

Zwischen Pille & Minirock

Feminismus und Sexismus als populäre Konzepte der Zeitschrift *konkret* der 1960er Jahre

Alix Michell

1. Ein junges Paar geht durch das Land

„Ein junges Paar geht durch das Land: Das Mädchen heißt Sex und der Bursche schlicht Sozialismus.“¹ So beschreibt Horst Krüger 1967 nicht nur die Gesellschaft, sondern auch das Konzept der damaligen *konkret*² in seinem Kommentar in der Zeitung *Die Zeit*. Was Krüger bei seiner Betrachtung des von der sogenannten Studentenbewegung geprägten Landes wohl nicht aufgefallen ist – das junge Paar ist nicht alleine, bei ihnen ist eine Frau, die Feminismus heißt. Diese, die sogenannte zweite Welle des Feminismus, baut auf den Zielen der Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre auf und übernimmt von dieser insbesondere die Reklamation einer allgemeinen Egalität und einer (nicht zuletzt physischen) Selbstbestimmung des Individuums.³ Als zentrales Publikationsorgan der Studentenrevolution spielt die *konkret* in den 1960er Jahren auch im feministischen Diskurs eine nicht unerhebliche Rolle. Sie ist es, die diesem Beitrag als Untersuchungsgegenstand dienen soll.

In der Forschungsliteratur findet sich wiederholt eine Betonung der medialen Relevanz der *konkret* für die sogenannte zweite Welle des Feminismus in den 1960er und 1970er Jahren. Frederik Obermaier bspw. räumt in seiner journalistischen Arbeit zur *konkret* der Verhandlung der Frauenbewegung im Programm der Zeitschrift ein ganzes Kapitel ein. Auch die Historikerin Eva-Maria Silies betont in ihrer Untersuchung *Die Pille als weibliche Generationserfahrung* die Relevanz der *konkret* als Medium einer feministischen Gegenöffentlichkeit.⁴ So fordert man in den entsprechenden Artikeln und Reportagen bspw. die private wie öffentliche Selbstbestimmung der Frau und tritt für die allgemeine Legalisierung der Anti-Baby-Pille sowie eine Tilgung des Abtreibungsparagrafens §218 ein. Man argumentiert im Sinne einer genderegalitären Aktualisierung von Sexualmoral und Rollenkonstruktion. Auffallend häufig entstammen Artikel dieser Art der Feder eines Michael Luft, ein Pseudonym, hinter dem sich Chefredakteur Klaus Rainer

¹ Horst Krüger, „Sex und Sozialismus. Ein konkretes Erfolgsrezept“. In: *Die Zeit* Nr. 46, 2008 (=https://www.zeit.de/1967/46/sex-und-sozialismus/komplettansicht?print; Abruf am 06.04.2018).

² Zu den Hintergründen dieser Zeitschrift s. Kap. 2.

³ Die im deutschen Feminismus der 1960er Jahre formulierte Zielsetzung beinhaltet sowohl die Forderung nach einer rechtlichen wie auch ökonomischen Gleichstellung der Frau innerhalb der gegebenen traditionell patriarchal strukturierten Gesellschaft, als auch nach Autonomie bezüglich des eigenen Körpers. Vgl. Ursula G. T. Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*. Wiesbaden 2013, S. 72 f.

⁴ Vgl. Eva-Maria Silies, *Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik 1960-1980*. Göttingen 2010, S. 135.

Röhl verbirgt, wenn er über Aufklärung schreibt.⁵ Wobei das Schlagwort ‚Aufklärung‘ hier gleichermaßen als Sammelbegriff für eine politische Willensbildung sowie für sexuelle Informiertheit und Selbstbestimmung fungiert.⁶

Die *konkret* übernimmt mit der Teilnahme am zeitgenössischen feministischen Diskurs eine Vorreiterrolle. Im Vergleich dazu sei erwähnt, dass es von dem 1964 in der *konkret* veröffentlichten Titelbeitrag *Abtreibung in Deutschland* (04/1964) bis zu der massenmedialen Bekenntungskampagne des *Stern* unter dem Titel *Wir haben abgetrieben* (24/1971) ganze sieben Jahre vergehen. Gleichzeitig ergibt sich aus der programmatischen Verortung der Zeitschrift in den Diskursraum der Studentenrevolte eben jenes Spannungsfeld im Text, in welchem sich auch Gottschalk bewegt, wenn sie von der Dominanz der sozialistischen Bewegung über den feministischen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre schreibt.⁷ Damit spricht Gottschalk etwas an, was einem spätestens aus heutiger Perspektive aufstoßen kann, nimmt man Ausgaben um die Mitte der 1960er Jahre in die Hand. Dieses Störmoment beginnt bei den Titelblättern, auf denen sich fast ausschließlich leicht bis nicht bekleidete junge Frauen finden, während in feministisch geprägten Artikeln von weiblicher Selbstbestimmung gesprochen wird. Dieser Gegensatz zieht sich durch Überschriften wie *Was Mädchen weich macht. Rezepte für Männer* (03/1967) bis in sexualisierende Illustrationen von Beiträgen und Reportagen.

Für Moritz Baßler besteht ein solches Störmoment in antithetischen Kontiguitätsverhältnissen im Text, in der „Kookkurrenz zweier für uns nicht zusammengehöriger Diskurse, die das Staunen⁸ auslöst und den Wissenschaftler ins kulturelle

⁵ Vgl. Klaus Rainer Röhl, *Fünf Finger sind keine Faust*. München 1998, S. 195. Vgl. hierzu auch bspw. Michael Luft, „Hilfe ich kriege ein Kind! §218 oder Baby-Pille für Alle“. In: *konkret* Nr. 7/8, 1964. Oder Michael Luft, „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966; Michael Luft, „Die Pille unter der Schulbank. Sex und Liebe an deutschen Oberschulen“. In: *konkret* Nr. 4, 1967.

⁶ Unter dem Paradigma einer eingeforderten Aufklärung lassen sich im gegebenen Zeitraum fünf Beiträge Michael Lufts ausmachen.

⁷ Katrin Gottschalk, „Feminismus nach 1968: Dann eben ohne Schwänze“. In: Die Tageszeitung v. 27.05.2017 (=http://www.taz.de/!5408762/; Abruf am 28.3.2020). Katrin Gottschalk, Feministin und stellvertretende Chefredakteurin der TAZ, fragt: „Könnten wir nicht schon weiter sein, wäre die Frauenfrage 1968 nicht sofort als Nebenwiderspruch [der Student_innenrevolution] abgetan worden?“ Gottschalk führt damit gegenwärtige patriarchale Strukturen darauf zurück, dass der Frauenrechtsbewegung von damals neben der sozialistisch geprägten Student_innenrevolution nicht die notwendige Gewichtigkeit und Resonanz zugestanden wurde und fürchtet, dass sich dies auch gegenwärtig nicht ändern werde.

