

Gabriele Werner

Unmögliche Positionen

Die Funktion weiblicher Kinder und kindlicher Weiblichkeit für die aktuellen Körper- und Identitätsdebatten

Mit ihrer letzten Ausgabe des Jahres 1999 hatte die deutsche *Vogue* einen handfesten Skandal produziert. Torkil Gudnason hatte ‚Mädchenspiel‘ mit seinen beiden Töchtern 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 (Abb. 1). 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.¹

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. Wiederholt² stelle ich fest, daß die geschlechtlich konnotierte Blick-Bild-Konstellation – der ermächtigte männliche Blick und das zum Bild ermächtigte weibliche Subjekt – eine besondere Brisanz durch die imaginären und auch phantasmatischen Kon-

struktionen von Kindheit erhält und dadurch, daß das Material Fotografien sind. Bei allem Bemühen, die Bilder, die die Sexualisierung des Mädchens als Frau zum Ziel haben, als Repräsentationen zu lesen, als hergestellte Darstellungen, bleibt das besondere Unbehagen durch das Wissen, daß das Objekt dieser Bilder tatsächlich ein feminines Kind oder Mädchen war.³ Schon das so formulierte Unbehagen, das davon ausgeht, daß unmündigen Mädchen Gewalt angetan, eine Fremdbestimmung zugemutet wurde, ist wiederum bedingt von einer bestimmten Auffassung von Kindheit.

Da es mir um die Frage geht, wie die Bilder vom sexualisierten oder erotisierten Mädchen auch ein bestimmtes Bild von Weiblichkeit erzeugen, ein Bild vermädlicher 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.⁴ Die so funktional aufgeladene Kindheit hat vielschichtige Faltungen, in denen sich hinter den Privationen ihr Gegenteil, die Sexualisierung, verbirgt.⁵ 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 Lei-



Abb. 1: Torkil Gudnason, *Anna*, *Vogue* 12/99

stungsgesellschaft gemacht werden, die Disziplin und Konsum erfordert.»⁶

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. 2) 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, das 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 Blick-



Abb. 1: Torkil Gudnason, *Anna*, *Vogue* 12/99

kes durch das Objektiv und des zweiten Blicks, der auf das Bild sieht. Durch die leichte Untersicht wird der aufwärtsgerichtete Blick des Mädchens pointiert und vom Text als verführerischer markiert. Die so gewählte Perspektive erzeugt ein übergroßes 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 Photograph läßt sich – auch physisch – in einer psychisch-sexuellen Position imaginieren, die man geradezu als ein Erliegen vor der pädophilen Phantasie beschreiben könnte.⁷

Wie zur Illustration läßt sich dieses Foto zu den ausführlichen Analysen von Cheryl Benard und Edit Schläffer, daß Mädchenwelten auf ein männliches Gegenüber hin konzipiert werden, benutzen. Beide 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.⁸ 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 Sze-

nario 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, 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 vermädlichter 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.⁹

Die Ambivalenz dieses Entwurfs eines gesonderten sozialen Ortes liegt darin, daß das Girl sowohl ein ästhetisches Verfahren und als solches Inszenierungsfreiraum für alle möglichen subversiven Frauenbewegungen in der Musik- und Cyberszene ist. Weil es dies ist, kann es aber auch kommerziell als «Ausdruck eines gesellschaftlich verbreiteten Infantilismus»¹⁰ genutzt werden. In diesem Sinne bildet das Phänomen «Girlie» nicht nur ein Scharnier zwischen den sexualisierten weiblichen Kindern und einer vermädlichten Weiblichkeit. Es markiert auch eine gesellschaftliche Übereinkunft darüber, daß die Verweigerung gegenüber einer diszi-



Abb. 3: Ellen von Unwerth, Für Wella Italia, *Vogue* 1/99

plinierenden Leistungsgesellschaft (nur) in diesem speziellen Bild des Weiblichen visualisierbar ist. Nicht nur, daß hiermit «die Leistungsgesellschaft» als männliche vergeschlechtlicht 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 femininen subversiven Strategie Bilder vermädlichter Weiblichkeit als Abwehrmittel gegen eine erwachsene Weiblichkeit eingesetzt werden können.

