: 67). Der Körper ist ein Instrument, das „in gesellschaftlichen Handlungsbereichen eingesetzt werden kann, um soziale Gewinne wie beispielsweise Anerkennung, Ansehen, materiellen oder immateriellen Erfolg zu erzielen“ (Gugutzer 2004: 67-68). Prinzipiell waren die Formen des körperlichen Kapitals immer starkes physisches Auftreten (wie bei Sportlern), gepflegtes Kleidungsstil, gutes Aussehen (wie bei Models) – alles, was einerseits Existenz des Geschmacks, aber auch der Disziplin und Eifrigkeit zeigen können (vgl. Gugutzer 2004: 68). Der Körper wird nicht nur als naturgegeben angesehen, sondern angepasst an gesellschaftliche Schönheitsideale und/oder zwecks materiellen Gewinns angepasst (vgl. ebd.). Nach Goffman trägt der durch die Arbeit geschliffener Körper (je mehr Arbeit desto mehr Akzeptanz in der Gesellschaft) zu der Identitätsstiftung bei, er fungiert als „Medium für die personale Identität“ (vgl. Gugutzer 2004: 68; Gugutzer 2002: 120). Ein wichtiger Bestandteil der „Entwicklung der individuellen Identität“ ist die „soziale Anerkennung“, die der Körper verhelfen kann zu erlangen (Gugutzer 2002: 121). Die „Wertschätzung der verschiedenen Arten körperlichen Kapitals“ ist zeit- und ortabhängig und passt sich an die Anforderungen und Erwartungen des „sozialen Feldes“ (Gugutzer 2004: 70). Diese Anforderungen

und Erwartungen sind sogenannte „strukturierende Struktur“, die „kognitive Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“ so beeinflussen, dass ein individueller Habitus entsteht (Gugutzer 2002: 111). Dabei ist auch die sogenannte „Logik der Distinktion“ nach Bourdieu interessant – wenn man die Arbeit am eigenen Körperkapital von anderen so enorm abspaltet, dass man dadurch auffällt und eventuell auch am symbolischen Kapital gewinnt (Menschen mit Vollkörper tätowierungen oder auffälligen Körpermodifikationen die Zungenspaltung oder Menschen, die sich extremen Schönheitsoperationen wie starke Brüste- oder Hinternvergrößerungen unterziehen) (Gugutzer 2002: 122).

8. Quellenverzeichnis

8.1. Literatur

A. AFFUL, Adwoa / RICCIARDELLI, Rose. 2015. Shaping the online fat acceptance movement: talking about body image and beauty standards, in: Journal of Gender Studies 24(4): 453-472.

BAUMANN, Zygmunt. 2002. Über den postmodernen Gebrauch der Sexualität, in Schmidt, Gunter / Strauß, Bernhard (Hrsg.): *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*. Gießen, Psychosozial-Verlag: 29-52.

BERGER, John. 2002 (1974). Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenverlag.

BRECKNER, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld, transcript Verlag.

BRECKNER, Roswitha. 2012. Bildwahrnehmung – Bildinterpretation: Perceiving, describing, and interpreting pictures, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 2012, Vol.37(2): 143-164.

BROWNMILLER, Susan. 1984. *Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

CAPLAN, Pat. 2010. Kulturen konstruierter Sexualitäten. In Schmerl, Christiane / Soine, Stefanie / Stein-Hilbers, Marlene / Wrede, Brigitta (Hrsg.): *Sexuelle Szenen*.

Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen: Leske + Budrich: 44-69.

CLEMITSHAW, Anne / DONAGHUE, Ngaire. 2012. ‚I’m totally smart and a feminist... and yet I want to be a wife ‘: Exploring ambivalence towards the thin ideal within the fat acceptance movement, in *Women’s Studies International Forum* 35: 415-425.

COLEMAN, Rebecca (2008). The Becoming of Bodies: Girls, Media Effects, and Body Image. In *Feminist Media Studies*, 2008 June, Vol.8(2): 163-179.

CORNELL, Drucilla. 1995. *Die Versuchung der Pornographie*. Berlin: Suhrkamp.

CORNETTE, Joël. 1995. Vom Himmel zur Erde. 16. Bis 18. Jahrhundert, in DUBY, Georges. 1995. Frauenkörper, in: Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York: Campus Verlag: 103-138.

CWYNAR-HORTA, Jessica. 2016. The Commodation of the Body Positive Movement on Instagram, in *Stream: Culture/Politics/Technology* 8 (2): 36-56.

