

Leseprobe

**Thomas Macho**  
***Vorbilder***

Wilhelm Fink Verlag, München 2011  
ISBN 978-3-7705-5030-2

S. 200-210



135: Richard Avedon: Dorian Leigh (1950)



136: Irving Penn: Lisa Fonssagrives (1950)



137: Richard Avedon: Dovima (1955)

wurden rasch eröffnet; im Büro von Harry Conover, dem ehemaligen Männermodel aus der Agentur von John Robert Powers, tummelten sich die jungen Playboys – darunter Robert und Ted Kennedy – während der Inhaber den neu angekommenen Mädchen erklärte: »Jetzt sind Sie also aus Upper Japoop, Indiana, nach New York gekommen und ganz oben angelangt. Als nächstes werden Sie unangenehme Jungs kennenlernen. Wölfe. Die werden sich an Sie ranmachen.«<sup>33</sup> Conovers Agentur sorgte in den Vierzigerjahren für Skandale, als bekannt wurde, dass er manche Models als Prostituierte vermittelt hatte. Gegen den gesellschaftlichen Abstieg der Agenturen und Models wehrte sich erfolgreich die 1946 gegründete Agentur von Eileen Ford, in der nicht nur ethische Regeln eingeführt, sondern auch die Internationalisierung der Model-Branche vorangetrieben wurde. 1957 reisten Eileen und Jerry Ford erstmals nach Europa, besuchten die wichtigsten Metropolen und engagierten zahlreiche Models. Allmählich setzten sich neue globale Vorbilder durch, auch wenn sie mitunter ganz anders aussahen als die Models der Pionierzeit.

## 6.

Eine Geschichte der Models im 20. Jahrhundert könnte am Leitfaden berühmter Fotografien oder bedeutender Modejournale erzählt werden; sie könnte aber auch als Sequenz historischer Etappen geschildert werden: Diesen Weg hat etwa die Ausstellung *The Model as Muse – Embodying Fashion* im New Yorker *Metropolitan Museum of Art* (6. Mai – 9. August 2009) eingeschlagen. Nach einer einführenden Passage zu den anfänglichen Auftritten der Models in der Zwischenkriegszeit befasste sie sich zunächst mit dem

<sup>33</sup> Zitiert nach: Michael Gross: *Model*. A.a.O. S. 80.

*Golden Age of Haute Couture*.<sup>34</sup> Die Schlagworte, die sich mit den erwähnten Namen von Models wie Lisa Fonssagrives, Sunny Harnett oder Dorian Leigh assoziieren lassen, könnten lauten: Glanz, Glamour, Stil, Eleganz, Aristokratie. Typisch wäre ein Foto, wie es Cecil Beaton in der Juni-Ausgabe der *Vogue* 1948 veröffentlichte: Dorian Leigh – an vierter Stelle von links – im Kreis unbekannter Models, kostümiert als Hofdamen. Ein anderes, vielleicht weniger eindeutiges Beispiel bildet Irving Penns Arrangement der *Twelve Most Photographed Models*, das in der *Vogue* vom Mai 1947 publiziert wurde: In diesem Bild wird Eleganz (verkörpert von Lisa Fonssagrives an sechster oder Lily Carlson an siebenter Stelle von links) mit schlichter, nahezu trachtenförmiger Kleidung konfrontiert (Dana Jenney an vierter Stelle von links). Die Gesichter der meisten Models in den Vierziger- und Fünfzigerjahren wirken – zumal aus heutiger Perspektive – auffällig geprägt, individuell, nicht extrem jung. Wir sehen überwiegend Frauen, seltener Mädchen, überwiegend scharfe, starke, persönliche Physiognomien, seltener kindlich-offene Züge. Im Jahr 1977 hat die Agenturchefin Eileen Ford – nach ihrem erfolgreichen *Book of Model Beauty* (1968) – einen Ratgeber für *Beauty Now and Forever*, mit dem verheißungsvollen Untertitel *Secrets of Beauty after 35*, bei Simon & Schuster verlegt. In diesem Buch findet sich – nach allen Empfehlungen zu Diät, Haarpflege und Makeup, zu gesundem Sex, Sport und positivem Denken – ein Schlusskapitel, unter der Überschrift *Former Models Speak Up Today*, in dem prominente Models vergangener Jahrzehnte einen stereotyp strukturierten Fragebogen beantworten. Sie werden gefragt, wie alt sie sind, wie viele Kinder und Enkel sie haben, was sie wiegen, wie ihre aktuellen Körpermaße (im Vergleich mit den ehemaligen) ausfallen, welche Empfehlungen zur Schönheitspflege sie geben wollen. Zwei Fragen sind etwas interessanter: sie betreffen die Strategien »to keep happy and interested in the world«, und das Verhältnis zur ästhetischen Chirurgie, die nur von einer Minderheit akzeptiert wird. Erstaunlich sind nicht die einzelnen Antworten, die oft humorvoll, manchmal auch einsilbig knapp erteilt werden, sondern die Tatsache, dass sie überhaupt gegeben werden: Heute gelten offenbar ganz andere Tabugrenzen und Peinlichkeitsschwellen.<sup>35</sup>