⁸ Das Stauen lässt sich dem Foucault'schen Konzept der ‚historischen Distanz‘ anschließen. Diese stellt nicht nur die gegebene, sondern auch eine notwendige Perspektive für die anstehende Aussagenanalyse dar. Die ‚historische Distanz‘ ist nach Gehring „in einem Feld von uns zeitgenössischen [...] Aussagen [...] eigentlich nicht möglich – schon deshalb, weil wir das vollständige Streuungsfeld der Aussagen gar nicht vor uns ausbreiten können.“ (Petra Gehring, „Bioethik – ein Diskurs?“). In: Brigitte Kerchner/Silke Schneider (Hgg.), *Foucault: Diskursanalyse der Politik – Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 166-190, hier S. 189). Das bedeutet vor allem, dass nicht nur der temporäre Abstand, sondern auch das entsprechende Geschichtswissen einen gewissen Überblick über betrachtete Diskurse ermöglicht, der maßgeblich ist für die Beurteilung oder Bewertung von historischen Gegebenheiten. Baßlers Stauen kann ein Nichtverstehen sein, das vor allem daher rührt, dass vor der historischen Distanz über manch kulturelles Wissen nicht verfügt wird. Es kann aber auch den Umstand beschreiben, dass erst aufgrund eines spezifi-

Archiv schickt“⁹. Der Diskursbegriff wird dabei von Baßler als eine „Äquivalenzstruktur in einem Archiv“ definiert, die überdies „das Paradigma für jede einzelne Okkurrenz des Diskurses“¹⁰ bildet. Der Diskurs im vorliegenden Falle scheint durch die Ansiedelung der *konkret* im Kontext der APO relativ klar definiert, es handelt sich um den des Sozialismus der 1960er Jahre in der BRD. Das antithetische Verhältnis zeichnet sich in der Repräsentation der Frau und des Feminismus in dieser Zeitschrift ab, die sich das Wirken im Sinne einer neuen, sozialen, freien und kritischen Gesellschaft auf die Fahne geschrieben hat. Der vorliegende Bruch der sozialistischen Ideale von Freiheit und Gerechtigkeit durch die Objektifizierung der Frau ist es, der im Folgenden exemplarisch anhand des Artikels *Pille für eine Nacht* von Michael Luft (1966) betrachtet wird.¹¹ Der Fokus liegt dabei auf der Bedeutungskonstitution, die durch das Nebeneinander von Text und Bild entsteht, welcher mit Roland Barthes *Rhetorik des Bildes* begegnet wird. Roland Barthes widmet sich vor allem der Bedeutungskonstitution der Botschaften in Bildern und definiert deren Rhetorik als „signifikante Seite der Ideologie“¹². Damit verfolgt er eine ideologiekritische Analyse von grafischen Abbildungen und deren mögliche Kombinationen mit Schrifttext im Bedeutungssyntaxma. Im Fokus seiner Überlegungen stehen Pressefotografien und bildbasierte Reklamen. Daraus ergibt sich eine unmittelbare Anschlussfähigkeit für die folgende Auseinandersetzung mit Bedeutungskonstitutionen in Beiträgen der Zeitschrift *konkret*. Auch Roland Barthes *Die Sprache der Mode* findet im Folgenden Verwendung, da das untersuchte Text-Bild-System ebensolche Zeichen aufweist. Sein semiotischer Ansatz wird dabei von modesozialologischen Überlegungen wie etwa von René König und Ursula Roderer rahmentheoretisch unterstützt.

Zuvor allerdings möchte ich das eben geschilderte Irritationsmoment, das diesem Beitrag zugrunde liegt, knapp im Entwicklungszusammenhang der *konkret* kontextualisieren. Angesichts der frühen Ausgaben der *konkret* fällt nämlich auf, dass sich das geschilderte Störmoment nicht von Beginn an in der Historie der *konkret* findet.

2. Die frühen Jahre der *konkret*

1957 entsteht die *konkret* aus einer Reihe studentischer Publikationen von Klaus Rainer Röhl und Peter Rühmkorf, eine Bleiwüste im unhandlichen Zeitungsformat. Fast ohne Bilder und ohne Zeilenabstand bis zum Satzrand eng gefüllt mit kapitalismuskritischen, sozialistischen, theoriegetränkten Artikeln, deren Programm den

schen kulturellen Wissens eine bestimmte historische Diskurskoexistenz als scheinbar widersprüchlich empfunden werden kann.

⁹ Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005, S. 213.

¹⁰ Ebd., S. 197.

¹¹ Michael Luft, „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 9-15. Hier abgekürzt zitiert unter der Sigle PN.

¹² Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“. In: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Deutsche Erstausg. Frankfurt am Main 1990, S. 28-46, hier S. 44.

Paradigmen „Abrüstung, Neutralität und Wiedervereinigung“¹³ folgt. Auch hier zeigt sich der Kontext der Studentenrevolutionen, die unter der Chiffre der 68er in die Geschichte eingehen sollen.

Aus der Entstehungszeit im universitären Kontext stammt auch der Kontakt zur westdeutschen KPD, der über die Hochschulgruppe erfolgt.¹⁴ Die Partei steuert bis 1964 die notwendige finanzielle Unterstützung bei, dann aber bricht das Verhältnis von Redaktion und Partei.¹⁵ Wie Korrespondenzen und Akten von damals zu entnehmen ist, sind eine wachsende ideologische Tendenz zum Mao-Kommunismus und die zunehmend kritische Darstellung des Realsozialismus Ostdeutschlands Anlass genug für die Kulturabteilung der SED, die inhaltliche wie personelle Einflussnahme auf das Blatt ausweiten zu wollen. Bis dato agiert die *konkret* neben umstrittenen, aber teilweise aktenkundigen Einflussnahmen der Partei auf die Gestaltung der Zeitschrift relativ marktunabhängig. Was durchaus als ideologische Abhängigkeit ausgelegt werden kann, sichert der *konkret* eine gewisse Unabhängigkeit vom Gesetz des freien Marktes: Ein Chiasmus, der sich nun in das Gegenteil verkehrt.

Die Redaktion widersetzt sich der wachsenden Einflussnahme auf Konzeption und Gestaltung und sieht sich fortan ohne Geldgeber, aber dafür mit Schulden in Höhe von 40000 Mark konfrontiert.¹⁶ Soll es weiterhin eine *konkret* geben, muss sie in der Lage sein, mit anderen Publikationen des Marktes zu konkurrieren und in diesem Sinne die Affirmation potentieller Kund*innen zum Zwecke des Konsums zu wecken. Anstelle von Adenauer und Konsorten müssen jetzt populäre Themen in das Programm aufgenommen werden. Der theoriegeladene Sozialismus scheint nicht länger auszureichen, um einen sicheren Absatz am freien Markt zu gewährleisten.