DAVIS, Kathy (1997). Embodiment Theory: Beyond Modernist and Postmodernist Readings of the Body. In Davis, Kathy (Hrsg.): *Embodies Practices. Feminist Perspectives on the Body*. London, Thousand Oaks, New Dehli: SAGE Publications: 1-28.

DIERICH, Angelika. 1997. *Erotik in der römischen Kunst*. Mainz am Rhein: von Zabern.

DUBY, Georges. 1995. Frauenkörper, in: Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York: Campus Verlag: 8-34.

GILL, Rosalind. 2007. Postfeminist media culture. Elements of sensibility, in *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 147-166.

GOFFMAN, Erwin. 1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

EIBLMAYR, Silvia. 1993. *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Berlin: Reimer.

ELIAS, Norbert. 1976/1994. *Über den Prozeß der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

ELIAS, Norbert. 1939/1997. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziologische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

FAST, Julius. 1971. *Körpersprache*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

FLAßPÖHLER, Svenja. Shake your tits! Porno-Pop als Chance, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 183-193).

FOUCAULT, Michel. 1977. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

FRUGONI, Chiara. 1995. Der Blick des Mannes. Mittelalter, in DUBY, Georges. 1995. Frauenkörper, in: Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York: Campus Verlag: 69-102.

GOFFMAN, Erving. 1976/1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

GORSEN, Peter. 1972. *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornografie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

GUGUTZER, Robert. 2002. *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

GUGUTZER, Robert. 2004. *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag.

HAAS, Birgit. 2006. Der postfeministische Diskurs. Positionen und Aspekte, in Haas, Birgit (Hsgr.): *Der postfeministische Diskurs*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH: 7-62.

HENNIG, Jean-Luc. 1998. *Der Hintern. Geschichte eines markanten Körperteils*. Köln: vgs verlagsgesellschaft.

HIGONNET, Anne. 1995. Schöpfer, Geschöpf. 19. Und 20. Jahrhundert, in: Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York: Campus Verlag: 134-174.

HOLZLEITHNER, Elisabeth. 2006. Pornographie. Ritualisierungen des Sexuellen im Spiegel feministischer Theorien, In: Sauer, Birgit / Knoll, Eva-Maria (Hrsg.): *Ritualisierungen von Geschlecht*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG: 203-221.

HONEGGER, Claudia. 1989. „Weiblichkeit als Kulturform“: zur Kodierung der Geschlechter in der Moderne, in: Haller, Max/ Hoffmann-Nowotny, Hans-Joachim/ Zapf, Wolfgang (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft: Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongresses der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie in Zürich 1988*. Frankfurt am Main: Campus Verlag: S. 142-155

HONNEF, Klaus. 2017. Wie hätte ich anstelle von Paris entschieden? in: Abend, Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): *Der schöne Mensch und seine Bilder*. München: morisel Verlag: 178-205.

IMDAHL, Max. 1994. Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink Verlag.

JAHN, Andrea. 1999. *Louise Borgeois – Subversionen des Körpers: die Kunst der 40er bis 70er Jahre*. Berlin: Reimer.

KARLE, Isolde. 2012. Sexualität in der Moderne. Gendertheoretische und sozioethische Perspektiven, in Zeitschrift für Evangelische Ethik, Band 56, Heft 4, November: Seiten 264– 278.

KÖRNER, Hans. 2017. Kunstkritik, in: Abend, Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): *Der schöne Mensch und seine Bilder*. München: morisel Verlag: 43-68.

KÖNIG, Oliver. 1990. *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

LAUTMANN, Rüdiger. 2002. *Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur*. Weinheim und München: Juventa Verlag.

LIEBS, Holger. 2005. Spul mal vor, Alter. Navigationshilfen im Babylon: die Kunst als Global Positioning System im Feld der Pornografie, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 87-95.

LYLE, Jane. 1990. *Körpersprache*. Bindlach: Gondrom.

MCROBBIE, Angela. 2010. *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien.

METELMANN, Jörg. 2005. Einleitung. Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 7-12.

METELMANN, Jörg. 2005. Flesh for Fantasy. Das porno-Pop Format, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 41-58.

METELMANN, Jörg / FLAßPÖHLER, Svenja / WERNER, Florian / OBERMAYR, Brigitte / NIEMANN Norbert / PUNDT, Christian. 2005. PorNomaden. Die überschrittene Überschreitung, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 197-202.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. 1997. Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in Hitzler, Roland / Honer, Anne (Hrsg.) *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*. Eine Einführung, Opladen: Leike + Budrich, S.81-108

NIEMANN, Norbert. 2005. Adenauer im Sex-Shop. Notizen zum Thema ‚Pornografie und neueste Öffentlichkeit‘, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 27-31.