In den Sechzigerjahren erschütterte ein *Youthquake* – so die Ausstellung *The Model as Muse*<sup>36</sup> – die Welt der Mode und Modelle; und dieser Trend zur

<sup>34</sup> Vgl. *The Model as Muse: Embodying Fashion*. Herausgegeben von Harold Koda und Kohle Yohannan. New Haven/London/New York: Yale University Press/Metropolitan Museum of Art 2009. S. 26–63.

<sup>35</sup> Vgl. Eileen Ford: *Beauty Now and Forever. Secrets of Beauty after 35*. New York: Simon & Schuster 1977. S. 185–242.

<sup>36</sup> Vgl. *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 64–97.



138: Cecil Beaton (1948)



139: Irving Penn (1947)

Jugend, zum Kind, verstärkte auch die Faszination des Androgynen, die zuletzt in den Zwanzigerjahren der It-Girls und Bubiköpfe vehement zum Ausdruck gekommen war. In gewisser Hinsicht war es – nach Jean Shrimpton – ein einziges Gesicht, das die Zeit prägte und auf ihren visuellen Begriff brachte: das Gesicht eines Mädchens aus Neasden, einem Londoner Vorort. Dieses Mädchen, das zum ersten ›Supermodel‹ der Modegeschichte erklärt werden sollte, hieß Lesley Hornby; doch alle Welt kannte sie unter dem Spitznamen *Twiggy*. »Twiggy emerged as the face of a generational shift. In some ways, her schoolboy haircut, cupid's bow mouth, and huge eyes recalled caricatures of the 1920s flapper. [...] Although she was first embraced by publications of junior and High Street fashion, Twiggy was soon being featured on the covers of *Vogue* and *Harper's Bazaar* and even invited to model, as described in *Life* magazine's hagiographic profile of the ›Face of 1967‹, in Paris couture collections. Despite a personality of sweetness spiked with Cockney charme, Twiggy was typically photographed unsmiling with a blankness of expression. The childish proportions of her face combined with her signature exaggerated and painstakingly painted lashes, or ›Twiggies‹, resulted in a distinctive doll-like Pierrot effect, alternately wistful and petulant. Her ostensible naïveté was mediated by a chin-tucked-under wariness.«<sup>37</sup> Mit Twiggys Auftritt verband sich rasch die drängende Frage nach den Regeln des Spiels mit der eigenen Identität, eine Frage, die in manchen Fotografien Melvin Sokolskys formuliert wurde: etwa in der Darstellung Twiggys vor einer Art von Schaufenster, umgeben von Personen, die schwarz-weiße Twiggy-Papiermasken vor ihr Gesicht halten; sie selbst trägt – ein kindliches Zitat der Athene – eine Stoffeule im rechten Arm, mit Schildchen der Firma Steiff und einer weiteren Twiggy-Maske. Bert Stern fotografierte

37 Ebd. S. 73.



140: Melvin Sokolsky: Twiggy (1967)



141: Melvin Sokolsky: Twiggy Bar New York (1967)



142: William Klein: *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966)