Gründungspartner Rühmkorf rät Chefredakteur Röhl, „nicht weiter links am Lustprinzip vorbei zu segeln“¹⁷. Es entsteht eine für die 60er Jahre typische Pop-Melange: Ein Nebeneinander aus „Sex und Sozialismus“¹⁸, wie es der eingangs erwähnte Zeitgenosse Horst Krüger beschreibt. Außerdem aufgenommen in das neue programmatische Konzept werden die bereits angesprochenen feministischen Inhalte, die mit der sogenannten zweiten Welle des Feminismus Anfang der Sechziger zu den topaktuellen Themen zählen. Vorangetrieben wird das Thema insbesondere durch die damalige Ehefrau Röhl's, Ulrike Meinhof. Bis zu ihrem Schritt in die Illegalität 1969 fungiert sie als Gallionsfigur des Feminismus in der *konkret*. Nach ihrem Weggang bricht die Verhandlung feministischer Themen ab

¹³ Frederik Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution. Vom Aufstieg und Untergang der Zeitschrift „konkret“ (1957-1973)*. Marburg 2011, S. 31.

¹⁴ Vgl. Röhl, *Fünf Finger sind keine Faust* (wie Anm. 5), S. 9; vgl. Frederik Obermaier, „Zwischen links und Porno. 50 Jahre *konkret*“. In: Klaus-Dieter Altmeppen/Regina Greck (Hgg.), *Facetten des Journalismus: Theoretische Analysen und empirische Studien*. Wiesbaden 2012, S. 317-341, hier S. 321.

¹⁵ Vgl. Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 68-71.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁷ Peter Rühmkorf, *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 176.

¹⁸ Krüger, „Sex und Sozialismus“ (wie Anm. 1).

und es dauert vier Jahre, bis sich das Thema der Frauenemanzipation wieder in einer *konkret* findet.¹⁹

Die Neukonzeptionierung 1964 schlägt sich aber auch in der Gestaltung nieder: Das Magazin schrumpft vom unhandlichen Zeitungs- zum handlicheren Illustriertenformat,²⁰ sodass das Blatt statt der anfänglichen 300 x 396mm nun 225 x 303mm misst. Der Hochglanzumschlag zeigt fortan überwiegend sexualisierende Fotografien junger Frauen. Sexualisierend meint hier: Die Nacktheit oder beinahe Nacktheit der Frau steht in keinem sinnstiftenden Verhältnis zum verhandelten Inhalt. Dass der heutige Chefredakteur Gremlitz das damalige Magazin eine „Yellowpress der APO“ nennt, ist nicht zuletzt auf diese an Boulevardblätter erinnernde Titelblattgestaltung zurückzuführen. Sensationsheischende, populistisch anmutende Titel unterstützen ein solches Urteil: *Haschhorror in der Türkei* (13/1969) oder *Sex-Explosion in den USA* (17/1969) wären als zwei Beispiele zu nennen. Das Konzept scheint vorerst aufzugehen, die Auflagenzahl vervielfacht sich zwischen 1962 und 1965 und steigt von 26.000 auf 135.000 Stück.²¹

Auch ein Blick auf die Verkaufszahlen verweist auf das verkaufsfördernde Potential, das alleine die sexualisierend gestalteten Titelblätter in serieller Produktion mit sich bringen. Anlässlich des Attentats auf Rudi Dutschke beispielsweise wird das Titelblatt der Mai-Ausgabe 1968 mit seinem, also Dutschkes, Konterfei versehen. Wie Frederik Obermaier darlegt, „verkauft sich [diese Ausgabe] daraufhin nur halb so gut wie das vorhergehende und nachfolgende Heft.“²² Zahlen, die sich leicht auf die Leserschaft der Zeitschrift zurückführen lassen können, die etwa zu 68 bis 77% aus Männern besteht.²³

Es ist nicht unbekannt, dass die linkspolitische Szene des letzten Jahrhunderts – trotz des eigenen Anspruchs der Gleichheit aller – von patriarchalen Strukturen nicht frei war. Hierzu sei nur kurz auf die Anekdote des Tomatenwurfs der Frauen des im selben Jahr gegründeten *Aktionsrates zur Befreiung der Frau* auf dem SDS-Delegiertenkongress 1968 verwiesen. Als die Abgeordneten sich weigern, Helke Sanders Rede zu diskutieren, in welcher sie patriarchale Strukturen innerhalb der Partei anprangert, wechselten die Frauen des Aktionsrates das Kommunikationssystem und äußern ihren Unmut mittels geschleudertem Gemüse.²⁴ Das Patriarchat innerhalb des SDS stellt für Sander und ihren Aktionsrat eine Inkonsequenz der sozialistischen Gesellschaftskritik dar, welche zwar Machtgefälle zwischen Klassen, nicht aber zwischen Geschlechtern aufzulösen strebt.²⁵

¹⁹ Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 103

²⁰ Vgl. Obermaier, „Zwischen links und Porno“ (wie Anm. 14), S. 327.

²¹ Vgl. Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 61 sowie S. 81.

²² Ebd., S. 98.

²³ Vgl. Obermaier, „Zwischen links und Porno“ (wie Anm. 14), S. 329.

²⁴ Der erste Tomatenwurf allerdings ist nicht Sander sondern Siegrid Rüger zuzuschreiben, einer Kollegin aus dem *Aktionsrat zur Befreiung der Frau*. Vgl. Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat* (wie Anm. 3), S. 52.

²⁵ Sie kritisiert, Fragen des Frauenrechts im Parteiprogramm nicht vertreten zu sehen sowie keine Akzeptanz, geschweige denn Unterstützung des Emanzipationsbestrebens zu erfahren. Helke Sanders Rede und Rügers Tomatenwurf werden heute als Initiationsmoment der Vernetzung innerhalb der zweiten feministischen Welle gedeutet. Vgl. Susanne Hertrampf, „Ein Tomaten-

Dementsprechend kann die Konkurrenz aus feministischen und chauvinistischen Inhalten der *konkret* angesichts einer vielköpfigen Zeitschriftenredaktion als diverses Nebeneinander verschiedener Standpunkte und sozialistischer Spielarten gedeutet werden. Konzentriert sie sich jedoch auf einen Beitrag, wie es in *Pille für eine Nacht* von Michael Luft der Fall ist, ist dieses Argument kaum haltbar. Hier ist es interessant, sich anzuschauen, wie Textbedeutung zwischen den konkurrierenden Diskursen entsteht.

