

## Zelebrierte Unschuld – schillerndes Wissen

Zur Funktion weiblicher Kinder, kindlicher Weiblichkeit und ihrer Gegenbilder in der Modefotografie\*

Mit ihrer letzten Ausgabe des Jahres 1999 hatte die deutsche *Vogue* einen handfesten Skandal produziert. Torkil Gudnason hatte »Märchenpiel« mit seinen beiden Töchter Eva (5) und Anna (7) gespielt. Unter den Anspielungen »Puck, Fee oder kleine Diva« wurden die (halb)nackten Körper und aufwendig geschminkten Gesichter der Mädchen gezeigt. Die *Vogue* begleitete diese Fotostrecke redaktionell mit Texten, in denen vor allem von der Lust der beiden am Verkleidungs- und Rollenspiel die Rede war. Obgleich Gudnason seine Töchter also bei einer Tätigkeit fotografierte, die Kinder gemeinhin als großen Spaß empfinden, beim Verkleiden und Schminken, beim Spiel mit Phantasie-Identitäten, befand die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften die Fotografien als so anstößig, daß sie das Modemagazin auf den Index setzte. Welchen Blick sich die Mitglieder dieser Institution verordneten, verdeutlichte die *Neue Revue* (52/99). In ihrer Titelstory »Sündiger Laufsteg: Die Engel schweben nicht mehr« griff sie den Skandal auf, bezeichnete die Fotografien der beiden Mädchen als »hocherotisch« und publizierte eines der Fotos unter dem Motto »Engel... und die verlorene Kindheit«; Annas entblößte Brust wurde dafür mit einem schwarzen Balken verhüllt.<sup>1</sup>

Wann verwandelt sich ein Foto in eine Vorlage für die Befriedigung pädophiler Phantasien, wann die Ablichtung kindlicher Rollenspiele in ›Kinderwhore‹-Darstellungen? Erst wenn der Kontext der Veröffentlichung und der Blick auf die Fotografien sie auf diese Weise bedeutend werden lassen, wenn der Blick Erwachsener feminine Kinder oder Mädchen in einer Weise sexualisiert, als wären sie Frauen.

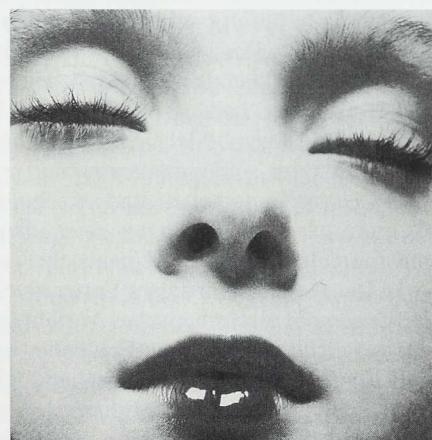
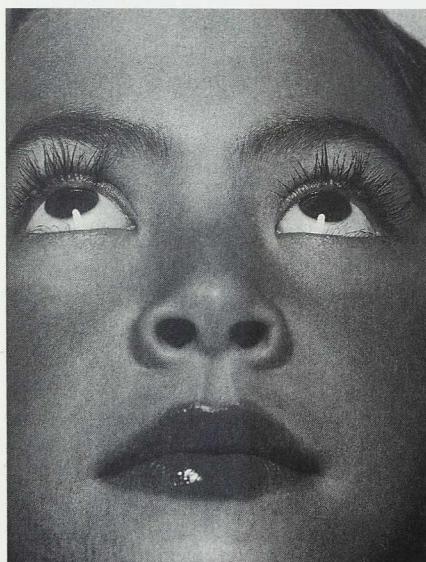
Die von mir so formulierte Behauptung markiert die Schwierigkeit, ein solches Thema bildwissenschaftlich zu verhandeln. Wiederholt<sup>2</sup> stelle ich fest, daß die geschlechtlich konnotierte Blick-Bild-Konstellation – der ermächtigte männliche Blick und das zum Bild entmächtigte weibliche Subjekt – eine besondere Brisanz durch die imaginären und auch phantasmatischen Konstruktionen von Kindheit erhält und dadurch, daß es sich bei dem Material um Fotografien handelt. Bei allem Bemühen, die Bilder, die die Sexualisierung des Mädchens als Frau zum Ziel haben, als Repräsentationen zu lesen, als hergestellte Darstellungen, bleibt ein besonderes Unbehagen durch unser Wissen bestehen, daß das Objekt dieser Bilder tatsächlich ein feminines Kind oder Mädchen war.<sup>3</sup> Schon dieses so formulierte Unbehagen, welches davon ausgeht, daß unmündigen Mädchen Gewalt angetan, eine Fremdbestimmung zugemutet wurde, ist wiederum bedingt von einer bestimmten Auffassung von Kindheit.

Da es mir, zumindest im ersten Teil des Textes, um die Frage geht, wie die Bilder vom sexualisierten oder erotisierten Mädchen auch ein bestimmtes Bild von Weiblichkeit erzeugen, ein Bild vermäldichter Weiblichkeit, mache ich nachfolgend die sprachliche Unterscheidung zwischen dem femininen Kind oder Mädchen und dem weiblichen Kind. Ich möchte damit kennzeichnen, wo über Bilder des Weiblichen dem femininen Kind/Mädchen Bilder von der erwachsenen Frau auferlegt werden. Ich werde »erwachsen« dort adjektivisch benutzen, wo mir die Unterscheidung

zwischen einer kindlichen und einer erwachsenen Lebenswelt oder Phantasie notwendig erscheint.

Kindheit, verstanden als eigenständiger Lebensabschnitt, ist ein Phänomen des industriellen Zeitalters. Mit ihr wird ein Ort kreiert, an dem Un- und Vorvernunft, Unwissenheit und vor allem Unschuld herrschen.<sup>4</sup> Die so funktional aufgeladene Kindheit hat vielschichtige Faltungen, in denen sich hinter den Privationen ihr Gegen teil, die Sexualisierung, verbirgt.<sup>5</sup> Von einer dieser Faltungen spricht Silvia Eiblmayr in ihrer Analyse von Fotoarbeiten der Künstlerin Judy Fox. Dabei zeigt sie zugleich, daß Kindheit nicht allgemein sondern zweigeschlechtlich konstruiert ist. »Die kleinen Mädchen von Judy Fox sind auf fast perfide Weise Verkörperungen der projektiven Wünsche, die die Erwachsenen an das Kind richten: Das vollkommene Wesen und Wunschkind, die zu Fetischen einer Leistungsgesellschaft gemacht werden, die Disziplin und Konsum erfordert.«<sup>6</sup>