Mit ein wenig Verspätung, aber bewundernswerter Aufmerksamkeit gegenüber den Tendenzen weiblicher Inszenierungen in der Alltags- und Subkultur, brachte die britische *Vogue* schon Anfang der 1990er Jahre Mädchen-Models, die gerade Mal 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 (Abb. 3). Wellas/Unwerths Kommentar zu den Fotos: «Wir appellieren an eine neue



Abb. 4: Mark Phillip, *Spex*. Das Magazin für Popkultur, No. 06/2002

Weiblichkeit – provokant, verführerisch, cool. Etwas davon steckt in jeder Frau». ¹¹ Eine Frau aber ist nirgends zu sehen.

Das Kindchenschema an sich ist nicht neu. Twiggy war 15 Jahre alt, als sie Mitte der 1960er 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, «knabenhaft», «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 femininen Kind, das als begehrliches Objekt des Blicks zum weiblichen Kind umgemodelt wird.

Ebenso wie in den sechziger Jahren läßt sich auch für die Neunziger das Muster ablesen, daß an den, durch die abwesend gemachte erwachsene Weiblichkeit, leer gewordenen Ort junge Männer gestellt werden, die das Ideal feminisierter Männlichkeit repräsentieren. 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 deminiert und regrediert zum Bild langhaariger, magerer Schutzbedürftiger – in diesem Sinne ist Feminisierung des Männlichen gemeint und auch, daß mit diesen Epheben ein tradiertes Bild des Weiblichen bedient wird (Abb. 4). ¹² 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 Blaustrumpfgeflecht die Jahrhundertwende-Lolitas ihre wundervolle Gelassenheit danken, sind sie (die Mädchen 2000, GW) 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 ichstarken femininen Fabelwesen noch gleichwertige Männer? Ja – aber die sind mindestens doppelt so alt.» ¹³ Oder auch: «Der Akzent der weiblichen Selbstdarstellung verschob sich (in den Neunziger Jahren, GW) vom imponierenden Auftritt zum narzisstischen Experiment. Des Wettkampfs mit der männlich geprägten Leistungsethik überdrüssig, besann sie sich auf vergessene Eigenschaften. Mit Kate Moss tauchte das Babydoll-Wunder der Sechziger wieder auf [...]» ¹⁴

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. Die Ordnung ist hier wieder hergestellt. Andernorts, in der Kunst, aber wird sie offensiv thematisiert und bloßgelegt.

Zbigniew Liberas *You can shave your baby* (Abb. 5) läßt sich ins Verhältnis setzen zu jener Mädchenkultur, die über das Spiel mit der Babypuppe bis hin zur Barbie-Puppe feminine Kinder zu Müttern und Ehefrauen sozialisieren soll. Die verblödende Reduktion dieser weiblichen Spielwelten auf Wickeln, Aus- und Anziehen und das Kämmen wird in eine sexuelle Obsession gewendet und kann so gewendet werden, weil die Spielwelt des Mädchens auf unterschiedliche Weise



Abb. 5: Zbigniew Libera, *You Can Shave Your Baby*, 1996

den sexuell konnotierten Körper zum Gegenstand hat, ihren eigenen oder den der Spielgefährtin». Eingübt wird nicht der Umgang mit den kontingenten Angeboten dazu, was ‚Frau‘ und ‚Weiblichkeit‘ sein könnte, eingübt wird der Umgang mit Sex.

In einer Fotoarbeit, nach einem Konzept von Aura Rosenberg, begibt sich Sue Williams in die Position der Beobachterin und Kommentatorin dessen, was passiert, wenn ein übergroßes Etwas in eigentlich zu schützende feminine Lebensräume einbricht (Abb. 6). Daß das Mädchen ausgerechnet bei Barbie-Puppen, diesen asexuellen Sexbomben, Halt sucht, überhöht die bedrohte Unschuld, da das Spiel des Mädchens gezeigt wird als eines, das auf diese Situation schon vorbereiten soll. Mädchen haben schon per Spielzeug den Raum femininer Kindheit verloren, und diese Dimension ihrer Sozialisation wird von Williams, anders als bei Libera, nicht in die sexuelle Phantasie eines Erwachsenen

überführt, sondern als reale Bedrohung für das als weiblich verfertigte Kind gezeigt.