3. *Das ist Fran*

In *Pille für eine Nacht* liegt das angesprochene Nebeneinander von Sexismus und Feminismus sozusagen in konzentrierter Form vor. Hier passiert im Kleinen, was im Großen der ganzen Zeitschrift vorliegt. Es deutet sich eine Verschiebung einer unter der Kennzeichnung des Feminismus formulierten Semantik hin zu einer sexistischen Kodierung an. Der Artikel plädiert für die Möglichkeit einer selbstbestimmten Lebensplanung und eines angstfreien Liebeslebens für Frauen durch die Anti-Babypille. Der feminismuspositive Tenor wird jedoch hier bereits gebrochen. In der Diskussion alternativer Verhütungsmittel wird der Idee einer theoretisch denkbaren Pille für den Mann mit der Schilderung der „unattraktiv[en]“ (PN S. 12) Nebenwirkungen und der natürlichen Abneigung des Mannes, Pillen zu schlucken, begegnet. In ein kritisches Verhältnis zur möglichen Abneigung einer Frau gegenüber dem Schlucken von Pillen oder zu potentiellen ‚unattraktiven Nebenwirkungen‘ für sie – die damals schon erahnt wurden – wird das nicht gesetzt. Vielmehr werden mögliche Nebenwirkungen für den Mann mit einer quasi Kastration beschrieben, die im Freud’schen Sinne jedem Manne angesichts der schiereren Vorstellung einer möglichen ‚Pille für den Mann‘ den Angstschweiß auf die Stirne treiben mag und der heterosexuellen Frau zu suggerieren versucht, dass auch ihrem Liebesleben damit kein Gefallen getan sei. In der Argumentationsfolge des Artikels dringt also eine patriarchale Perspektive hindurch, die im Zuge der Bebilderung des Artikels pointiert wird. Diese entstammt einem ebenfalls 1966 erschienenen Fotoprojekt der britischen Fotografen David Larcher und Philip O. Stearn, das den Titel *Six Nymphets* trägt. Exemplarisch soll hier eine Fotografie herausgegriffen werden, welche die dritte Seite des Artikels zielt.

wurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD“. 08.09.2008 (=https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35287/ein-tomaten-wurf-und-seine-folgen/?p=all; Abruf am 08.08.2023).



Abb. 1: *Das ist Fran*

Diese wird in ganzer Länge von der Fotografie einer jungen Frau ausgefüllt, es ist eine von drei Fotografien, die eingebettet in den Beitrag platziert worden sind. Die junge Frau ist schlank, mit nichts als einem dunklen ärmellosen Shirt, das ihr bis zu den Hüften reicht, bekleidet. Sie trägt Spitzenschuhe und steht ‚en pointe‘ mit geöffneten Beinen, wobei sie sich an einer Stange festhält. Diese beschreibt jedoch keine Horizontale, wie es angesichts der im Ballett üblicherweise eingesetzten Stangen zu erwarten wäre, sondern ist vertikal angeordnet. Fran ist in der Rückansicht dargestellt, ihr zur Seite geneigtes Gesicht ist zu sehen, jedoch trotz des hochgesteckten Haares beschattet, sodass nur zu erahnen ist, dass sie ihren Blick gesenkt hält.

In der Konsequenz von Barthes' Modell zur Gliederung der Bildbotschaften sind dies also die Zeichen, welche eine nicht-kodierte Botschaft darstellen: Barthes zufolge bietet die „analytische Fotografie drei Botschaften: eine sprachliche, eine kodiert bildliche und eine nicht-kodiert bildliche.“²⁶ Auch, wenn die sprachliche Botschaft, wie hier der Schrifttext, nicht zum eigentlichen Bildtext gehört, kann er nach Barthes aus dessen Bedeutungskonstitution nicht ausgeklammert werden. Schließlich, so stellt er fest, sei eine sprachliche Botschaft in Ergänzung zum Bildtext in Zeitschriften oder Werbungen der westeuropäischen post-modernen Kultur relativ konstant und tauche meist in Form von Bildunterschriften oder das Bild umgebenden Artikeln auf. Hier kann der Schrifttext zweierlei Funktionen übernehmen: Die Verankerung oder die Relaisfunktion, wobei letztere an dieser Stelle außer Acht gelassen werden kann. Die Verankerung stellt die im gegebenen Kontext der Zeitschrift häufigere Funktion dar. Sie fungiert vor allem als „Technik

²⁶ Barthes, „Rhetorik des Bildes“ (wie Anm. 12), S. 32.

der Fixierung²⁷, um den polysemischen Charakter eines jeden Bildes zu definieren. Mithilfe der „denominative[n] Funktion“²⁸ wird eine „Verankerung aller möglichen denotierten Sinne des Objekts“²⁹ vollzogen, welche all die möglichen Signifikate auf diejenigen reduziert, welche im Sinne der zu vermittelnden Botschaft sinnstiftend sind. In Anbetracht einer dahingehenden strategischen Lenkung des Kommunikationsaktes spricht Barthes von der ideologischen Funktion dieser denotierenden Operation:³⁰ „Die Verankerung ist eine Kontrolle“³¹.

Die denotierte Botschaft des vorliegenden Bildes zeigt also ein leicht bekleidetes Mädchen, das Spitzentanz an einer senkrechten Stange praktiziert. Doch Barthes schreibt auch, dass diese nicht-kodierte Botschaft eine Utopie sei, eine theoretische, rudimentäre Zeichenkombination, die unter Ausblendung aller Konnotationsverfahren auf der Annahme der analogen Natur von Fotografie beruhe: „In der Fotografie unterhalten die Signifikate und die Signifikanten – zumindest auf der Ebene der buchstäblichen Botschaft – keine Beziehung der ‚Transformation‘, sondern eine der ‚Aufzeichnung‘, und das Fehlen eines Codes verstärkt natürlich den Mythos der fotografischen ‚Natürlichkeit‘“³². Dabei wird von einer technischen Objektivität des Mediums der Fotografie ausgegangen, die – aller konnotativen Verfahrensweisen, die in der Fotografie angewendet werden können (und vor allem im vorliegenden Gegenstand der Presse- und Werbefotografie auch Verwendung finden) zum Trotz – technisch etwas tatsächlich ‚Dagewesenes‘ ablichtet. Wenngleich also eine Fotografie vor einer spezifischen Intention arrangiert sein mag, suggeriert sie das Paradox einer Botschaft ohne Code. So wird desintellektualisierend der Eindruck erweckt, „[d]ie Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen“³³, sie beschreibt also eine theoretische Möglichkeit, die laut Barthes real nicht vorkommen könne.³⁴

Tatsächlich stößt sich die Lektüre des Bildes auch in der ersten Referenz, welche innerhalb des Bildes zum gegebenen westeuropäischen, postmodernen kulturellen Wissen eröffnet wird: Während die Spitzenschuhe den Code für den klassischen Tanz des Balletts eröffnen, bricht das Bildelement der vertikalen Tanzstange mit dem durch die ausgewählten Schuhe angelegten Referenzsystem des klassischen Balletts und wechselt in das des sogenannten Pole Dance. Auch der Rest ballettüblicher Kleidung, bspw. ein Tutu, der Tüllrock, der traditionellerweise in Ergänzung zum Trikot getragen wird, fehlt. Während das Oberteil sich also in das Codesystem des klassischen Tanzes fügt, ist das Fehlen der Beinbekleidung kohärent zu dem mit der Stange eröffneten System des Pole Dance. In Kenntnis des Codesystems beider Tanzkulturen kann verstanden werden, dass Fran

²⁷ Ebd., S. 34 f.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Mit dem Begriff der Operation bezieht Barthes hier nach eigenen Angaben den Terminus des dänischen Linguisten Luis Hjelmselv in seine Argumentation ein, vgl. ebd., S. 35.

³¹ Ebd., S. 35.

³² Ebd., S. 39.