Der erste Unterschied zu den Fotografien von Gudnason wird deutlich. Was in den Fotografien, die dem Kunstkontext zugeordnet werden, als Konzept und Methode beschrieben werden kann, ist im Modemagazin Propaganda; es ist der Ort der Fetischisierung und der Ort, an dem die Bilder femininer Kinder oder vom Mädchen mit sexueller Bedeutung angefüllt werden und in dieser Weise verweiblicht werden. Nur so wird aus einem kindlichen Verkleidungsspiel ein »hocherotisches« Foto. Zu Annas Porträt (Abb. 1) heißt es in dem Begleittext: »Unbewußte Inszenierung, von Vater Torkils Kamera eingefangen – Anna zwischen Drama und Pathos. Wer kleine Töchter hat, weiß, wie leicht ihnen diese Blicke fallen.« Der Text suggeriert, daß der Fotoapparat eine bloße Registriermaschine sei, ohne einen bilderzeugenden Blick, als sei die Inszenierung eine Frage des zum Bild gewordenen Objekts und nicht des Subjekts des Blickes durch das Objektiv und des zweiten Blicks, der auf das Bild sieht. Durch die leichte Untersicht wird der aufwärtsgerichtete Blick des Mädchens



2 Inez van Lamsweerde, Kirsten, 1996

1 Torkil Gudnason, Anna, Vogue 12/99

pointiert und vom Text als verführerischer markiert. Die so gewählte Perspektive erzeugt ein über großes Etwas, auf das hoch geblickt werden muß, und der Text läßt keinen Zweifel darüber, daß dieses Etwas sehr wohl als männliches gedeutet werden kann. Der Vater und männliche Fotograf läßt sich – auch physisch – in einer psychisch-sexuellen Position imaginieren, die man geradzu als ein Erliegen vor der pädophilen Phantasie beschreiben könnte.<sup>7</sup>

Wie zur Illustration der ausführlichen Analysen von Cheryl Benard und Edit Schlaffer, die darlegen, daß Mädchenwelten auf ein männliches Gegenüber hin konzipiert werden, läßt sich dieses Foto benutzen. Die Autorinnen zeigen ebenfalls, daß in dieser Welt die geschlechtliche und sexuelle Identität von Mädchen nicht entstehen und sich bilden kann, sondern von einem reduzierten und normierten Bild des Weiblichen von vornherein determiniert wird.<sup>8</sup> So wie weibliche Kinder, zum Bild von Weiblichkeit verfertigte Mädchen, ins Bild gesetzt und attribuiert werden, vereinen sie zweierlei auf ihren Körpern: Einerseits wird ihnen eine sexuelle Attraktivität zugesprochen, indem sie in ein Szenario gestellt werden, das sie in Ausübung von Identitäts-Praktiken erwachsener Weiblichkeit zeigt. Andererseits wird die Attraktivität gerade durch das Bewußtsein gesteigert, daß die weiblichen Kinder gemeinhin tatsächlich noch im Zustand der sexuellen Unschuld und Unberührtheit leben, die gespielten Praktiken gerade noch nicht beherrscht werden, und das ihnen auferlegte Wissen vom Sexuellen jenseits ihrer Erfahrung ist. Hier nun wiederum teilt sich auch die Nutzung dieser Bilder nach einem vergleichbaren Muster. Einerseits werden sie auf die affirmative Zurschaustellung reduktionistischer und vermadlichter Weiblichkeit in der Modefotografie übertragen. Andererseits leben sie in den subversiven Praktiken der Mädchen- und weiblichen Jugendkultur fort – ohne dabei den gegenseitigen Bezug vergessen zu machen.

Birgit Richard schreibt über das Phänomen der Girlies: »Die Girlies adaptieren in den 90er Jahren die kindliche Seite als Freiraum für weibliche Körperexperimente und Identitätskonstruktionen.« Und weiter: »Das girl steht für eine ganz bestimmte noch nicht durch patriarchale Strukturen geprägte Frische. ›Riot woman‹ macht deshalb keinen Sinn, weil mit »Frau« ein verfestigtes Bild und damit weniger Entwicklungsfähigkeit als beim ›Mädchen‹ verbunden ist. Das »Girlie« in der Techno- und Houseszene bedeute »offensive[n] Rückzug aus den Weiblichkeitsbildern für erwachsene Frauen, Nicht-Akzeptanz und Unterlaufen von angebotenen Frauenbildern«. In ihrer »präpubertären« und »präsexuellen« Anmutung symbolisiere das »girl« einen »autonomen und unschuldigen-Umgang mit dem Körper« und den Wunsch, aus »den Zwängen einer übersexualisierten Gesellschaft« auszuscheren und mit dem »Signal der Unantastbarkeit« Männern Grenzen zu setzen.<sup>9</sup>

Die Ambivalenz dieses Entwurfs eines gesonderten sozialen Ortes liegt darin, daß er sowohl ein ästhetisches Verfahren und als solches Inszenierungsfreiraum für alle möglichen subversiven Frauenbewegungen in der Musik- und Cyberszene darstellt. Weil dies so ist, kann er aber auch kommerziell als »Ausdruck eines gesellschaftlich verbreiteten Infantilismus«<sup>10</sup> genutzt werden. In diesem Sinne bildet das Phänomen Girlie nicht nur ein Scharnier zwischen den sexualisierten weiblichen Kindern und einer vermadlichten Weiblichkeit. Es markiert auch eine gesellschaftliche Übereinkunft darüber, daß die Verweigerung gegenüber einer disziplinierenden Leistungsgesellschaft (nur) in diesem speziellen Bild des Weiblichen visualisierbar ist. Nicht nur, daß hiermit »die Leistungsgesellschaft« als männliche vergeschlecht-

licht wird, eine Rebellion gegen sie kann offenbar nur von einem infantilisierten Standort aus akzeptabel sein. Der Effekt ist aber, daß mit Hilfe dieser Zurichtung einer feministischen subversiven Strategie Bilder verändelter Weiblichkeit als Abwehrmittel gegen eine erwachsene Weiblichkeit eingesetzt werden können.