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».¹⁵ *Kirsten* (Abb. 7) ist ein Konglomerat artifizierender, 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 bekannteren Abbildungen Marilyn Monroes deutlich gezeigt. Im Unterschied zu Torkil Gudnasons Arbeit wird hier kein Mädchen vermarktet, sondern werden die Mechanismen der Vermarktung offengelegt. Hierin



Abb. 6: Aura Rosenberg, *Wer bin ich, was will ich, wo bin ich* (Sue Williams/Charlotte), 1997

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». ¹⁶

Ginger Roberts zeigt eine Möglichkeit, Identität und Differenz zusammen zu denken. Knutschflecken sind Signete 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 (Abb. 8) 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



Abb. 7: Inez van Lamsweerde, *Kirsten*, 1996

*zugleich immer auch der Neudefinition, der Intervention und Veränderung unterworfen ist.»*¹⁷

Im Zusammenhang mit dieser «Produktion von Identität» möchte ich die Fotografien von Torkil Gudnason beispielhaft als «Darbietungen des Fleisches» durch weibliche Kinder, und als solche dem Kontext der Pornografie zugehörig betrachten. ¹⁸ 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, statt dessen bediene ich 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»¹⁹ darstellen, die auch mit Ausgrenzungen und mit Heimlichkeiten zu tun haben. 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, und vermutlich auch noch nicht mal 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 w(i)rd»²⁰ und das Bild des entblößten weiblichen (Kinder-)Körpers braucht. Was



Abb. 8: Ginger Roberts, *Bite*, 1997

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 Zurschaustellung» darbietet.²¹ Hieran will ich ansetzen und fragen, von welcher «Wahrheit des Körpers» und von wessen Körper die Fotografien heimlich sprechen, und wogegen diese Wahrheit und dieser Körper angeboten 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 ›wetware‹ (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.»²²

Diese futuristischen Visionen haben McLuhans traumatische Besetzung des Fleisches (des Körpers) über-

wunden. Die «Angst vor der Vernichtung, in der der Körper selbst in Gefahr gerät, im Netzwerk unserer verschiedenen erweiterten Sinne verlorenzugehen»²³, 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.²⁴

Das Wissen aber, daß es eine (vollständige) Flucht aus dem Fleisch nicht geben kann, hinterläßt Spuren.

«Angesichts solcher Erfahrungen (der raum- und zeitlosen Gestalttransformationen der Körper in computergenerierten Räumen, GW) 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.»²⁵

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 doppelte 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».²⁶ Der platonischen Sehnsucht nach Entfleischung 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 Sehnsuchtsbilder 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.²⁷ 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.²⁸

Kinderwhore-Darstellungen und weibliche Kinder als Models in einem pornografischen Kontext beschreiben eine von 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»²⁹, 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 zugehören, weniger aber dem 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».³⁰ Wenn Benjamin schreibt, daß Mode nie etwas anderes gewesen sei, als eine «Provokation des Todes durch das Weib»³¹ 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 vervielfältigten Persönlichkeitsbegriffen, die nicht notwendig auf dem «dezentralisierten Modell von Subjektivität», das heute moderne Identitätsvorstellungen bestimmt,³² beruht, macht einem neuen Ersatzbild zur Bannung von Mangelhaftigkeit und einer Neukonstruktion von Ganzheit Platz. Doch gegen eine sich selbst verfertige Technologie meiner Argumentation sei betont, das 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 entgegengesetzte digitale Bilder des erwachsenen Weiblichen exi-

stieren. Zum Nachweis müsste allerdings ein neuer Artikel über Science-Fiction-Filme beginnen und darüber, wie hierin das aktive Handeln von Männern und Frauen konstruiert und visuell repräsentiert wird.

Endnoten

- 1 Winter/Juckel 1999, *Sündiger Laufsteg*, S. 29, 31.
- 2 Vgl. Werner 1999, *Die Sexualisierung des Mädchens*, 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, GW) läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.» Barthes 1985, *Helle Kammer* S. 86.
- 4 Vgl. Hörmann 1999, *Kindheit*, S. 16-29.
- 5 «Die Pädagogisierung des kindlichen Sexes geht von der zweifachen Behauptung aus, daß sich so gut wie alle Kinder sexuellen 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 [...]». Foucault 1977, *Sexualität und Wahrheit*, S. 119.
- 6 Eiblmayr 1994, *Suture*, S. 8.
- 7 «Die photographischen Opfer sind dem Begehren 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.» Derrida 1985, *Recht auf Einsicht*, 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.» Benard/Schlaffer 1997, *Let's kill Barbie*, S. 159.
- 9 Richard 1999, *Weibliche Ästhetik*, S. 30-41.
- 10 Richard 1999, *Weibliche Ästhetik*, S. 36.
- 11 Zitiert nach *Vogue Deutschland*, Heft 1, 1999, S. 22.
- 12 Zu den Funktionen, die erotisierte, androgyne junge Männer haben können vgl. Solomon-Godeau 1997, *Irritierte Männlichkeit*, S. 236.
- 13 Guggenberger 1995, *Einfach schön*, zitiert nach: Regina Stahl, *Ahnung und Gewissheit*, in: *Vogue Deutschland*, Heft 10, 1999, S. 389.
- 14 Harms 2000, *Beauty Change*, S. 170.
- 15 Hark 1998, *Parodistischer Ernst*, S. 124.
- 16 Lorey, *Dekonstruierte Identitätspolitik*, S. 101.
- 17 Hark, Typoskript, *Differenz und Identität*, S. 4.
- 18 Vgl. Williams 1997, Abigail Solomon-Godeau zitierend, *Pornografische Bilder*, S. 67.
- 19 Vgl. Butler 1997, *Haß spricht*, 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.»