PENZ, Otto. 2015. Die Macht des Blicks. Sexualisierung des Körpers und symbolische Gewalt, in Lewandowski, Sven / Koppetsch, Cornelia (Hrsg.): *Sexuelle Vielfalt und die UnOrdnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität*. Bielefeld, transcript Verlag: 99-126.

PORNSCHLEGER, Clemens. 2005. Wem gehören die Töchter? Zum sexuellen Machtanspruch der Konsumgesellschaften, in Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 15-25.

PUNDT, Christian. 2005. Spot an, Lust aus. Wie der Sex ins Fernsehen kam und darin verschwand, in Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 167-181.

ROUCHE, Michel. 1995. Mythen und Mysterien. Vom Altertum zum Mittelalter, in DUBY, Georges. 1995. Frauenkörper, in: Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte der Frauen im Bild*. Frankfurt/New York: Campus Verlag: 35- 68.

SASTRE, Alexandra. 2014. Towards a Radical Body Positive. Reading the online „body positive movement“, in *Feminist Media Studies* 14 (6): 929-943.

SEILER, Melina. 2016. Wie sich der erste Dreier anfühlt, in ze.tt, 16.09.2016 (letzter Zugriff: 22.07.2019, 12:13).

SIGUSCH, Volkmar. 2002. Kritische Sexualwissenschaft und die große Erzählung vom Wandel, in Schmidt, Gunter / Strauß, Bernhard (Hrsg.): *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*. Gießen, Psychosozial-Verlag: S. 11-28

SIGUSCH, Volkmar. 2013. Sexualitäten. Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

VALVERDE, Mariana. 1989. *Sex, Macht und Lust*. Berlin: Orlanda Frauenverlag

SCHMIDT, Dietmar. 2005. Zwischen den Medien. Traumnovelle (Schnitzler), Eyes Wide Shut (Kubrick) und die ‚longue durée‘ der Pornografie, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 15-25.

SCHNEEDE, Marina. 2002. *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln: Dumont.

STÄHLI, Adrian. 2001. Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung, in Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: 254-274.

TOTH, Lucille. 2017. Praising twerk: Why aren't we all shaking our butt? In *French Cultural Studies* 28(3): 291-302.

VINKEN, Barbara. 1995. Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie, In: Cornell, Drucilla (Hrsg.): *Die Versuchung der Pornographie*. Berlin: Suhrkamp: 7-23.

ULLRICH, Wolfgang. 2017. Kreativität als Pflicht, in: Abend, Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): *Der schöne Mensch und seine Bilder*. München: morisel Verlag: 70-95.

WERNER, Florian. 2005. „Pornography on Wax?“ Funktionalisierte Grenzüberschreitungen im US-amerikanischen Rap, in Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 149-165.

WREDE, Brigitta. 2000. Was ist Sexualität? In Schmerl, Christiane / Soine, Stefanie / Stein-Hilbers, Marlene / Wrede, Brigitta (Hrsg.): *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften*. Opladen: Leske + Budrich: 25-43.

ZASCHKE, Christian. 2010. *Warum gucken die so? In ihrer Selbstinszenierung macht sich die nächste Generation immer mehr zur Ente*, in *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Heft 41/2010, Rubrik „Das verstehe ich nicht“

ZARRELLA, Dan. 2014. The Science of Instagram. Using the Instagram Analytics Tool PicStats. <http://danzarella.com/infographic-the-science-of-instagram/> (Letzter Zugriff: 06.01.2018, 15:12).

ZIMMERMANN, Anja. 2001. *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abjekt Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin: Reimer

WILLIAMS, Linda. 1999 (1989). Hard core: power, pleasure and the “frenzy of the visible”. Berkeley: University of California Press.

8.2. Webmedien

Buzzfeed 2015, “The Body Positivity Movement Looks A Lot Like White Feminism: On Tess Holliday & Accountability” https://www.buzzfeed.com/ashleighshackelford/the-body-positivity-movement-looks-a-lot-like-white-1wcqy?utm_term=.oh3PLwWB9#.udwLNn04I (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 22:36)

Duden <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selfie> (letztes Aufrufdatum 29.07.2019, 17:21)

Elleuk 2017, “Why Are Women of Colour Left Out Of Body Positivity?” <http://www.elleuk.com/fashion/longform/a38300/women-of-colour-left-out-of-body-positivity/> (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 22:37)

FREUTEL, Linda. *Mode, die unter die Haut geht*, in femelle: <https://www.femelle.ch/beauty/tattoo-motive-mode-die-unter-die-haut-geht-420?bild=3> (letztes Aufrufdatum 29.07.2019, 17:30).