Mit ein wenig Verspätung, aber bewundernswert Aufmerksamkeit gegenüber den Tendenzen weiblicher Inszenierungen in der Alltags- und Subkultur, veröffentlichte die britische *Vogue* schon Anfang der neunziger Jahre Fotos von Mädchen-Models, die gerade eben das Teenager-Alter erreicht hatten. Am Ende des Jahrzehnts waren unter dem Label »Natural Beauties« Lolitas richtig Kult. Devon Aoki, die mit 13 Jahren ins Model-Geschäft einstieg, avancierte nicht nur zur Muse von Karl Lagerfeld, sondern auch zum begehrten Objekt renommierter Modefotografen wie Nick Knight, David Lachapelle und Ellen von Unwerth. Letztere inszenierte Aoki für Wella Italia, wobei der nun 16-jährigen das Gesicht zum Kind zurückgeschminkt wurde. Wellas/Unwerths Kommentar zu den Fotos: »Wir appellieren an eine neue Weiblichkeit – provokant, verführerisch, cool. Etwas davon steckt in jeder Frau«.<sup>11</sup> Eine Frau aber ist nirgends zu sehen. Das Kindchenschema an sich ist nicht neu. Twiggy war 15 Jahre alt, als sie Mitte der sechziger Jahre zum ersten Topmodel der Modeindustrie aufstieg. Sie wurde Vorbild für den totalen Reduktionismus weiblicher Formen, und die in dieser Zeit aufkommenden Begriffe zur Umschreibung der ausgedünnten Silhouetten von Weiblichkeit, ›knabhaft‹, ›fragil‹, ›geschlechtslos‹ und ›androgyn‹ besagen nur, wie erwachsene Weiblichkeit unsichtbar gemacht wurde. Und dort, wo Weiblichkeit reduziert wird auf das Bild der Kindfrau, die nie erwachsen werden will – wie es die Modezeitschriften propagieren –, landet der schweifende Blick tatsächlich beim feministischen Kind, das als begehrliches Objekt des Blicks zum weiblichen Kind umgemodelt wird.

Ebenso wie in den sechziger Jahren scheint sich auch für die Neunziger das Muster abzuzeichnen, daß die eliminierte erwachsene Weiblichkeit nun durch das Ideal feministische Männlichkeit ersetzt wird. Sicher reagieren diese Jungsbilder auf die gleichen in der Sub- und Jugendkultur wahrgenommenen Verweigerungen, und sie zeigen, daß es auch hierfür kein adäquates Bild des erwachsenen Männlichen gibt, sondern Männlichkeit diminuiert und regrediert zum Bild langhaariger, magerer Schutzbedürftiger – in diesem Sinne ist Feminisierung des Männlichen gemeint, schließlich wird mit diesen Epheben ein tradiertes Bild des Weiblichen bedient.<sup>12</sup> Folgerichtig lesen sich dann auch die Begründungen für die Verkindlichung des Weiblichen wie eine Kampfansage gegen die politischen Frauenrechtsbewegungen. »Anders als ihre emanzipationsgestreßten Mütter und Großmütter, deren verbissenen Blastrumpfgefechten die Jahrhundertwende-Lolitas ihre wundervolle Gelassenheit danken, sind sie (die Mädchen 2000, G.W.) selbstbewußt genug, einfach schön zu sein und als schön erkannt zu werden. Sie sind so sanft wie bestimmt, so rätselhaft wie unkompliziert (...), sie verstehen sich zu inszenieren – und sei es mit verblüffender Natürlichkeit (...). Bleibt die Frage: Gibt es für die ich-starken feministischen Fabelwesen noch gleichwertige Männer? Ja – aber die sind mindestens doppelt so alt.«<sup>13</sup> Keines der hier dem neuen Mädchen oder der veränderten weiblichen Selbstdarstellung gegebenen Attribute ist tatsächlich auch nur annähernd neu. Allerdings wird nun die ästhetische Inszenierung des autoerotischen Kindchenschemas der jugendlichen Sub- oder Alltagskultur uminterpretiert zu einer Weiblichkeit, die als Identität für den Mann da ist. Hier ist die Ordnung wieder

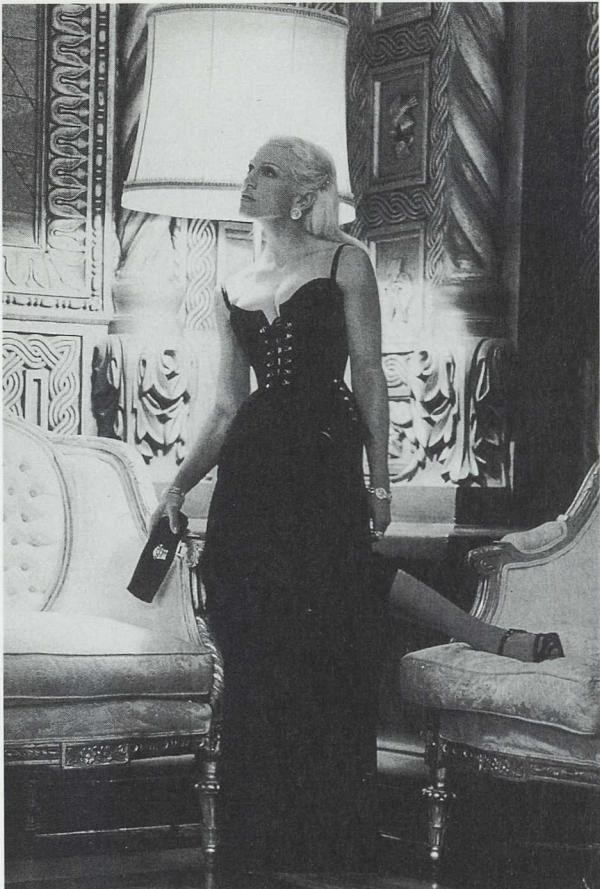
hergestellt. Andernorts jedoch, in der Kunst, wird sie offensiv thematisiert und bloßgelegt.

Inez van Lamsweerde bringt auf den Punkt, was gemeint ist mit »dem Mißtrauen gegenüber jeder Identitätsfestlegung, die sich der Herausforderung nicht stellt, in dem, was sie sagt, auch das, was sie verschweigt, zu reflektieren«.<sup>14</sup> »Kirsten« (Abb. 2) ist ein Konglomerat artifizieller, phantasmatischer Bilder des Weiblichen. Die im Computer nachbearbeiteten Glanzlichter auf der Unterlippe dieser weiblichen Oberfläche aus Plastikpuppe und Totenmaske lassen keinen Zweifel darüber, daß es hier um ein Geschöpf gehen soll und nicht um ein Porträt. Dieses Gesicht ist ein Produkt der Medien, das wird durch die Ähnlichkeit mit einer der bekannten Abbildungen Marilyn Monroes deutlich gezeigt. Im Unterschied zu Torkil Gudnasons Arbeit wird hier kein Mädchen vermarktet, sondern werden die Mechanismen der Vermarktung offengelegt. Hierin zeigt sich die unterschiedliche Politik ästhetischer Praktiken. Lamsweerde konzipiert fotografische Repräsentation als divergent abbildendes Verhältnis, während Gudnason in der Abbildung »tatsächlich Hierarchisierungen und Herrschaftsverhältnisse produziert«.<sup>15</sup>