³³ Ebd., S. 40.

³⁴ Vgl. ebd.

- a) sehr sportlich sein muss, beide Tanzarten erfordern ein hohes Maß an Kraft und Beweglichkeit;
- b) vermutlich viel Disziplin besitzt, denn während die akrobatischen Figuren des Pole Dance nur mutmaßen lassen, wie viel Arbeit es erfordern mag, sie zu beherrschen, ist es das Ballett, welches im kulturellen Wissen mit Fleiß und Selbstbeherrschung kodiert ist;
- c) von etwas moralisch Anstößigem umgeben sein könnte, leicht bekleidet und dem Pole Dance nahestehend, wie sie hier inszeniert wird.

In Kombination mit Sprache in Form der Bildunterschrift werden all diese geöffneten Kodierungen wieder geschlossen und auf eine Bedeutung zugespitzt, die Lesart c) am nächsten liegt. Die Fotografie wird durch eine Bildunterschrift kontextualisiert, was jedoch nicht in Bezug zu den referentiell angedeuteten Tanzformen geschieht. Auch ein Bezug zu dem Artikel, in welchen das Text-Bild-System eingegliedert ist, wird im zweiten Satz explizit ausgeschlossen:

Das ist Fran. Sie hat nichts mit der Anti-Baby-Pille zu tun. Obwohl sie einen Minirock trägt. Aber Fran ist überhaupt nicht von dieser Welt. Sie ist eine Nymphe. Eine von sechs Nymphen, die die englischen Fotografen David Larcher und Philip O. Stearn fotografierten. (PN S. 11)

Eine Verortung des Bildtextes in den Schrifttext des umstehenden Artikels zur Pille wird im zweiten Satz scheinbar explizit negiert. Dieselbe Bildunterschrift teilt aber durchaus etwas anderes mit: Den Namen der Frau, Fran, dass sie eine Nymphe sei und welche Kleidung sie trägt. Dabei kommt man nicht umhin zu bemerken, dass dieses Kleidungsstück, der Minirock, im beschriebenen Bild überhaupt nicht zu sehen ist. Vielmehr prangt genau an der Stelle, an der er sitzen sollte, eine explizite Leerstelle. Es scheint hier aber auch nicht wichtig, dass wir ihn sehen – wichtiger scheint es zu sein, dass sie ihn gar nicht trägt. So leitet das *Obwohl* auf der Discours-Ebene einen figurativen Verweis ein. Dabei stellt der explizit absente Minirock eine spezifische Form der Referenz dar, die dem Zeichensystem der Mode zuzuordnen ist.

4. Der Minirock als Zeichen

Ausgegangen wird von einem Modebegriff nach dem Soziologen René König, der, 1967 publiziert, kulturhistorisch in einem Kontext verortet werden kann, der dem untersuchten Material naheliegt. König differenziert zwischen den Begriffen der Mode und des Stils³⁵ in einer Weise, die seine Ausführung anschlussfähig für den Begriff der Stilgemeinschaften im Sinne Jochen Venus' werden lässt.³⁶ Wenn König

³⁵ Vgl. René König, *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt am Main 1967, S. 17.

³⁶ Jochen Venus, „Die Erfahrung des Populären – Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“. In: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hgg.), *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49-73, hier S. 68.

den Terminus der Mode in Differenzierung zu dem des Stils verwendet, bedeutet das, dass der Stil-Begriff die „weitreichenden Gestaltungsweisen der Kultur“ umfasst, innerhalb welcher die Mode „beständige Abwechslung“³⁷ bietet. Präzisieren lässt sich diese recht abstrakte Definition mit Hilfe der Auffassung von Roderer, die formuliert, „daß es ‚die Mode‘ nicht gibt und i.d.S. vielleicht auch nie gegeben hat, sondern immer nur von Mode bezüglich spezifischer Gruppen und Gruppierungen gesprochen werden kann“³⁸. Daraus erfolgt, dass in den sogenannten ‚spezifischen Gruppen‘ der Konsens eines Stils gilt, der gewissen temporären Moden unterliegt. In dieser Weise dient der Stil (und mit ihm auch die jeweilige Mode) als an der Oberfläche getragenes Differenzierungsmerkmal innerhalb einer Gemeinschaft, als Kommunikationsmedium, welches Abgrenzung und Zugehörigkeiten von und zu sozialen Gruppen vermittelt.³⁹

In diesem Sinne fungiert die Soziologie als Rahmentheorie der textwissenschaftlichen Analyse des vorliegenden Zeichensystems. Unter Berücksichtigung von Roland Barthes' *Die Sprache der Mode* ist grundsätzlich festzuhalten, dass sich die Darstellung von Mode im vorliegenden Text-Bildsystem innerhalb zwei verschiedener Zeichensysteme vollzieht. Es handelt sich dabei um die „abgebildete Kleidung“ und die „beschriebene, in Sprache (*langue*) transformierte Kleidung.“⁴⁰ Demnach ist die Struktur des hier betrachteten Textgegenstands, der Minirock, verbal und nicht etwa plastisch oder bildlich zu verstehen, verfügt jedoch über das Referenzsystem realer Kleidung und der dort geltenden Kodierungen.⁴¹ Im Unterschied zu dem, was Barthes angesichts einer Zeitschrift beschreibt, wird nicht etwa ‚abgebildete Kleidung‘ in der Bildunterschrift in ‚beschriebene Kleidung‘ übersetzt. Auf dem Foto ist also nicht der Minirock zu sehen, der in der Bildunterschrift beschrieben wird. Besagter Rock wird auch nicht direkt geschildert, sondern schlichtweg genannt. Der verbale Minirock wird gleichsam zu einem Zeichen innerhalb des Gesamttextes aus Bildtext und Schrifttext und übernimmt als solches zeichenhafte, sprich bedeutsame Funktion.⁴² Ergänzend dazu bietet sich die Arbeit von Bertschik an, die ebenfalls auf der Soziologie bzw. der Sozialphilosophie aufbaut und diese für die Zeichenhaftigkeit der Mode im literarischen Text verwendet. Wenngleich der vorliegende Text nicht literarischer Natur ist, verweist die Kombination aus Informativem und Redundantem auch hier auf eine ästhetische Funktion und somit auf eine übergeordnete Bedeutung. Wie Bertschik erläutert, fungiert die Aufführung von Mode als Zeichen innerhalb eines ästhe-

³⁷ Ebd., S. 17.

³⁸ Ursula Roderer, *Mode als Symbol. Ein interaktionistischer Ansatz zur Bedeutung der Mode für Altersgruppen*. Regensburg 1986, S. 31.

³⁹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴⁰ Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985, S. 13.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 13 f.