Twiggy 1967 für eine März-Ausgabe der *Vogue*, während sie auf dem Rand eines Fernsehgeräts sitzt, dessen Bildschirm gerade ein Twiggy-Porträt zeigt; und William Klein, Maler und ehemaliger Modefotograf der *Vogue*, verarbeitete die Twiggy-Faszination der Sechzigerjahre in dem satirischen Spielfilm *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966), in dem die Protagonistin, gespielt von Dorothy McGowan, die Titelfrage mit einer Gegenfrage kontert: »Wer bin ich? Ich bin Polly. Polly Maggoo. Aber unter uns gesagt, ich bin nicht sicher, was ich antworten soll. Sie fragen, wer ich bin. Manchmal frage ich mich das selber. Ich werde fotografiert. Jeden Tag werde ich fotografiert. Unzählige Male bin ich schon fotografiert worden. Und jedesmal, wenn ich fotografiert werde, bleibt ein bißchen weniger von mir übrig. Was wird letzten Endes übrigbleiben? Das frage ich Sie.«<sup>38</sup>

Dem *Youthquake* folgte in den späten Siebziger- und Achtzigerjahren eine Zeit der Körperarbeit, der *Body Politics*,<sup>39</sup> die bis heute anzuhalten scheint. Unsere Körper sind seither keine Produktionsmittel mehr, sondern ihrerseits Anlässe und Objekte der Produktion. Heutige »Körper stellen keine Dinge mehr her«, behauptet die britische Psychotherapeutin Susie Orbach. »In der westlichen Welt haben Automatisierung, mechanisierte Landwirtschaft, vorgefertigte Produkte von Nahrungsmitteln bis zu Häusern, motorisierter Transport, Hightech-Kriegsführung etc. einen Großteil der schweren körperlichen Arbeit ersetzt. Wir reparieren auch kaum noch Dinge, da es in der Massenproduktion billiger ist, sie zu ersetzen. Wo einst Arbeiterkörper durch muskelbildende körperliche Schwerarbeit geformt wurden, hinterlas-

<sup>38</sup> William Klein: *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* Frankreich 1966. Zitiert nach: Michael Gross: *Model*. A.a.O. S. 43.

<sup>39</sup> Vgl. *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 98–131.

sen heute schlecht bezahlte Jobs im Dienstleistungsbereich und computerbasierte Jobs quer durch die Schichten keine solchen physischen Indikatoren mehr. Ja, viele von uns müssen sich schon gezielt bemühen, sich bei der Arbeit oder während ihres gesamten Tagesablaufs überhaupt noch zu bewegen. Früher war es ein Privileg der begüterten Schichten, die keine körperliche Arbeit leisteten, sich zum Zeitvertreib und als soziale Kennzeichnung zu schmücken und zu verschönern. Im Zuge einer Modernisierung und Demokratisierung dieser Sitte sind wir heute alle dazu angehalten. Daher beobachten wir etwas Neues. Der Körper ist zu einer Form von Arbeit geworden. Er verwandelt sich vom Produktionsmittel in das zu Produzierende.«<sup>40</sup> Auch und gerade die Models sind von dieser Entwicklung entscheidend betroffen. Als *Supermodels*<sup>41</sup> müssen sie ihren Körper zum Markenzeichen werden lassen, jenseits von Lebensalter, Geschlecht oder nationaler Zugehörigkeit. *Bodybranding* erzeugt sichtbare Brandzeichen: als würden sie und wir – wie das Vieh, wie die früheren Sklaven – nicht mehr uns selbst gehören, sondern irgendeiner Kommunität, was oft genug mit Hilfe von Piercings, Tattoos oder Messerschnitten – vom zwanghaften ›Ritzen‹ bis zu den Skalpellen der ästhetischen Chirurgie – visualisiert wird. Körper machen Arbeit. Denn sie müssen immer radikaler modelliert, immer unmöglicheren Anforderungen angepasst werden. Ein Model wie Claudia Schiffer hat »bei einer Körpergröße von 1,81 Metern die Maße 88-62-91 (Brust-Taille-Hüfte in Zentimetern), Kate Moss bei einer Größe von 1,75 Metern 84-58-89, Agyness Deyn bei einer Größe von 1,75 Metern 78-60-88 und Giselle Bündchen bei einer Größe von 1,80 Metern 86-61-82. Cindy Crawford wurde bei einer Größe von 1,77 Metern und den Maßen 86-66-89 in den Medien als ›Kurvenreiche‹ bezeichnet – mit einer Taille, die bei einer groß gewachsenen Frau der Konfektionsgröße 34 entspricht. Der Realität zum Trotz haben die allermeisten professionellen Models Taillenmaße von viereinhalbjährigen Kindern, Hüftumfänge von 13-jährigen Mädchen und eine Körperlänge von Männern.«<sup>42</sup> Körper sind keine Produzenten mehr, sondern Produkte, Projekte, Modelle und Bilder. Was geschieht aber, wenn das Projekt, das Image, den Körper zersetzt, wenn das Modell an die Stelle der Person tritt? »Schönheit ist eigentlich nie traurig. Sie tut nur weh.«<sup>43</sup> Sie schmerzt im Augenblick