Ginger Roberts zeigt eine Möglichkeit, Identität und Differenz zusammen zu denken. Knutschflecken sind Signets des Stolzes, romantische Relikte unbeaufsichtigter Momente tapsiger Intimität, vor denen in großen Lettern steht: Erwachsenen ist der Zutritt verboten. Auf der Schulter einer weiblichen Erwachsenen aber sind sie auch melancholische, womöglich sentimentale Erinnerungen, durch welche die eigene Geschichte auf eine bestimmte Weise verfertigt wird. Roberts Arbeit zeigt, daß die ästhetische Produktion von weiblicher Kindheit nicht feminine Kindheit meint, sondern wie weibliche Kindheit im Spiegel einer weiblichen und männlichen Erwachsenenrealität jeweils gemacht wird. In diesem Sinne wirken die theoretischen identitätspolitischen Debatten erwachsener Frauen natürlich in Kindheit hinein: »Es gilt (...) die soziale Produktion von Identität als den fortwährenden und unbarmherzigen Prozeß der hierarchisierenden Differenzierung zu verstehen, der aber zugleich immer auch der Neudeinition, der Intervention und Veränderung unterworfen ist.«<sup>16</sup>

Gegenbilder zur vermadlichten Weiblichkeit gibt es natürlich nicht nur in der Gegenwelt der Populärkultur, sondern auch in der Welt der hohen Künste. Gianni Versace »besann sich auf vergessene Eigenschaften weiblicher Selbstdarstellung« bei der fotografischen Präsentation seiner Modelle, mit dem gravierenden Unterschied, daß in seinen Bildern des Weiblichen das Wissen über Sexualität lauthals und schillernd zelebriert wird. Versaces Frauenbild ist wesentlich der italienischen tragischen Oper des 19. Jahrhunderts entnommen, der *Norma Bellinis* oder der *Lucia di Lammermoor* Donizettis. Sie sind die Protagonistinnen einer speziellen Richtung der italienischen Oper, die eine ganz eigene italienische Rebellion gegen die Verdrängung des Weiblichen aus der bürgerlichen Gesellschaft anzeigen. Ihre spezielle Ambivalenz und Zerrissenheit – die auch diejenige des italienischen Mannes des 19. Jahrhunderts spiegelt – wird in dem Staunen Wayne Koestenbaums deutlich: »Wer kann solcher Raserei fähig sein und dennoch behaupten, weiblich und verletzlich zu sein?«<sup>17</sup>

1996 fotografierte Steven Meisel Madonna für die Herbst/Winter-Kollektion von Versace und er gestaltet mit ihr ein Szenario à la Kameliendame (Abb. 3). Ihre Körpersprache läßt ein begehrtes und (!) begehrendes Gegenüber entstehen. »Auf

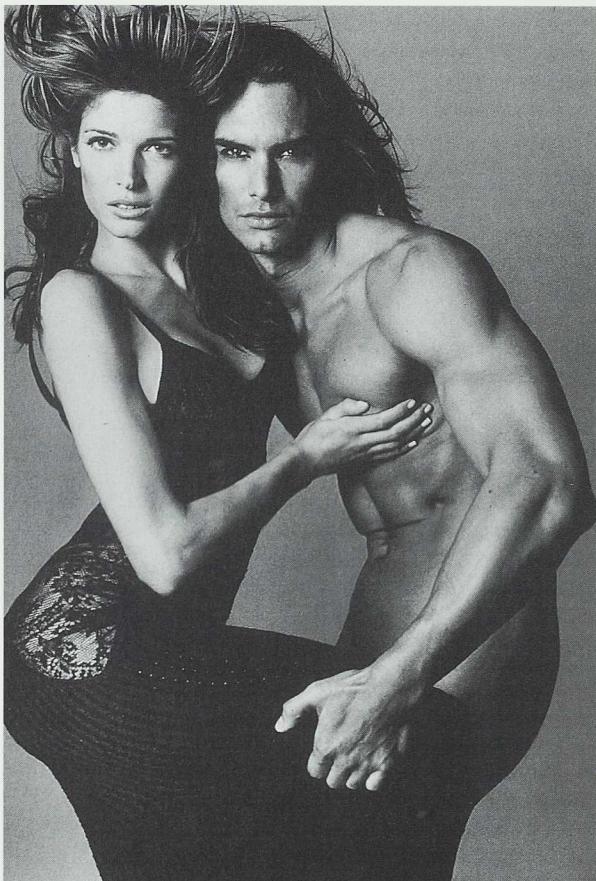


3 Steven Meisel, Versace.  
Herbst/Winterkollektion, 1996

dem Spielplan steht die nostalgische Traviata. Die Kurtisane des Impressionismus wird aufgerufen, Prostitution vor einer kapitalistischen Verwertung idealisiert. Die große tragische italienische Oper des 19. Jahrhunderts ließ Frauen an ihrem Machtverlust wahnsinnig werden. Die Versace-Kampagne rief den damals beklagten Verlust ins Gedächtnis zurück und berichtete zugleich von der aktuellen Sehnsucht nach seiner Überwindung.

Kritikerinnen sahen in Versaces Entwürfen ein Angebot an Frauen, aktive Protagonistinnen ihrer Handlungen zu sein. Hierin lag das Tizianesque, daß Versace wie Tizian Weiblichkeit mit sexueller Macht ausstattete und sie darüber vergöttlichte.<sup>18</sup> Im Unterschied dazu zeigen die Präsentationen affektloser und leidenschaftsloser weiblicher Kinder, mit ihren statuarischen Anmutungen, wie sehr sie diese Macht nicht haben dürfen, um den gefahrlosen (= straffreien) Bild-Raum zu öffnen, in dem sie als potentielle Verführinnen des Mannes fungieren können.

Wenn man die immer wieder benutzte Wendung von Versaces ›barockem‹ Stil in eine Ökonomie übersetzt, so läßt sich sagen, daß bei ihm unproduktive Verausga-



4 Versace-Kollektion, 1994

bung herrschte, wo Leistung sein sollte, Verschwendug, wo Nützlichkeit gefragt war und ist. Folgt man der Feststellung Georges Batailles, daß »der Haß auf die Verschwendug der Daseinsgrund und die Rechtfertigung der Bourgeoisie (ist)«<sup>19</sup>, so war die Mode Versaces ein Regelverstoß, in doppelter Hinsicht, denn Bataille schreibt auch: »Die Bürger haben die Verschwendungsseucht der Feudalgesellschaft als Hauptanklagepunkt benutzt, und nachdem sie selbst an die Macht gekommen sind, haben sie geglaubt, weil sie gewohnt waren, ihre Reichtümer zu verbergen, könnten sie ein für die armen Klassen akzeptables Regiment führen.«<sup>20</sup>

Versace eroberte zurück, was Bataille aus der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ausgetrieben sieht: das Generöse, Orgiastische, Maßlose, und er enthüllte das Versteckte. Seine Äußerung, daß es nie ein Zuviel geben kann, erinnert an jenen Slogan, welcher der Hollywood-Diva Mae West in den Mund gelegt wird: »Too much of a good thing could be wonderful«. Mae West, die als Vierzigjährige in den dreißiger Jahren vom Broadway aus Hollywood eroberte und Georges Bataille, der 1933 den hier zitierten Aufsatz »Der Begriff der Verausgabung« schrieb, waren Kritiker in der gleichen Sache.