⁴² So fruchtbar Barthes' Theorie sich erweisen mag, fügt sich die Anwendung der Theorie nicht ganz nahtlos in diese Analyse ein. Barthes schreibt eigentlich über Texte, deren Bedeutung primär dem Paradigma der Mode untersteht, sprich Modewerbung, Modezeitschriften und dergleichen, was im gegebenen Falle nicht vorliegt. Während man angesichts Barthes' Theorie von einem paradigmatisch geschlossenen System sprechen kann, fungiert die Mode im vorliegenden Textsystem der *konkret* als ein Signifikant unter vielen und steht im Gesamttext in Kombination mit solchen aus weiteren Paradigmen (Tanz, Sexualität etc.).

tischen Textes als „bewusst eingesetztes, zeichenhaftes Signal“, das „als Ausdruck des gesellschaftlich Unterbewussten – im Sinne eines kulturellen Habitus“⁴³ – zu verstehen ist. Bertschiks Begriff des ‚gesellschaftlich Unterbewussten‘ wäre, in Angliederung an meine Ausführungen, wohl am ehesten mit dem des kulturellen Wissens oder Kontexts vergleichbar. Weiterhin baut Bertschik mit ihrer These auf Bourdieus Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft auf, welche 1979 unter dem Titel *La distinction* erschien. Wesentlich für ihre Argumentationsstruktur ist Bourdieus These, dass die individuelle Wahl eines bestimmten Kleidungsstils „verinnerlicht[e], zeittypisch[e] sozial[e] Muster“ darstellt und so als „wesentliches Element zur Strukturierung der symbolischen Ordnung gesellschaftlicher Systeme“⁴⁴ und deren Sichtbarkeit beiträgt. Insofern dient das geschriebene Zeichen der Mode einer milieuspezifischen kulturellen Kodierung des Textes. Diese Position lässt sich mit Roderers Aussage⁴⁵ untermauern, wonach die Beschäftigung mit Stilfragen auch angesichts von Szenestrukturen – wie es hier angesichts derer des ideologischen Dunstkreises der APO der Fall ist – ein fruchtbares Vorgehen sein könne. Unter einer anderen Bezeichnung führt Jochen Venus in Bezug auf Stilgemeinschaften populärer Kulturen aus, dass diese als „regional und sozial begründete Ausdrucksmuster in technisch-ästhetischen Gewändern, deren Prägnanz und Reichweite ihre genetischen Dispositive sprengen“⁴⁶, zu verstehen sind. Der Minirock fungiert im gegebenen Text also im Sinne Venus’ als Ikone einer Pop-Bewegung einer ihn umgebenden Stilgemeinschaft. Um zu erfahren, wie diese semantisiert sein könnte, ist dem kulturellen Kontext des Minirock im Jahre 1967 nachzugehen.

Der Minirock wird im vorliegenden Text-Bild-System nicht näher beschrieben, es ist nicht zu erfahren, ob er weich, knapp, eng oder dergleichen ist. Er steht allerdings in einem relationalen Verhältnis zur semantischen Einheit des Nicht-Nehmens der Anti-Baby-Pille, quasi ihrer Negation. Aus dem Konzessiv *Obwohl* ergibt sich der Minirock als semantisch oppositionelle Kategorie zur Negation der Anti-Baby-Pille, was umgekehrt soviel bedeutet wie: eigentlich, wenn das Franspezifische *obwohl* nicht wäre, gehörten Pille und Minirock zur selben semantischen Einheit.

Der vestimäre Code des Minirock wird in dieser Weise im Sinne Barthes’ in einen Bezug zur Welt gesetzt. Der Minirock selbst ist dabei ein in dem gegebenen historischen Kontext in hohem Maße codiertes Zeichen, es handelt sich bei dem Kleidungsstück um ein regelrechtes soziales Phänomen der 1960er Jahre. Mit Barthes lässt sich verstehen: „Nicht, dass sie hergestellt [...], sondern daß sie beschrieben wird, macht die modische Kleidung zu einer sozialen Tatsache.“⁴⁷ Maßgeblich beschrieben wird der Minirock der 1960er durch seine Entwicklerin, der britischen Designerin Mary Quant, in dem Moment seiner offiziellen Markteinführung 1962:

⁴³ Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1779-1945)*. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 4.

⁴⁴ Ebd., S. 4 f.

⁴⁵ Vgl. Roderer, *Mode als Symbol* (wie Anm. 38), S. 34.

⁴⁶ Venus, „Die Erfahrung des Populären“ (wie Anm. 36), S. 68.

⁴⁷ Barthes, *Die Sprache der Mode* (wie Anm. 40), S. 19.

The way girls model clothes, the way they sit, sprawl or stand is all doing the same thing. It's not 'come hither', but it's very provocative. She's standing there defiantly with her legs apart saying, 'I'm very sexy. I enjoy sex. I feel provocative, but you're going to have a job to get me. You've got to excite me and you've got to be jolly marvellous to attract me. I can't be bought, but if I want you, I'll have you.'⁴⁸

In dieser Beschreibung fungiert der Minirock als Zeichen einer weiblichen, selbstbestimmten Sexualität. Im Kontext avanciert der Minirock schnell zum Symbol einer neuen „permissiveness“⁴⁹, einer gewissen Freizügigkeit, die mit einem für die Kulturrevolution der 1960er Jahre ausschlaggebenden Streben nach neuen Moralvorstellungen einhergeht. Der Publizist Tom McGrath schreibt hierzu 1967: „Permissiveness – the individual should be free from hindrances by external Law or internal guilt in his pursuit of pleasure so long as he does not impinge on others“⁵⁰. Freizügigkeit und Selbstbestimmtheit ohne gesetzliche oder moralische Regelungen und vor allem ohne Schuld kodieren den Minirock vor dem gegebenen historischen Kontext. Der geschriebene Minirock lässt sich dahingehend als bedeutsame Referenz zur populärkulturellen Stilgemeinschaft der ‚Swinging Sixties‘ lesen, ein soziales Milieu innerhalb dessen eine selbstbestimmte Weiblichkeit als besonders chic für junge Frauen gilt.

Fran ist also ‚so eine‘, eine, die einen Minirock trägt und als ‚so eine‘ müsste sie also eigentlich die Pille nehmen. Dass sie das nicht tut, scheint in diesem Zeichensystem aber irrelevant zu sein. So vollzieht sich bezüglich des Zeichens der Pille eine semantische Verschiebung von ‚Verhütung‘ zu ‚weiblicher Sexualität‘.

Kulminiert wird die Semantik der expliziten Unschuld (‚free from internal guilt‘) im kulturellen Wissen des gegebenen milieuspezifischen Kontextes in der Ikone des Minirock-Stils: Twiggy. Das androgyne Model repräsentiert den Typus der Kindfrau, die bereits einen zentralen Topos im Lolita-Diskurs darstellt, womit auch dieser Verweis zu demselben semantischen Feld zu zählen ist, wie auch Frans Beschreibung als ‚Nymphe‘. Der Begriff *Nymphe* verweist intertextuell auf Nabokovs Roman *Lolita*, der im englischen Original 1955 erstveröffentlicht wird:

Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic [...]; and these chosen creatures I propose to designate as ‚nymphets‘.⁵¹

Indem die Bezeichnung *Sie ist eine Nymphe* (PN S. 11) gemäß der intertextuellen Kodierung äquivalent betrachtet werden kann mit ‚Sie ist eine Lolita‘, ergibt sich eine Charakterisierung Frans als jung, eigenwillig und aus der Perspektive eines

⁴⁸ Mary Quant, zit. n. Gerard J. De Groot, *The sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*. Cambridge/Mass. 2008, S. 138.