40 Susie Orbach: *Bodies*. Schlachtfelder der Schönheit. Übersetzt von Cornelia Holfelder-von der Tann. Zürich/Hamburg: Arche 2010. S. 13 f.

41 Vgl. *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 132–197.

42 Waltraud Posch: *Projekt Körper*. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt. Frankfurt am Main/New York: Campus 2009. S. 89.

43 Michel Schneider: *Marilyns letzte Sitzung*. Übersetzt von Barbara Schaden. München: btb 2007. S. 352.

der Pose, den schon das Topmodel Dorian Leigh allzu genau kannte: »Wenn Dorian posierte, wirkte es wie ein Elektroschock. Sie stellte beide Füße in fehlerfreie Position, dann arrangierte sie die Knie, dann die Hüften, dann die Taille, dann die Arme und Hände, und in letzter Sekunde nahm ihr Gesicht einen bestimmten Ausdruck an. Wenn ein Fotograf nicht darauf wartete, warf sie ihm einen wütenden Blick zu.«<sup>44</sup> Cindy Crawford nannte das latent unheimliche Image, in das sie sich nach Belieben verwandeln konnte, treffend »das Ding«. »Seit sie als Model arbeitet, besitzt sie zumindest eine harte Fassade, die sie das »Ding« nennt. »Nimmst du heute abend das »Ding« mit?« fragte Gere manchmal, bevor sie ausgingen. Sie zerwühlt ihr Haar, stellt sich in Positur, und plötzlich ist das »Ding« im Zimmer. »Dann verwandle ich mich in diesen anderen Charakter, und plötzlich – ich weiß nicht, warum –, plötzlich bin ich tollkühn, erzähle Witze, benehme mich theatralisch ... Und dann wasche ich alles wieder runter.« Cindy Crawford lacht, und das »Ding« scheint sich davonzuschleichen.«<sup>45</sup>

## 7.

Dabei hat das »Ding« längst die Macht übernommen: Die Jungfrau hat sich verwandelt in eine Miss, die Miss in ein Model, das Model in ein »Ding«, das Waren und Personen bis zur Unkenntlichkeit verschmilzt. Zum Ende triumphiert wieder ein Mannequin, nicht aus Holz, sondern aus elektrischen Strömen und digitalen Impulsen. Wir leben nicht mehr im Patriarchat, natürlich auch nicht im Matriarchat, im Filiarchat oder in einer Gesellschaft, die ihre Ahnen und Kinder feiert. Wir leben vielmehr in einer Kultur der Modelle, in welcher *Jeune-Fille*, das »Junge-Mädchen«, alle Beziehungen, alle ökonomischen und libidinösen Ordnungen beherrscht und formatiert. Gegen die kollektive Unterwerfung unter dieses System hat das französische Autorenkollektiv *Tiqqun* polemisiert, ganz in der Tradition der situationistischen Kritik des Spektakels. »Für das Junge-Mädchen gehört es zu seinem Wesen, die metaphysische Tatsache der Endlichkeit auf eine schlichte Frage *technischer* Art zu reduzieren: Welche Anti-Falten-Creme ist am wirksamsten? Das erschütterndste Merkmal des Jungen-Mädchens ist zweifellos seine manische Bemühung, dass seine Erscheinung weder von der Zeit noch vom Raum, weder von der Umgebung noch von der Geschichte beeinträchtigt wird, immer und überall *makellos* zu sein.«<sup>46</sup> Die ersehnte Makellosigkeit manifestiert sich auch im Leiden an der Anorexie, die in den *Tiqqun*-Mani-

44 Michael Gross: *Model*. A.a.O. S. 103.

45 Ebd. S. 41.

46 *Tiqqun*: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-*

*Mädchens*. Übersetzt vom philologischen Arm der deutschen Sektion der PI (Parti Imaginaire). Berlin:

Merve 2009. S. 48.