Aber die etwas unvermittelte und unvermutete Wendung von der Ökonomie hin zum Hollywood-Film soll auf etwas hinweisen, was für das Stoffdesign, das ja eine der Hauptthesen der Versace-Mode ist, wichtig ist. Sie sind Kreationsergebnisse einer medial aufgenommenen Geschichte, seien diese Medien nun die Malerei, die Skulptur oder die Fotografie und der Film. Mariuccia Casadio behauptete deshalb in ihrem Buch *Versace. Il profeta del Glamour*, die Visualität der Mode Versaces bau auf die interpretatorischen Fähigkeiten des Medienmenschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, weil die Mode selbst aus der Interpretation und Verarbeitung der Medien entstanden sei.<sup>21</sup> Verschwendungen, so läßt sich sagen, hieß bei Versace die Inszenierung der Materialität und Stofflichkeit seiner Kleidungsstücke über ihre Funktionalität hinaus. Unproduktive Verausgabung meint eine Mode, die nicht bloß zweckhaft bekleidet, sondern – hier ist ein Vergleich mit John Galliano und Vivienne Westwood angebracht – eine Mode, die zur Schau stellt, und bei Versace war es der Körper, der zum Schauplatz der Erotik und der Affekte avancierte.

In der ›94er Kampagne‹ (Abb. 4) wurden nackte Männer als erotische Vertragsfiguren propagiert und der Mann zum Lustobjekt gemacht – er läßt sich in diesem Sinne durchaus als männlicher Gegenpart zur ›Prostituierten‹ verstehen. Gerade deshalb dienen diese Bilder der Bestätigung und Konsolidierung von Männlichkeit als Spiegel der mündig und bewußt eingesetzten Sexualität. Die Blick-Bild-Relation wird nicht umgekehrt, sondern macht voll ins Spiel gebracht: Diese Männer feminisieren nicht. So wie in dieser Kampagne Haut und Stoff gegen- oder nebeneinander gestellt wurden, die haptische Sinnlichkeit der Haut gegen die stoffliche Sinnlichkeit der Bekleidung, zeugte Haut von ihrer Qualität als Sinnesorgan, als Ort mit einem eigenen Sensorium. In einer Werbung für einen Füllfederhalter wird das Logo Versaces, das Medusenhaupt, durchaus in seiner apothropäischen Wirkung auf einen nackten männlichen Oberkörper geschrieben, eben im Hinblick auf die Verletzlichkeit der höchst sensiblen Haut.

Da Mode ohne Körper nicht existiert, lautet die Frage, von welcher Art der Körper ist, der hier gezeigt wird. Während z.B. Courrèges und Paco Rabanne in den sechziger Jahren mit ihren Moden auf die Raumfahrt reagierten und diese Technologie feierten, lautet die Frage jetzt, wie Mode heute Technologien affimiert oder dekonstruiert. Das Foto zur Füllfederhalter-Werbung zeigt, daß Mode als Einschreibung, als Körpersemantik verstanden werden muß. Darüber hinaus ist Mode eine kulturelle Technik, die den Körper als mediale Technologie darstellt.

Die Zurschaustellung der Haut bei Versace bedeutet nicht notwendigerweise, daß entgegen einer technologischen Augensinn-Erfahrung eine authentische Leib erfahrung hergestellt wird. Auch in Versace lauert ein Mythos – und zwar der vom Schöpfer. Sein Gegeneinandersetzen von Haut und Material läßt sich auch verstehen als Aussage über die Funktion eines Modeschöpfers. Sein Werk ist die Bekleidung der nackten Haut. Und um dieses Werk wertzuschätzen, muß zunächst die Haut als Sinnes-Organ nobilitiert werden. Es geschieht aber eben doch noch mehr. Mit dieser so verstandenen Haut kommt dann doch der Körper als Leib und als Fleisch, dessen äußere Grenze die Haut ist, ins Spiel. Und es ist gerade dieser Leib, der seit geraumer Zeit der Ort ist, an dem der Anteil von Erfahrung, Erlebnis, Wissen, von Leidenschaften und Affekten,<sup>22</sup> gegen eine Technologie des Geschlechts und einer medialen Technologie des Körpers ins Feld geführt wird.<sup>23</sup>

Ich möchte nachfolgend einige scheinbar disparate Aspekte zusammenführen, um mich der Antwort auf die Fragen zu nähern, welche Funktion Kinderwhore-Darstellungen, weibliche Kinder und Bilder verkindlichte Weiblichkeit für wen haben und wofür sie gegen Bilder erwachsener Weiblichkeit eingesetzt werden.

Den Kanon meiner Argumentation eröffne ich mit Walter Benjamins These, die Mode nehme am Lebenden die Rechte der Leiche war und seinem Motto vom »sex appeal des Anorganischen.«<sup>24</sup> Denn auch bei ihm gibt es ein gegenseitiges bedeuten von Haut/Fleisch und Material/Stofflichkeit.

Während das Organische bei Benjamin den lebendigen Leib meint, steht Anorganisch für die Leiche und die entlebte Stoffwelt; Auflösung und Zerfall oder gar Verwesung scheint nicht mit dem Begriff der Leiche (anders als mit dem des Todes) verbunden und auch die Stoffwelt kommt, zumal im System der Mode, geordnet daher: »Diese Landschaften des Leibes durchziehen Wege, die den Sexus in die Welt des Anorganischen geleiten. Die Mode selbst ist nur ein anderes Medium, das ihn noch tiefer in die Stoffwelt lockt.«<sup>25</sup> Andernorts, wo von den Techniken der Mode die Rede ist, werden organisch und anorganisch von Benjamin synonym für die beiden großen Klammern gesetzt, zwischen denen sich Leben ereignet, Geburt und Tod, und zu denen sich Mode verhält und denen sie ausgeliefert ist. Geburt, verstanden als natürliche Neuschöpfung des Lebens, ist durch modische »Nouveautät aufgehoben«. »Was (den Tod) angeht, so scheint er nicht minder in der Mode als ›aufgehoben‹ und zwar in dem durch sie (die Mode, G.W.) entbundenen sex appeal des Anorganischen.«<sup>26</sup> Mode nimmt den Tod auf und stellt ihn aus. Das Anorganische ist sexy, weil es das Organische, die lebendige Leiblichkeit, in einem Akt der Fetischisierung zu substituieren vermag.