⁴⁹ Cyprian Piskurek, „Moral außer Mode? Der Minirock und die permissiveness der 1960er“. In: Jürgen Kramer/Anette Pankratz/Claus-Ulrich Viol (Hgg.), *Mini & Mini: Ikonen der Popkultur zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2009, S. 63-73.

⁵⁰ Ebd., S. 67.

⁵¹ Vladimir Nabokov, *Lolita*. London 2011, S. 15.

Mannes mittleren Alters außerordentlich (geradezu unmenschlich) verführerisch. Das Moment der Selbstbestimmtheit, das im Minirock noch vorhanden ist, wird in der Verkindlichung als ‚Lolita/Nymphe‘ zu einer aufreizenden Eigenwilligkeit umgedeutet. Durch die Kombination der zwei überkodierten Signifikanten ‚Nymphe‘ und ‚Minirock‘ wird Fran also zur Verkörperung des in der expliziten kindlichen Unschuld verführerischen Mädchens. Dass sie den Minirock nicht einmal trägt, tut dieser Bedeutung keinen Abbruch, sondern vermag ihre objektivierte Inszenierung vielmehr zu unterstreichen.

Die Bildunterschrift fungiert dahingehend im Sinne Barthes Rhetorik des Bildes als Verankerung der ‚möglichen denotierten Sinne des Objekts‘. Die Pose der Tänzerin an der phallisch anmutenden Stange dient in Kombination mit der Kodierung des Pole Dance der Suggestion eines ‚Male Gaze‘ nach Laura Mulvey.⁵² Unterstrichen wird das Bild der objektifizierten Frau durch ihren fragilen Stand auf Spitzenschuhen. Diese werden vor dem Kontext des Balletts zum traditionellen Symbol von weiblicher Grazilität und einem schönen Anblick, welcher die harte, oft mit Schmerz verbundene Arbeit, die hinter dieser Fassade steht, kaschiert.

Die auf den Male Gaze zugeschnittene Inszenierung Frans als Trägerin eines Minirock legt im Sinne Barthes‘ eine entsprechende ideologische Kodierung bloß. Was hier passiert, stellt keineswegs eine egalitäre Repräsentation der Frau, sondern eine Rekonstruktion traditioneller Geschlechterstereotype dar. Die freie Sexualität, die eigentlich als feministisches Ziel formuliert wurde, liest sich innerhalb des gegebenen Text-Bild-Systems als patriarchales Ziel, im Sinne von ‚eine Frau, die keinen traditionellen moralischen Konstrukten unterliegt, ist dem Mann eher zum Objekt geeignet‘. In der Kombination von Artikel, Bild und Bildunterschrift deutet sich ein feministisches/anti-feministisches Kippmoment an, das in konzentrierter Form insbesondere dem beschriebenen, symbolhaften Minirock innewohnt. Auch der Sprach- und Kulturwissenschaftler Hans Peters, der ebenfalls auf das Zitat Mary Quants zurückgreift, stellt diesem eine zeitgenössische männliche Perspektive an die Seite, welche die Frau im Minirock als sexualisiertes Objekt versteht⁵³ – eine Perspektive, die sich innerhalb des Gesamttextes der *konkret* bestätigt findet.

Circa ein Jahr nach der Publikation des vorliegenden Beitrags von Michael Luft erscheint ein Artikel von Heike Doutiné mit dem Titel *Machen Miniröcke dumm?* Auch in diesem findet sich eine Referenz auf den Typus der Kindfrau: „Kennen sie Twiggy und Jean Shrimpton? Natürlich. [...] Die Knie nach innen gekippt, barfüßige Krummbeiner, den Finger im Mund, das Herz am Schnuller.“⁵⁴ Doutiné argumentiert vor dem Hintergrund eines konsumkritischen Feminismus. Sie beschreibt den

⁵² Das Konzept des ‚male gaze‘ nach Laura Mulvey beschreibt ein strukturgebendes ästhetisches Moment, einen patriarchalen Duktus, welcher auf eine heterosexuelle Befriedigung abzielt: „watching in an active, controlling sense, an objectified other“ (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844, hier S. 835).

⁵³ Vgl. Hans Peters, „Der Mini im Rock – A transatlantic track record“. In: Kramer et. al., *Mini & Mini* (wie Anm. 49), S. 77-88, hier S. 80 f.

⁵⁴ Heike Doutiné, „Machen Miniröcke dumm?“ In: *konkret* Nr. 7, 1967, S. 36-39.

Minirock der sogenannten „befreite[n] Jugend“⁵⁵ Londons als konsumorientiertes Modephänomen, das nicht etwa einer sozialistisch geprägten Stilgemeinschaft zuzuschreiben, sondern als massenkulturelle Handlung zu verstehen sei, die gelöst von einer möglichen Ursprungsideologie des Kleidungsstücks vollzogen wird.

Jeder möchte einmal ganz anders sein – einmal so wie alle. [...] Zu Kleinkindern verurteilt, [...] watscheln [sie] mit wippenden Röckchen womöglich zur Vietnamkundgebung. [...] Ahnungslos, fröhlich, ohne Arg zieht die ‚befreite Jugend‘ unter einem verpoptem Plüschhimmel Lollipops der Wirklichkeit vor[.]⁵⁶

Der Trend der Kindfrau im Minirock, so argumentiert Doutiné, habe mit der selbstbestimmten Lust einer emanzipierten Frau nichts gemein. Der Feminismus fungiert auch hier lediglich als mythengeleichte Kodierung des Modestücks.

Strukturell geschieht angesichts der zeichenhaften Anführung des Minirocks in der *konkret* zweierlei: Zum einen deutet sich hier eine Aneignung eigentlich revolutionärer Tendenzen durch ebenjenes System an, gegen das sich diese Tendenzen ursprünglich richteten. Müller zitiert hierzu Herbert Marcuse, wonach eine großflächige und in Konsumgütern scheinbar käufliche Lockerung von Sexualmoral eher als „repressive Entsublimierung“⁵⁷ denn als gelungene soziale Revolution zu verstehen sei. „Das Sexuelle wird in die Arbeitsbeziehungen und die Werbetätigkeit eingegliedert und so (kontrollierter) Befriedigung zugänglich gemacht“.⁵⁸ Zum anderen liegt im Phänomen des Minirocks ein strukturelles Kippmoment vor, in welchem sich ein feministisches Symbol in ein antifeministisches verkehrt.