FOCUS Online. 2005. Männer mögen flotte Dreier, veröffentlicht am 23.11.2005 https://focus.de/panorama/welt/umfrage_aid_101790.html (letztes Aufrufdatum 22.07.2019, 12:17).

nationalreview 2016, “Social Justice Internet: The ‘Body Positive’ Movement Is Actually Transphobic” <http://www.nationalreview.com/article/433065/social-justice-internet-body-positive-movement-actually-transphobic> (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 22:38)

pfvf.at (Porn Film Festival Vienna) <http://www.pffv.at> (letztes Aufrufdatum 07.06.2019, 21:31)

pornfilmfestivalberlin.de <http://pornfilmfestivalberlin.de/ueber-das-festival/> (letztes Aufrufdatum 07.06.2019, 21:20)

SCHALLER, Caspar. 2015. Körperkontrolle, in: *Zeit Online*.
<http://www.zeit.de/2015/20/kim-kardashian-selfie-buch-selfish> (letztes Aufrufdatum 05.05.2018, 14:16)

thebodypositive.org <https://www.thebodypositive.org/about> (letztes Aufrufdatum 24.02.2018, 13:02)

TSCHINKEL, Arielle. 2018. There is a huge problem with the body positivity movement on Instagram. <https://hellogiggles.com/lifestyle/there-is-a-huge-problem-with-the-body-positivity-movement-on-instagram/> (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 23:04).

sternfrei <http://sternfrei.at/main.html> (letztes Aufrufdatum 27.07.2019, 20:02)

VENEZIANI, Vince. 2010. The 15 Most Bizarre Insurance Policies Ever Written, in: *Business Insider*. <http://www.businessinsider.com/10-of-the-worlds-craziest-insurance-policies-2010-3?IR=T> (letztes Aufrufdatum 23.02.2018, 11:35).

USA Today 2017, „Body positivity is everywhere, but is it for everyone?“ <https://www.usatoday.com/story/news/2017/08/02/body-positivity-everywhere-but-everyone/525424001/> (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 22:29)

Yahoo 2017, „Male Plus-Size Instagrammer Wants Men to Be Included in the BodyPositive Movement“ <https://www.yahoo.com/lifestyle/male-plus-size-instagrammer-wants-men-included-body-positive-movement-195546635.html> (letztes Aufrufdatum 13.02.2018, 22:29)

8.3. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Früher Spiegel, heute Selfie. Aus HENNING, Jean-Luc. 1998. Der Hintern. Geschichte eines markanten Körperteils, zwischen S.140 und S.141.....21

Abb.2. Peter Paul Rubens, Urteil des Paris, ca. 1638, National Gallery, London. Aus HONNEF, Klaus. 2017. Wie hätte ich anstelle von Paris entschieden? in: Abend,

Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): Der schöne Mensch und seine Bilder. München: morisel Verlag: S. 180.....	22
Abb. 3. Statue von Göttin Aphrodite. „Aphrodite von Knidos“, aus DIERICH, Angelika. 1997. Erotik in der römischen Kunst. Mainz am Rhein: von Zabern: S. 16.....	25
Abb. 4. Statue der Göttin Aphrodite. Aphrodite Kallipygos, aus DIERICH, Angelika. 1997. Erotik in der römischen Kunst. Mainz am Rhein: von Zabern: S.19.....	26
Abb. 5. Jean-Léon Gérôme, Pygmalion und Galatea, ca. 1890, New York, Metropolitan Museum of Art, aus ULLRICH, Wolfgang. 2017.Kreativität als Pflicht, in: Abend, Sandra/Körner, Hans (Hrsg.): Der schöne Mensch und seine Bilder. München: morisel Verlag: S. 70.....	30
Abb.6. Aus LYLE, Jane. 1990. Körpersprache. Bindlach: Gondrom: S. 98.....	32
Abb.7. Die Gruppe Hintern (eigene Aufnahme), Bilder aus den Accounts @socialsummers (letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:01 (PST), das Profil existiert nicht mehr), @ellanabryan (https://www.instagram.com/p/BUZxosoBso-/ , letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:03 (PST)), @fiaanderberg (https://www.instagram.com/p/BVfOalBgOOC/ , letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:05 (PST)), @melissa.garofalo (https://www.instagram.com/melissa.garofalo/ , das Profil ist auf privat umgestellt, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 10:10 (PST)), @socialsummers (siehe oben), @metauxlourds (https://www.instagram.com/p/BVfmDXlhbUp/ , letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:15 (PST)), @elke (https://www.instagram.com/elke/ , die Fotografie existiert nicht mehr, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 10:17 (PST)), @julia_duerr97 (https://www.instagram.com/julia_duerr97/ , die Fotografie existiert nicht mehr, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 10:20 (PST)) , @phylanthropygal (https://www.instagram.com/p/BUXohE_AaWO/ , letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:25 (PST)).....	61
Abb. 8. Die Gruppe „Sport“ (eigene Aufnahme), Bilder aus den Accounts @lee_lifts (https://www.instagram.com/p/BUZ_w7CFDHQ/ , letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:01 (PST)), @getting.fit.k. (https://www.instagram.com/getting.fit.k/ , das Profil ist auf privat umgestellt, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 11:10 (PST)),	