143: Valérie Belin: *Sans Titre*  
(2006)

festen nicht als peripheres Symptom – leicht heilbar durch eine Plakatkampagne Oliviero Toscanis oder durch das ›Verbot‹ der Magersucht in der Ford-Agentur<sup>47</sup> – begriffen wird, sondern als das eigentliche Zentrum des Glaubens an das »Junge-Mädchen«. Denn das »Junge-Mädchen träumt von einem Körper, der im Licht des Spektakels eine reine Transparenz wäre. [...] Das Junge-Mädchen beweist, dass es keine schöne Oberfläche ohne eine schreckliche Tiefe gibt. [...] In der Magersucht muss man viel mehr als eine modische Pathologie sehen, nämlich den Wunsch, sich von einem Körper zu befreien, der völlig von der Symbolik des Warenmarktes kolonisiert ist, und eine körperliche Objektivität auf Staub zu reduzieren, derer das Junge-Mädchen voll und ganz enteignet wurde. [...] Das Junge-Mädchen ist von etwas befallen, was man als ›Engelskomplex‹ bezeichnen könnte: Es strebt eine Vollkommenheit an, die darin bestehen würde, *körperlos* zu sein. Es kann die Einseitigkeit der Metaphysik der Ware auf seiner Waage ablesen.«<sup>48</sup> Als Symptomträger/in ist das »Junge-Mädchen« weder zwingend weiblich

<sup>47</sup> Vgl. Crystal Renn, unter Mitarbeit von Marjorie Ingall: *Hungry*. »Ich wollte essen. Aber ich wollte auch in der *Vogue* sein.« Übersetzt von Ingrid Exo.

München: Wilhelm Heyne 2009.

<sup>48</sup> Tiqqun: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. A.a.O. S. 120–123.

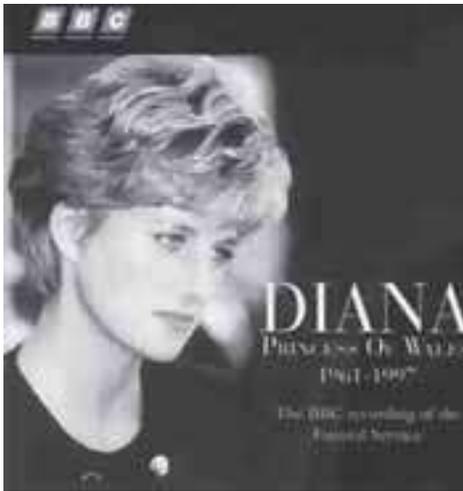


144: Valérie Belin: *Sans Titre*  
(2006)

noch zwingend jung; soviel erfährt das Publikum beispielsweise aus den sorgfältig protokollierten Mitteilungen eines greisen Mannes namens Karl Lagerfeld: »Ich habe eine besondere Maschine, die mit Vibrationen erzielt, dass sich die Muskelmasse wieder in den ursprünglichen Zustand entwickelt. War man vor dem 20. Lebensjahr sportlich, ist es kein Problem, die ursprüngliche Figur zurückzugewinnen. Unter dem Speck, den man sich im Laufe der Jahre anfuttern, liegt nämlich die ursprüngliche Muskelstruktur. Bei mir war alles noch vorhanden, wie in der Jugend. Ich bin drunter steinhart. Ich bin wie der Tisch. Das ist das Tolle an der Geschichte. Ich bin wie der Mann aus der Urzeit, den sie im Eis gefunden haben. [...] Ich bin Autofaschist, ein Diktator, der sich selbst unter Druck setzt. Ich dulde, wenn es um mich selbst geht, keine Demokratie. Es wird nicht diskutiert, ich gebe mir Befehle.«<sup>49</sup>

Inzwischen hat *Jeune-Fille*, das pandorische Mädchen, nicht nur das Wirtschaftsleben, sondern auch die Politik erfolgreich kolonisiert. Als Barack Obama zum US-Präsidenten gewählt wurde, diskutierte die Regenbo-

<sup>49</sup> Paul Sahner: *Karl*. München: mvg Verlag 2009, S. 314 f.