- 20 Wenk, Typoskript, *Pornografisierung*, S. 11. Vgl. auch die überarbeitete Fassung: Wenk 2002, *Rhetoriken der Pornographisierung*, S. 269–294, insb. S. 281 ff.
- 21 Williams 1997, *Pornografische Bilder*, S. 86.
- 22 Fogle 1996, *Virtuelle Hysterische*, S. 246.
- 23 Fogle 1996, *Virtuelle Hysterische*, S. 253 zieht hier die Argumente aus Marshall McLuhans Veröffentlichungen *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters* (1995) und *Die magischen Kanäle: Understanding Media* (1994) zusammen.
- 24 «Dieser Blick schreibt sich auf mythische Weise in alle markierten Körper ein und verleiht der unmarkierten Kategorie die Macht zu sehen, ohne gesehen zu werden, sowie zu repräsentieren und zugleich der Repräsentation zu entgehen. Dieser Blick bezeichnet die unmarkierte Position des Mannes und des Weißen, in feministischen Ohren ist dies einer der vielen häßlichen Anklänge an die Welt-Objektivität in wissenschaftlichen und technologischen, spätindustriellen, militärisierten, rassistischen und von Männern dominierten Gesellschaften.» Haraway 1996, *Situiertes Wissen*, S. 224.
- 25 Lüdeking 1999, *Liquidierter Körper*, S. 229/30.
- 26 Kadi 1999, *Bilderwahn*, 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». Butler 1997, *Haß spricht*, S. 101.
- 27 «Es (das Hymen, GW) ist weder das Begehren noch die Lust, sondern zwischen beiden. Weder die Zukunft noch die Gegenwart, sondern zwischen beiden.» Jacques Derrida, *La double séance* (1992), zitiert nach Wetzels 1994, *Verführerische Bilder*, S. 344.
- 28 Haraway 1996, *Situiertes Wissen*, 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 eine Art glücklich-regressive, präödpale 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.»
- 29 Wenk, Typoskript o. J., *Pornografisierung*, S. 14.
- 30 Fogle 1996, *Virtuelle Hysterische*, S. 249.
- 31 Benjamin 1983, *Passagen-Werk*, Bd. 1, S. 111.
- 32 Vgl. Turkle 1998, *Leben im Netz*, S. 285–339.