@pinkpunkactive (<https://www.instagram.com/p/BVgChpFFbN9/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:05 (PST)), @aliarljones (<https://www.instagram.com/aliarljones/>, die Fotografie existiert nicht mehr, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 11:20 (PST)), @move.explore.evolve (https://www.instagram.com/p/BUZ_wxTAJI3/, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:25 (PST)), @fit4life1799 (<https://www.instagram.com/p/BVgB6ktiBEP/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:28 (PST)), @fit4life1799 (<https://www.instagram.com/p/BVgB8uhFf1n/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:28 (PST)), @kylepg23 (<https://www.instagram.com/p/BVgCha8nJdg/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:34 (PST)), @jessica_ward0603 (das Account existiert nicht mehr), @lenivaya_belka (<https://www.instagram.com/p/BUaAKqYFEJZ/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:46 (PST)), @fit4life1799 (https://www.instagram.com/p/BVgB4NYFN_V/, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 11:51 (PST)), @ashleigh_jordan (<https://www.instagram.com/p/BVfWg-0hhNH/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 12:01 (PST)) 62

Abb.9. Die Gruppe „Gesichter“ (eigene Aufnahme), Bilder aus den Accounts: @millamuhhhh (<https://www.instagram.com/millamuhhhh/>, die Fotografie existiert nicht mehr, letztes Aufrufdatum des Profils 14.08.2019 um 12:08 (PST)), @andreacavalluzzi (das Account existiert nicht mehr), @morena_implosiva (das Account existiert nicht mehr), @plussizesnacks (das Account existiert nicht mehr), @bbws_lovers_world2 (das Account existiert nicht mehr), @laneycatt (das Account existiert nicht mehr), @ksalom (<https://www.instagram.com/p/BVfzciCj0g1/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 12:34 (PST)), @cutiekyeasher (<https://www.instagram.com/p/BVgB8EChmNB/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 12:57 (PST)), @aliendiva (das Account existiert nicht mehr), @sixxsynblack (das Account existiert nicht mehr), @trinasfatshion (das Account existiert nicht mehr), @springz97 (das Account existiert nicht mehr), @sixxsynblack (das Account existiert nicht mehr).....64

Abb. 10. Das rausgesuchte Prototyp (Instagram-Screenshot von @metauxlourds (<https://www.instagram.com/p/BVfmDXlhbUp/>, letztes Aufrufdatum 14.08.2019 um 10:15 (PST))).....66

Abb. 11. Die Feldlinien (eigene Fotobearbeitung) 72

Abb. 12 und Abb. 13. Der Fluchtpunkt (eigene Fotobearbeitung)	73
Abb. 14. Die Segmente (eigene Fotobearbeitung).....	73
Abb.15. Die Segmentkonstellationen (eigene Fotobearbeitung).....	74
Abb.16.Segment 1: Das Gesäß (eigene Fotobearbeitung).....	74
Abb. 17. Segment 2: Der Kopf (eigene Fotobearbeitung).....	76
Abb. 18. Segmentkonstellation 1: Der Hintern und der Kopf (eigene Fotobearbeitung).....	81
Abb. 19. Segment 3: Oberkörper (eigene Fotobearbeitung).....	83
Abb.20. Segmentkonstellation 2: der Hintern und der Oberkörper (eigene Fotobearbeitung).....	85
Abb. 21. Die Jalousie (eigene Fotobearbeitung).....	86
Abb. 22. Segmentkonstellation 3: Der Kopf, der Oberkörper und der Hintern (eigene Fotobearbeitung).....	87
Abb. 23. Segmentkonstellation 4: Der Kopf, der Oberkörper, der Hintern und die Jalousie (eigene Fotobearbeitung).....	88