145: Prinzessin Diana  
(1961 – 1997)



146: Jackie Kennedy  
(1929 – 1994)

genpresse vorrangig über die Outfits seiner Frau Michelle, der neuen Herrin des Weißen Hauses. First Ladies sind die Models der Politik: die *Queens of Hearts*, die ständig riskieren, auf eine Spielkarte (Herzkönigin) oder eine Papiermaske reduziert zu werden. Als Lady Diana Spencer, Prinzessin von Wales, bei einem Autounfall – auf der Flucht vor Fotografen – am 31. August 1997 zu Tode kam, wurden die komplexen Beziehungen zwischen dem Model, der Herzkönigin und dem makellosen Bildkörper der *Jeune-Fille* für kurze Zeit sichtbar gemacht. Seit diesem Tag ist evident, dass die Strategien der Immortalisierung zur Tötung inklinieren; Papiergesichter brauchen keinen Körper mehr. Dass die konsequente Inszenierung medialer Doubles zur Eliminierung störender Originalreste verführen könnte, war freilich auch vor der Pariser Verfolgungsjagd klar: Die meisten Anschläge auf Prominente werden von Fans verübt. Der Star muss buchstäblich zu den Sternen aufsteigen; das alterslose Bild muss – im Gegensatz zum Wunschbild des Dorian Gray – den alternden Körper ersetzen. Ich bin nicht sicher, was die vielen Millionen Zuschauer der Fernsehbestattung Dianas wahrgenommen und betrauert haben: ein Opferritual? Den geglückten frühen Tod einer »virtuellen Kunstfigur« (wie Paul Virilio meinte<sup>50</sup>)? Oder den eigenen, gescheiterten – nicht zur Unsterblichkeit der Prominenz konvertierbaren – Tod in der Zukunft? Vielleicht haben sie die merkwürdigen Rekursionen wahrgenommen, die das tragische Ereignis permanent begleiteten. Die Medien übertrugen ja vor allem die Botschaft von der medialen Synchronisation einer unvorstellbar großen Trauergemeinde; sie kommentierten die Frage nach ihrer

<sup>50</sup> Vgl. Paul Virilio: *Der Paparazzo, das sind wir*. In: *Der Spiegel* Nr. 37 vom 8. September 1997. Hamburg 1997. S. 220.



147: Jacqueline Onassis

eigenen Schuld, als sollten die Paparazzi fotografisch fixiert werden. Nach dem überraschenden Tod der Prinzessin wurde die Öffentlichkeit von einer Flut großformatiger Porträts geradezu überschwemmt; beinahe jede Illustrierte publizierte irgendeine Sonderausgabe mit zahlreichen Fotos Dianas. Manchmal sah es so aus, als würden die Bilder zu einem einzigen Bild verschmelzen, das dann als das endgültige Porträt gegolten hätte. Eines der eindrucksvollsten – und zugleich seltsamsten – Bilder Dianas schmückte die massenhaft verkauften Aufnahmen der Bestattungsfeierlichkeiten. Auf diesem Bild ist eine schwarzgekleidete Frau zu sehen, die den Blick zur Seite wendet. Der Ausdruck ihres Gesichts wirkt kummervoll; das Bild zeigt offenbar eine trauernde Frau, eine Art von *Pietà*, die den Opfertod ihres Kindes ertragen muss.<sup>51</sup> Aber dieses Kind ist sie selbst. Würde man dieses Bild einem nicht eingeweihten Beobachter vorlegen, er könnte glauben, dass diese Frau eine Witwe ist, allenfalls eine weibliche Allegorie der Trauergemeinde; und vielleicht stammt das Bild auch von der Beerdigungsfeier für Gianni Versace, der am 15. Juli 1997, wenige Wochen vor Dianas Unfall, in Miami erschossen wurde. Sieben Wochen später nimmt nun das mediale Modell, das Double, das ›Ding‹, an seiner eigenen Bestattung teil. In einem Kommentar bemerkte Christian Geyer: »Es ging weder um Leben noch um Tod, es ging um Bilder.«<sup>52</sup> Man könnte diese These in eine Frage übersetzen: Worum geht es eigentlich, wenn es um Bilder geht?