5. Sexismus und Feminismus wird zu Populismus

Kombiniert man diese Beobachtungen mit Kontextwissen um die finanziell schwierige Situation der *konkret* sowie mit Wissen um die differenten Verkaufszahlen von Ausgaben mit sexistischen/pornografischen Titelseiten und Ausgaben ohne solche Titelseiten, gelangt man zu einer weiteren möglichen Deutung. Diese lässt Rückschlüsse auf die gegebene metatextuelle Poetik zu. Es scheint, als läge eine gewisse Ästhetisierung der feministischen Revolution vor, die ihre Inkorporation in die seit 1964 immer konsequenter zur populären Warenform tendierenden *konkret* zur Folge hat. Das Konzept erinnert an Dick Hebdige, der unter Rückgriff auf Lefebvre die Aneignung von Subkulturen durch bestehende Systeme beschreibt:

Hat diese vom Ästhetizismus überschwemmte Welt nicht schon die früheren Romantizismen, den Surrealismus, den Existentialismus und sogar den Marxismus bis zu einem gewissen Punkt integriert? Sie konnte es in der Tat: durch den Handel, in Warenform. Was man gestern noch diffamierte, wird

⁵⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁶ Ebd., S. 38 f.

⁵⁷ Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat* (wie Anm. 3), S. 72.

⁵⁸ Ebd.

heute zum Konsumgut; der Konsum verschlingt so, was einmal Bedeutung und Richtung geben sollte.⁵⁹

Hebdige spricht hierbei eigentlich von der Annexion von Subkulturen in Massenkultur oder Konsumkultur. Ich möchte nicht behaupten, dass die *konkret* 1964 Teil von Massen- oder Konsumkultur geworden sei, sie stellt immer noch eine Nischenpublikation dar. Innerhalb dieser sozialistischen Nische allerdings werden Marktgesetze bespielt, sodass auch die *konkret*, aller sozialistischen Ziele zum Trotz, eine patriarchale Struktur aufweist, mit welchen diesen Marktgesetzen zum Zweck der Popularität entsprochen wird. Diese patriarchale Struktur fungiert als dominantes System, in welches das sozusagen Noch-Subversivere der Emanzipation der Frau ästhetisch integriert wird. Es kann durchaus vermutet werden, dass subversive feministische Proklamationen in der *konkret* in Wort und Bild 1964 noch äußerst provokant anmuten mögen. Allerdings wird die eigentliche Provokation innerhalb des patriarchalen Systems in der kommerziellen Konsequenz schnell als Gestus, als vermarktbar Pose reproduziert.

Angesichts des Feminismus in der *konkret* der 1960er bedeutet das, dass die ihrem diskursiven Ursprung nach feministische Repräsentation und Verhandlung weiblicher Sexualität und Körperlichkeit kommerziell reproduziert und die Formulierung feministischer Ziele einem patriarchalen System zugeführt werden. Mit Hebdige lässt sich in Bezug auf den vorliegenden Text schlussfolgern, dass der subversive Gehalt feministischer Themen durch die ästhetische Inkorporation durch den dominanten patriarchalen Diskurs im Text ideologisch ebenso entschärft wie popularisiert wird.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärtexte

- Doutiné, Heike. „Machen Minirocke dumm?“ In: *konkret* Nr. 7, 1967, S. 36-39.
 Luft, Michael. „Die Pille unter der Schulbank. Sex und Liebe an deutschen Oberschulen“. In: *konkret* Nr. 4, 1967.
 Luft, Michael. „Hilfe ich kriege ein Kind! §218 oder Baby-Pille für Alle“. In: *konkret* Nr. 7/8, 1964.
 Luft, Michael. „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 9-15.
 Nabokov, Vladimir. *Lolita*. London 2011.

Literatur

- Barthes, Roland. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985.
 Barthes, Roland. „Rhetorik des Bildes“. In: Ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main 1990, S. 28-46.
 Baßler, Moritz. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.

⁵⁹ Henri Lefebvre (1972), zit. n. Dick Hebdige, „Wie Subkulturen vereinnahmt werden“. In: Charis Goer/Stefan Greif/Christoph Jacke, *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 128-138, hier S. 130.

- Bertschik, Julia. *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- De Groot, Gerard J. *The sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*. Cambridge/Mass. 2008.
- Hebdige, Dick. „Wie Subkulturen vereinnahmt werden“. In: Charis Goer/Stefan Greif/Christoph Jacke (Hgg.). *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 128-138.
- Gehring, Petra. „Bioethik – ein Diskurs?“. In: Brigitte Kerchner/Silke Schneider (Hgg.). *Foucault: Diskursanalyse der Politik – Eine Einführung*. Wiesbaden 2006, S. 166-190.
- König, René. *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt am Main 1967.
- Kramer, Jürgen/Pankratz, Anette/ Viol, Claus-Ulrich (Hgg.). *Mini & Mini: Ikonen der Popkultur zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion, Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2009.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844.
- Müller, Ursula G. T. *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*. Wiesbaden 2013.
- Obermaier, Frederik. *Sex, Kommerz und Revolution. Vom Aufstieg und Untergang der Zeitschrift konkret (1957-1973)*. Marburg 2011.
- Obermaier, Frederik. „Zwischen links und Porno. 50 Jahre konkret“. In: Klaus-Dieter Altmeppen/ Regina Greck (Hgg.). *Facetten des Journalismus: Theoretische Analysen und empirische Studien*. Wiesbaden 2012, S. 317-341.
- Peters, Hans. „Der Mini im Rock – A transatlantic track record“. In: Kramer et al. (Hgg.), *Mini & Mini*, 2009, S. 77-88.
- Piskurek, Cyprian. „Moral außer Mode? Der Minirock und die permissiveness der 1960er“. In: Kramer et al. (Hgg.), *Mini & Mini*, 2009, S. 63-73.
- Roderer, Ursula. *Mode als Symbol. Ein interaktionistischer Ansatz zur Bedeutung der Mode für Altersgruppen*. Regensburg 1986.
- Röhl, Klaus Rainer. *Fünf Finger sind keine Faust*. München 1998.
- Rühmkorf, Peter. *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Sandbrook, Dominic. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London 2007.
- Silies, Eva-Maria: *Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik 1960-1980*. Göttingen 2010.
- Venus, Jochen. „Die Erfahrung des Populären – Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“. In: Marcus S. Kleiner (Hg.). *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49-73.

Internetquellen

- Gottschalk, Katrin. „Feminismus nach 1968: Dann eben ohne Schwänze.“ In: *Die Tageszeitung* v. 27.05.2017 (=http://www.taz.de/!5408762/; Abruf am 28.03. 2020).
- Hertrampf, Susanne. „Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD“. 08.09.2008 (=https://www.bpb.de/themen/genderdiversitaet/frauenbewegung/35287/eintomatenwurf-und-seine-folgen/?p=all; Abruf am 08.08.2023).
- Krüger, Horst. „Sex und Sozialismus. Ein konkretes Erfolgsrezept“. In: *Die Zeit*, Nr. 46, 1967 (=https://www.zeit.de/1967/46/sex-und-sozialismus/komplettansicht?print; Abruf am 06.04.2018).

Bildnachweis

- Das ist Fran*. Luft, Michael. „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 11.