Bibliographie

- Barthes 1985, *Helle Kammer*
Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985
- Benard/Schlaffer 1997, *Let's kill Barbie*
Cheryl Benard und Edith Schlaffer, *Let's kill Barbie. Wie aus Mädchen tolle Frauen werden*, München 1997
- Benjamin 1983, *Passagen-Werk*
Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1983
- Butler 1997, *Haß spricht*
Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1997
- Derrida 1985, *Recht auf Einsicht*
Jacques Derrida, *Recht auf Einsicht*, Marie-Francois Plissat (Photographie), Jacques Derrida (Text), übers. von Michael Wetzels, Wien, 1985
- Eiblmayr 1994, *Suture*
Silvia Eiblmayr, *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburger Kunstverein 1994
- Fogle 1996, *Virtuelle Hysterische*
Douglas Fogle, *Virtuelle Hysterische. Körper als Medium und das Interface*, in: Zürich, *Museum für Gestaltung, Die Widerkehr des Anderen (Interventionen 5)*, hg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel / Frankfurt/M. 1996
- Foucault 1977, *Sexualität und Wahrheit*
Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd.1, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1977
- Guggenberger 1999, *Einfach schön*
Bernd Guggenberger, *Einfach Schön – Schönheit als soziale Macht*, Hamburg 1995
- Hark 1998, *Parodistischer Ernst*
Hark, Sabine, *Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik in der GeschlechterParodie*, in: *Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, hg. von Antje Hornscheid, Gabriele Jähner und Annette Schlichter, Opladen 1998
- Haraway 1996, *Situiertes Wissen*
Donna Haraway, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, hg. von Elvira Scheich, Hamburg 1996
- Harms 2000, *Beauty Change*
Ingeborg Harms, *Beauty Change. 50 Jahre Models*, in: *Vogue Deutschland*, Heft 1, 2000
- Hörmann 1999, *Kindheit*
Rainer Hörmann, *Kindheit als Phänomen*, in: *Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Rosa für Jungs, Hellblau für Mädchen*, Berlin 1999, S. 16–29
- Kadi 1999, *Bilderwahn*
Ulrike Kadi, *Bilderwahn. Arbeit am Imaginären*, Wien 1999
- Lorey 1998, *Dekonstruierte Identitätspolitik*
Isabell Lorey, *Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik*, in: *Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, hg. von Antje Hornscheid, Gabriele Jähner und Annette Schlichter, Opladen 1998
- Lüdeking 1999, *Liquidierter Körper*
Karlheinz Lüdeking, *Vom konstruierten zum liquidierten Körper*, in: Düsseldorf, *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln 1999
- Richard 1999, *Weibliche Ästhetik*
Birgit Richard, *Die Repräsentation weiblicher Ästhetik in der Jugendkultur und im Internet*, in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft (Design 2000)*, Heft 28, S. 30–41
- Solomon-Godeau 1997, *Irritierte Männlichkeit*
Abigail Solomon-Godeau, *Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise*, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. von Christian Kravagna, Berlin 1997

Turkle 1998, *Leben im Netz*

Sherry Turkle, *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Reinbek bei Hamburg 1998

Wenk o.J., *Pornografisierung*

Silke Wenk, *Pornografisierung – Einrahmungen des Blicks auf die NS-Vergangenheit*, Typoskript o. J.

Wenk 2002, *Rhetoriken der Pornografisierung*

Silke Wenk, *Rhetoriken der Pornografisierung – Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen*, in: *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des Nationalsozialistischen Genozid*, hg. von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Silke Wenk, Frankfurt / New York 2002, S. 269-294

Werner 1999, *Sexualisierung des Mädchens*

Gabriele Werner, *Die Sexualisierung des Mädchens als Frau*, in: Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, *Rosa für Jungs, Hellblau für Mädchen*, Berlin 1999

Wetzel 1994, *Verführerische Bilder*

Michael Wetzel, *Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus*, in: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, hg. von Michael Wetzel und Herta Wolf, München 1994

Williams 1997, *Pornografische Bilder*

Linda Williams, *Pornografische Bilder und die «körperliche Dichte des Sehens»*, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. von Christian Kravagna, Berlin 1997

Winter/Juckel 1999, *Sündiger Laufsteg*

Rüdiger Winter und Jasper Juckel, *Sündiger Laufsteg. Die Engel schweben nicht mehr*, in: *Neue Revue*, Nr. 52, 1999

Zusammenfassung

Der Aufsatz verfolgt folgende Thesen: In Modemagazinen erfüllen Bilder von erotisierten Mädchen die Funktion, über ein Bild das diese verweiblicht ein Bild des Weiblichen zu propagieren, in dem dieses vermädlicht wird. Dies geschieht nicht über das Objekt des Bildes, sondern über die Subjekte der Blicke. Zugleich reagiert diese affirmative Zurschaustellung reduktionistischer und vermädlichter Weiblichkeit in der Modefotografie auf subversive Praktiken der Mädchen- und weiblichen Subkultur, der «Girlies». Mit einer Wendung zu Grundthesen zur Pornografie wird eine Dichotomie aufgemacht zwischen diesen Bildern, nun in ihre Funktion als problematische Gegenbilder, und den platonischen Sehnsüchten des entfleischten Körpers im Cyberspace.

Gabriele Werner, «*Unmögliche Positionen. Die Funktion weiblicher Kinder und kindlicher Weiblichkeit für die aktuellen Körper- und Identitätsdebatten*», in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2002, 10 Seiten, www.kunsttexte.de

Autorin

Dr. Gabriele Werner, Kunsthistorikerin am *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik*, Abteilung *Das technische Bild*, Humboldt-Universität zu Berlin. (gabriele.werner@culture.hu-berlin.de)