<sup>51</sup> Vgl. die Bildunterschrift »Moderne Maria« in: *Der Spiegel* Nr. 37 vom 8. September 1997. Hamburg 1997. S. 223. Vgl. auch die Konfrontation eines Diana-Fotos von 1995 mit einem Madonnenbild von 1400 in: *Der Spiegel* Nr. 39 vom 22. September 1997. Hamburg

1997. S. 245.  
<sup>52</sup> Christian Geyer: *Leben im Aufschub*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 203 vom 2. September 1997. Frankfurt am Main 1997. S. 41.

Diana war nicht das erste Model politischer Repräsentation. Doch konnte an ihrem Schicksal die Kontur der *Jeune-Fille* – die symptomatische Erscheinung einer modebewussten, medial umfassend präsenten heiligen Jungfrau, *Queen of Hearts* und makellosen Mätresse – exemplarischer (und vielleicht ein wenig selbstkritischer) wahrgenommen werden, als etwa zuvor an Jacqueline Lee Bouvier, der Ehefrau John F. Kennedys, deren Eheschließung mit Aristoteles Onassis noch viel hemmungsloser verworfen wurde als Dianas Liebesbeziehung zu Dodi Al-Fayed. Jackie war Dianas direkte Vorläuferin, die *First Lady* schlechthin: nach Eleanor Roosevelt oder Mamie Eisenhower, vor Pat Nixon, Betty Ford, Nancy Reagan oder Hillary Clinton.<sup>53</sup> Wayne Koestenbaum hat in einer inspirierenden Studie über *Jackie Under My Skin* (von 1995) die mediale Konstruktion der *Jackie O.* genau rekonstruiert: »Auf einem meiner Lieblingsfotos von Jackie Kennedy geht sie von einem schwarzen Auto weg. Sie trägt eine dunkle Brille, weiße Handschuhe, ein weißes, unter dem Kinn zusammengebundenes Kopftuch. Ihr Gesicht ist ausdruckslos. Ist sie schuldig oder unschuldig? Nähert sie sich einer Kirche oder einem Gerichtssaal? JFK steht ein paar Schritte hinter ihr – ganz offensichtlich ist sie hier die First Lady, eine offizielle Figur. Ihr schnurger, sportlicher Arm bildet eine reine Linie (Entzücken des Ballettomanen). Das Kleid ist so streng, so absolut geschnitten, so bar allen Zierrats, daß sie Audrey Hepburn beim Üben für *Die Geschichte einer Nonne* gleicht – Jackie sieht wie eine Heilige aus, aber auch wie eine Frau, die's eilig hat, eine Frau mit anrühigen (mafiosen?) Geschäften jenseits der Photoränder. Ist sie eine Gangsterbraut? Die Vertraute des Papstes? Menschenmengen laufen in der Ferne hinter ihr zusammen, bleiben aber Kulisse – Hintergrundbauern in einem religiösen Gemälde der Renaissance. Oder ist Jackie die Fälschung, der Schwindel? Was mich an diesem Bild so anzieht, ist Jackies Ernsthaftigkeit – sie ist eine Spionin in gefährlicher Mission, sie setzt alles daran, rasch zu entkommen, nichts zu verraten. Sie muß den Eisernen Vorhang mit ihrem akkurat gebügelten Kleid und ihren säuberlich gebügelten Manieren sichern; sie darf den Geheimcode nicht verraten. Sie wird hier mitten auf der Flucht vor dem prüfenden Blick festgehalten. Sie kann nicht für eine Identität verantwortlich gemacht werden – sehen Sie, sie läuft rasch auf eine andere zu, viel rascher als JFK, der immer JFK bleiben muß. Deshalb scheint er sich so viel langsamer zu bewegen – immer ankämpfend gegen die Rückenschmerzen und die bleierne Langeweile eines stetigen Selbst.«<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Vgl. Dorothy Schneider/Carl J. Schneider (Hrsg.): *First Ladies. A Biographical Dictionary*. New York: Facts on File <sup>3</sup>2010.

<sup>54</sup> Wayne Koestenbaum: *Jackie O. Der Fan und sein Star*. Übersetzt von Joachim Kalka. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 33 f.