Hinsichtlich Versaches Kreationen und ihren Szenarien lässt sich sagen, daß Mode hier aus der Benjaminschen Dichotomie auszuscheren sucht, Vergänglichkeit und Tod zu flieht sucht. Dies geschieht vor allem dort, wo Bilder vom weiblichen und männlichen Körper in immer neuen Varianten und Wiederholungen so in Szene gesetzt sind, daß sie überdeutlich auf die Lebendigkeit, Leidenschaft und Sexualität des Leibes verweisen. Die »Stoffwelt« scheint, entgegen Benjamin, den Zweck zu haben, genau den so bedeuteten Körper in den Vordergrund zu spielen.

Im Gegenzug scheinen die Bilder weiblicher Kinder oder Mädchen und die von verkindlichter Weiblichkeit wie eine morbide Feier der Vergänglichkeit und des Todes – des Weiblichen.

Diese These ist heikel, liest sie sich doch, als würde sie bestimmt durch eine essentialistische, wenn nicht gar biologistische Auffassung vom erwachsenen, weiblichen Leib und seinen Affekten, und als läge in den fotografischen Abbildern Madonna mehr authentische Leibhaftigkeit, als wäre ausgerechnet dieser Körper weniger Ort der Einschreibung, als derjenige von Anna oder anderer Mädchen-Models.

Ich betrachte nun in einem weiteren Schritt meiner Argumentation die Fotografien von Torkil Gudnason beispielhaft als »Darbietungen des Fleisches« durch weibliche Kinder, und als solche dem Kontext der Pornografie zugehörig.<sup>27</sup> Damit nehme ich keine strafrechtliche Zuordnung vor, sondern eine mediale und auch keine moralische, sondern eine der (unterstellten) Zwecksetzung. Das heißt, mit dem Verweis auf die Pornografie will ich die Darstellungen nicht skandalisieren, sondern bediene mich einiger theoretischer Standpunkte, die zur Pornografie formuliert wurden.

Ich gehe davon aus, daß ein Zu-Sehen-Geben entblößter Mädchenkörper in einem Modemagazin mehr bezweckt als die unmittelbare und direkte Stimulation sexueller (Schau)Lust, sondern insofern der Logik pornografischer Darstellungen folgt, als daß sie »unmögliche Positionen« darstellen, auch sie mit Ausgrenzungen und mit Heimlichkeiten zu tun haben.<sup>28</sup> Doch geht es in den Darstellungen (entblößter) weiblicher Kinder vielleicht vorrangig gar nicht, wie in der Pornografie, um einen »mit Macht verbundenen Willen zum Wissen über die weibliche Sexualität«<sup>29</sup>, und vermutlich auch noch nicht einmal darum, von dem Entstehen dieser Sexualität wissen zu wollen. Wohl aber geht es, wie in der Pornografie, um etwas, »was dem Männlichen oder dem ›Phallischen‹ entgegengesetzt wird«<sup>30</sup> und das Bild des entblößten weiblichen (Kinder-)Körpers braucht. Was aber wäre dann die unmögliche Position, was würde ausgegrenzt und verheimlicht? Linda Williams zur Folge läßt sich das erotische und pornografische Material in eine »Softcore«-Seite und eine »Hardcore«-Seite teilen, wobei erstere die »ästhetisierte ›Wahrheit‹ des Körpers in Form posenhafter Zuschaustellung« darbietet.<sup>31</sup> Hier will ich ansetzen und fragen, von welcher »Wahrheit des Körpers« und wessen Körper die Fotografien heimlich sprechen, und wogegen diese Wahrheit und dieser Körper aufgeboten wird.

Es gibt eine völlig konträre Rede über das Fleisch, die aber m. E. kulturell die andere Seite der Medaille von Kinderwhore-Darstellungen und weiblichen Kindern als Models markiert.

»Im Reiche des ›Virtuellen‹, so sagt man, wird der Mensch mit der Morphologie seiner prothetischen technischen Ergänzung verschmelzen. Nicht länger im bedrückend beengenden ›Fleisch‹ seines Körpers gefangen, wird das menschliche Bewußtsein aufsteigen in die kybernetischen Informationsflüsse, die unsere Welt heute durchqueren. Befreit vom Fleischlichen unserer ›wet-ware‹ (kybernetisch für unsere sogenannte organische ›hard-ware‹), verspricht Cyberspace eine Zukunft voll körperlicher Transsubstantionen, einen virtuellen Aufstieg ins Reich der absoluten Erkenntnis, wo der Körper an der Garderobe abgegeben wird.«<sup>32</sup> Diese futuristischen Visionen haben McLuhans traumatische Besetzung des Fleisches (des Körpers) überwunden. Die »Angst vor der Vernichtung, in der der Körper selbst in Gefahr gerät, im Netzwerk unserer verschiedenen erweiterten Sinne verlorenzugehen«<sup>33</sup>, die das Wissen um die mediale Technologie der Körper begleitet, ist in den Platonismus der Technologisierung des Körpers verschoben. Das ist kein grundsätzlich neues Phänomen, sondern eine Verdopplung der patriarchalen Rede über die Objektivität in der Wissenschaft, deren Konstruktion Donna Haraway in der Metapher vom körperlosen, göttlichen Blick von nirgendwo faßt.<sup>34</sup>

Das Wissen aber, daß es eine (vollständige) Flucht aus dem Fleisch nicht geben kann, hinterläßt Spuren. »Angesichts solcher Erfahrungen (der raum- und zeitlosen Gestaltransformationen der Körper in computergenerierten Räumen, G.W.) können wir es nur noch als narzißtische Kränkung empfinden, daß in unserem realen Körper weiterhin vieles auf primitiver Mechanik beruht. (...) So etwas ist nicht mehr auf der Höhe der Zeit. (...) Allmählich beginnt man zu glauben, auch wirkliche Körper müßten jede Deformation und Zerstörung so unbeschädigt überstehen, wie man es in künstlich animierten Filmen gesehen hat.«<sup>35</sup> Mit dem entsprechenden Handwerkzeug wäre es ein Genuss, die Veränderung der Subjektposition von einem »wir« der