9. Anhang

Abstrakt

Body Positive Movement ist eine US-amerikanische soziale Bewegung, die als Ziel setzte, sich gegen gesellschaftliche unterdrückende Schönheitsideale zu wehren und die Einzigartigkeit jedes nicht-idealen Körpers zu zelebrieren. Mit der rasch gestiegenen Popularität des Onlinedienstes zum Teilen von Fotos und Videos Instagram gewann auch das Body Positive Movement an Renommee dank der visuellen Kommunikation. Die Menschen, die ihre Erfahrung mit ihren Körper austauschen möchten oder einfach ihre Körper zeigen möchten, um sich

Unterstützung zu holen, können ihre Bilder auf Instagram hochladen und mit den thematisch passenden Hashtags markieren. Body Positive Movement hat mittlerweile eine Vielzahl an Hashtags, unter denen man die Bilder der Nutzer*innen, die sich dem Body Positive Movement mehr oder weniger zugehörig fühlen, finden kann. Einer davon ist besonders populär, und zwar #bodypositive. Wenn man die Bilder unter diesem Hashtag genauer beobachtet, merkt man schnell, dass sie in ihren Thematiken und Inszenierungen wenig Diversität bieten, als das Body Positive Movement ursprünglich vorsah. Es gibt viele sportliche Körper, viele motivierende Sprüche, viele kurvige Fashionistas, aber der besondere ‚Eyecatcher‘ ist eine Vielzahl an weißen Frauen aus der Mittelschicht, die sich in einer sexualisierten Form präsentieren. In diesem Projekt möchte ich gerne nachforschen, warum manche Darstellungen auf Sexualisierung und pornografische Elemente zurückgreifen und wie man das aus der feministischen und kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise erklären kann. Die folgende Analyse basiert auf einer Auswahl des visuellen Materials aus Instagram und einer detaillierten Untersuchung eines nach hermeneutischen Ersteindrucksanalyse ausgesuchten Prototyps. Als Beispiel der Körperdarstellung wird der Hintern gewählt, weil er in dem ausgesuchten visuellen Material besonders präsent ist. Die folgende Segmentanalyse des Prototyps soll ermöglichen, ikonische Sinnbezüge herauszufinden, die man mithilfe der postfeministischen Ansätze, der Geschichte der Sexualität und Pornografie sowie Kunstgeschichte des weiblichen Körpers erklären kann. Die Arbeit dient dazu, der visuellen Soziologie und visuellen Forschungsmethoden sowie der Körpersoziologie beizutragen.

Abstract (English)

Body Positive Movement is an US-American social movement with a goal to struggle against the oppressive ideals of beauty of the society and celebrate the uniqueness of each not-ideal body. Due to the rapid grown popularity of the photo and video-sharing social networking service Instagram the Body Positive Movement became more popular by courtesy of the visual communication. People who would like to exchange their experience with their bodies as well as show their bodies to receive some support can upload their pictures on Instagram and mark with suitable hashtags. The Body Positive Movement has meanwhile many hashtags that help to find the pictures of the users who identify themselves more or less with the movement. The hashtag #bodypositive is especially popular. When one takes a look at the pictures uploaded

with the hashtag #bodypositive, however, it is easy to observe that they show less diversity in their themes and performing as the Body Positive Movement originally aimed to. There are many sporty bodies, many motivational quotes, many curvy fashionistas, however, the special eyecatcher is the amount of the white women from the middle class presenting themselves in the sexualized form. In this project I would like to research why some representations go back to the sexualizing and pornographic elements and how it is possible to explain from the feminist and cultural points of view. The following analysis is based on the selection of the visual material from Instagram and a detailed research of the prototype which was selected from the material due to the hermeneutic analysis of first impression. A buttock was taken as an example of the body representation because this body part is especially visible in the selected visual material. The following segment analysis of the prototype should help to find out the iconic relations or concepts of meaning which can be explained by postfeminist concepts, the history of sexuality and pornography as well as art history of the representation of the female body. The purpose of this work is to contribute to the visual sociology, visual research and body sociology.