narzißtischen Kränkung zum »es« des gesehenen Films zu analysieren. Wichtig ist, daß die Körpererfahrung mit erzeugten Bildern kollidiert. »Aktiv hervorgebrachte Bilder«, so Ulrike Kadi mit Bezug auf Freuds doppelter Konzeption der Schaulust, »dienen der Verdeckung unerträglicher Bilder, denen sich das Auge ausgeliefert sieht.« Sie schreibt dies unter dem Kapitel »Pornographische Körperbilder: Politik mit Bildern«.<sup>36</sup> Der platonischen Sehnsucht nach Ent-Fleischung im Cyberspace, nach Befreiung leiblicher Affekte und Bedürfnisse, scheint das unerträgliche Gegenbild materieller und vergänglicher Physis vor Augen zu stehen. Hiergegen werden Bilder erzeugt, die nicht notwendig »agents«, Computeranimationen oder Cyborgs sein müssen. Es können auch Sehnsuchts-Bilder sein, mit denen diesseits der physischen Existenz ein Dazwischen angezeigt werden kann. Bilder von Mädchen im Zustand der Unberührtheit, der sexuellen »Unschuld«, denen aber ein Wissen um ihren Körper und ein Wissen um Sexualität jenseits ihrer Erfahrung »angeschminkt« wurde, sind solche.<sup>37</sup> Sie zeigen, was ebenfalls dem Cyberspace-Körper anhaftet, nämlich eine Regressions-Sehnsucht nun ihrerseits »Schuldiger« und »Berührter« in den Zustand kindlicher, privationierter Leiberfahrungen, die das industrielle Zeitalter mit Kindheit zugleich konstruiert hat.<sup>38</sup>

Kinderwhore-Darstellungen und weibliche Kinder als Models in einem pornografischen Kontext beschreiben eine von mehreren unmöglichen Positionen innerhalb einer Rede über einen Körper ohne Leib, die in diese Darstellungen verschoben und abgebildet wird. Diese Position kann nicht mit Bildern des Weiblichen und deren Fetischisierung besetzt werden, weil ihre Funktion »als Ersatzbild, das die Bedrohung der Vorstellung eigener Ganzheit und Mangelhaftigkeit zu bannen verspricht und das traumatische Erfahrungen an den Verlust der Subjektposition leugnen lassen kann«<sup>39</sup>, sich nicht mehr reibungslos erfüllt. Meine These ist, daß diese Funktion der Bilder des Weiblichen eher dem medialen Zeitalter der analogen Fotografie und des analogen Film angehört, weniger aber der computergenerierten Bilder und des Cyberspace. Denn die Subjektposition, auf die hin fetischisierte Bilder des Weiblichen geschrieben sind, ist, ob in der Psychoanalyse oder in den Kognitionstheorien, verbunden mit der Annahme, »daß ein materielles Substrat den Träger bilden muß, auf dem sich das Subjekt abbildet«.<sup>40</sup> Wenn Benjamin schreibt, daß Mode nie etwas anderes gewesen sei, als eine »Provokation des Todes durch das Weib«<sup>41</sup> verknüpft er Weiblichkeit mit Physis und auch mit deren Vergänglichkeit und dem Tod. Wo aber diese Vorstellung von Leiblichkeit und ihrer Begrenztheit verdrängt werden soll, wo nur noch geistige Präsenz und virtuelle Existenz herrschen sollen, da muß dieses Weibliche als Erinnerung an eine vortechnologische Existenz getilgt werden. Eine kybernetische Vorstellung von Subjektivität, die nicht notwendig auf dem »dezentralisierten Modell von Subjektivität«, das heute moderne Identitätsvorstellungen bestimmt<sup>42</sup> beruht, macht einem neuen Ersatzbild zur Bannung von Mangelhaftigkeit und einer Neukonstruktion von Ganzheit Platz. Deshalb meine These von der morbiden Feier des Vergänglichen und des Todes des Weiblichen, des erwachsenen Weiblichen, in den Bildern weiblicher Kinder und verkindlichter Weiblichkeit. Doch gegen eine sich selbst ververtigende Technologie meiner Argumentation sei betont, daß einerseits dieses Ersatzbild eine altherkömmliche, bildtheoretisch analoge Dichotomie von weiblich konnotierter Materie und männlich konnotiertem Geist reproduziert und andererseits immer noch dem Männlichen oder Phallischen entge-

gengesetzte digitale Bilder des erwachsenen Weiblichen existieren. Zum Nachweis müsste allerdings ein neuer Artikel über Science-Fiction-Filme beginnen und darüber, wie hierin das aktives Handeln von Männer und Frauen konstruiert und visuell repräsentiert wird.

## Anmerkungen

\* Dieser Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines Beitrags, der für folgende Publikation geschrieben wurde, die im Frühjahr 2001 im Verlag Stauffenburg Discussion erscheinen wird: Annette Jael Lehmann (Hrsg.), *Un/Sichtbarkeiten der Differenz. Beiträge zur Genderdebatte in den Künsten*.

1 Rüdiger Winter, Jasper Juckel, »Sündiger Laufsteg. Die Engel schweben nicht mehr«, in: *Neue Revue*, Nr. 52, 1999, S. 29, 31.

2 Vgl. Gabriele Werner, »Die Sexualisierung des Mädchens als Frau«, in: Rosa für Jungs, Hellblau für Mädchen, Katalog zur Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1999, S. 30-39.

3 »Photographischen Referenten« nenne ich nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. [...] Anders als bei diesen Imaginationen (der Malerei, G.W.) läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.« Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M., 1985, S. 86.

4 Vgl. Rainer Hörmann, »Kindheit als Phänomen«, in: *Rosa für Jungs, Hellblau für Mädchen*, S. 16-29.

5 Die Pädagogisierung des kindlichen Sexes geht von der zweifachen Behauptung aus, daß sich so gut wie alle Kinder sexueller Aktivitäten hingeben oder hingeben können und daß diese ungehörige (sowohl ›natürliche‹ wie auch ›widernatürliche‹) sexuelle Betätigung physische und moralische, kollektive und individuelle Gefahren birgt; die Kinder werden als ›vorsexuelle‹ Wesen an der Schwelle der Sexualität definiert, die

sich diesseits des Sexes und schon in ihm auf einer gefährlichen Scheidelinie bewegen; die Eltern, die Familie, die Erzieher, die Ärzte und später die Psychologen müssen diesen kostbaren und gefährlichen, bedrohlichen und bedrohten Sexualkeim in ihre stete Obhut nehmen [...].« Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M. 1977, S. 119.

6 Silvia Eiblmayr, »Suture – Phantasmen der Vollkommenheit«, Ausstellungskatalog, Salzburger Kunstverein, 1994, S. 8.

7 »Die photographischen Opfer sind dem Begehrn des anderen ausgeliefert. Die Aneignung des Gesichtspunktes, um so zur photographischen Fiktion zu werden, entfesselt nicht weniger die Gewalt. Der Besitzanspruch durchdringt das Recht auf Einsicht und das steht dem zu, der über den Apparat verfügt, d.h. dem Dispositiv des Einfangens zwischen den Händen.« Jacques Derrida, *Recht auf Einsicht*, Marie-François Plissat (Photographie), Jacques Derrida (Text), Übers. v. Michael Wetzel, Wien, 1985, S. XIV.

8 »Die Idole der Jungen leben in einer Welt ohne Beziehungen; die Idole der Mädchen leben in einer Welt, in der Beziehungen alles bedeuten. In den prägenden Jahren, in denen das Selbstbild, das Repertoire an Problemlösungsverhalten und ähnliches gestaltet werden, sind diese Mitteilungen alles andere als trivial.« Cheryl Benard, Edith Schlaffer, *Let's kill Barbie. Wie aus Mädchen tolle Frauen werden*, München, 1997, S. 159.

9 Birgit Richard, »Die Repräsentation weiblicher Ästhetik in der Jugendkultur und im Internat«, in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft (Design 2000)*, Heft 28, 1999, S. 30-41.

10 Ebenda, S. 36.

- 11 Zitiert nach *Vogue Deutschland*, 1/99, S. 22.
- 12 Zu den Funktionen, die erotisierte, androgyn junge Männer haben können vgl. Abigail Solomon-Godeau, »Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise«, in: Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, 1997, S. 236.
- 13 Bernd Guggenberger, *Einfach schön – Schönheit als soziale Macht*, Hamburg 1995; zitiert nach Regina Stahl, »Ahnung und Gewissheit«, in: *Vogue Deutschland*, 10/99, S. 389.
- 14 Sabine Hark, »Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik in der Geschlechterparodie«, in: Antje Hornscheid, Gabriele Jähnert, Annette Schlüchter (Hrsg.), *Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Opladen, 1998, S. 124.
- 15 Isabell Lorey, »Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik«, in: Hornscheid, Jähnert, Schlüchter (wie Anm. 14), S. 101.
- 16 Sabine Hark, »Differenz und Identität. Zerbröselung einer Dichotomie«, unveröff. Typoskript, S. 4.
- 17 Wayne Koestenbaum, »Sieben Arien. Die Oper – Affekte, Körper und Homosexualität«, in: *Lettre International*, Heft 21, II. VI., 1993, S. 68.
- 18 Rona Goffen, *Titian's Woman*, New Haven, London, 1997, S. 126.
- 19 Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, München, 1985, S. 23.
- 20 Ebenda, S. 24.
- 21 Mariuccia Casadio, *Versace. Il profeta del Glamour*, Milano, 1997, o.S.
- 22 Vgl. beispielhaft Elisabeth List, *Wissende Körper – Wissenskörper – Maschinenkörper*, in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie*, Jg. 5, Heft 10, 1994, S. 9 – 26.
- 23 Vgl. Teresa de Lauretis, *Technology of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987; Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 3. Aufl. München 1995. In diesen rund 10 Jahren vollzieht sich eine Entwicklung, die für die Medienwissenschaften derzeit alarmierend symptomatisch scheint, daß nämlich mit der Einführung des Medialen das Geschlechtliche fast vollständig verdrängt scheint.
- 24 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Frankfurt/M. 1983, S. 130.
- 25 Ebenda S. 118.
- 26 Ebenda S. 130.
- 27 Vgl. Linda Williams, Abigail Solomon-Godeau zitierend, *Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 67.
- 28 Vgl. Silke Wenk, *Pornografisierung – Einrahmungen des Blicks auf die NS-Vergangenheit*, unveröff. Typoskript 1999, S. 9; zur »unmöglichen Position«, vgl. Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1997, S. 101: »Man könnte sogar sagen, daß Pornographie unmögliche Positionen darstellt, Positionen, die nicht eingenommen werden können, kompensatorische Phantasien, die immer wieder die Kluft zwischen diesen Positionen und jenen der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufbrechen lassen.«
- 29 Silke Wenk, (wie Anm. 28), S. 11.
- 30 Ebenda
- 31 Linda Williams (wie Anm. 27), S. 86.
- 32 Douglas Fogle, *Virtuelle Hysterische. Körper als Medium und das Interface*, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.), *Die Wiederkehr des Anderen (Interventionen 5)*, Museum für Gestaltung Zürich, Basel/Frankfurt/M. 1996, S. 246.
- 33 Douglas Fogle, ebenda, S. 253 zieht hier die Argumente aus Marshall McLuhans Veröffentlichungen »Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters« (1995) und »Die magischen Kanäle: Understandig Media« (1994) zusammen.
- 34 Vgl. Donna Haraway, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: Elvira Scheich (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg 1996, S. 224.
- 35 Karlheinz Lüdeking, *Vom konstruierten zum liquidierten Körper*, in: Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1999, S. 229/30.

- 36 Ulrike Kadi, Bilderwahn. Arbeit am Imaginären, Wien 1999, S. 166. Und auch Judith Butler sieht Pornografie als »eine Allegorie männlicher Willkür und weiblicher Unterwerfung (...) die immer wieder und voller Angst die Unmöglichkeit ihrer eigenen Verwirklichung inszeniert«, (wie Anm. 28), S. 101.
- 37 »Es (das Hymen, G.W.) ist weder das Begehen noch die Lust, sondern zwischen beiden. Weder die Zukunft noch die Gegenwart, sondern zwischen beiden.« Jacques Derrida, La double séance (1992), zitiert nach Michael Wetzel, Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus, in: Ders., Herta Wolf (Hg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München 1994, S. 344.
- 38 Haraway (wie Anm. 34), S. 217/18, verweist auf die infantilen Affekte der Internet-Gestalt Max Headroom: »Max Headroom hat keinen Körper, er allein sieht deshalb alles im Globalen-Netzwerk-Imperium des großen Kommunikators. Kein Wunder, daß Max einen naiven Sinn für Humor und ein Art glücklich-regressive, präödipale Sexualität haben muß, eine Sexualität, von der wir ambivalenterweise – und gefährlich danebenliegend – angenommen hatten, daß sie den lebenslänglichen Bewohnerinnen weiblicher und kolonisierter Körper vorbehalten sei – und vielleicht noch weißen Computerhackerinnen in ihrer einsamen elektronischen Abgeschlossenheit.«
- 39 Wenk, (wie Anm. 28), S. 14.
- 40 Vgl. Fogle, (wie Anm. 33), S. 249.
- 41 Benjamin (wie Anm. 24), S. 111.
- 42 Vgl. Sherry Turkle, Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 285-339.

### Abbildungsnachweis

Die Abbildungen 1 und 2 sind dem Katalog Rosa für Jungs und Hellblau für Mädchen, hrsg. Von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1998 entnommen. Die Abbildungen 3 und 4 sind Printmedien der jeweiligen Jahre entnommen.