

**Die Darstellung von Kindern und Jugendlichen
in der zeitgenössischen Aktfotografie
der USA**

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Ersten Staatsprüfung für das Amt der Lehrerin

vorgelegt von

JESSICA WORMUTH

10.12.2000

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| Vorwort | 3 |
| I Zur Geschichte der Darstellung von Kindern/ Jugendl. in der Aktfotografie. | 6 |
| I.1 WILHELM VON GLOEDEN | 6 |
| I.2 LEWIS CARROLL | 7 |
| I.3 IMOGEN CUNNINGHAM | 7 |
| I.4 BARBARA MORGAN | 8 |
| I.5 IRINA IONESCO | 8 |
| I.6 DAVID HAMILTON | 8 |
| I.7 RON OLIVER | 9 |
| I.8 GRAHAM OVENDEN | 9 |
| I.9 ROBERT MAPPLETHORPE..... | 9 |
| II Die Biographien von SALLY MANN und JOCK STURGES | 10 |
| II.1 SALLY MANN | 10 |
| II.2 JOCK STURGES | 12 |
| III Die Intentionen und Arbeitsweise der Fotografen | 13 |
| III.1 SALLY MANN..... | 13 |
| III.2 JOCK STURGES | 15 |
| IV Die Rezeption der Fotografien von SALLY MANN und JOCK STURGES | 18 |
| IV.1 SALLY MANN..... | 18 |
| IV.2 JOCK STURGES..... | 18 |
| V Die Gesetzesgebung in den USA zu Kinderpornografie | 20 |
| VI Bildanalyse | 23 |
| VI.1.1 SALLY MANN: Winterkürbis, 1988 | 23 |
| VI.1.2 Jessie mit fünf Jahren, 1987 | 25 |
| VI.1.3 Gefallenes Kind,1989 | 27 |
| VI.1.4 Rodney Plogger um 6:01, 1989 | 29 |
| VI.2 JOCK STURGES | 31 |
| VI.2.1 Raphaëlle; Montalivet, Frankreich, 1993 | 31 |
| VI.2.2 Bettina, Montalivet, France, 1993 | 34 |
| VI.2.3 Misty Dawn..... | 37 |
| VI.2.4 Ludovic, Nicholas, Christophe, Olivier and Mailise; Montalivet, 1994 | 40 |
| VII Schlußgedanken | 41 |
| VIII Literaturangaben | 44 |
| IX Zeichenerklärung | 46 |
| X Bildnachweis | 47 |

Bemerkung: Zur Wahrung des Urheberrechts wird auf Reproduktionen der Bilder der Fotografen verzichtet.

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit befasse ich mich mit der Darstellung von Kindern und Jugendlichen in der zeitgenössischen Aktfotografie der USA. Zu diesem Thema werden meist im gleichen Atemzug zwei Fotografen genannt, deren Arbeit mittlerweile weltweiten Anklang gefunden hat, die sich aber vor allem in ihrer Heimat auch harsche Kritik eingehandelt hat. Es handelt sich um die amerikanischen Fotografen SALLY MANN und JOCK STURGES. Inwieweit sich die Arbeit der Fotografen tatsächlich ähnelt oder voneinander unterscheidet und wie vor allem die erklärten Inhalte in den Bildern umgesetzt werden, soll durch eine Analyse der Bildern herausgefunden werden.

Es liegt in der Natur der Dinge, dass Aufnahmen nackter Menschen fast immer eine erotische oder eine sinnliche Komponente innewohnt. Diesen Umstand bedenke ich auch bei den vorliegenden Fotografien von MANN und STURGES. Während der Analyse der Bilder beider Fotografen, habe ich an mir beobachten können, was Siegfried Schober bezüglich der Rezeption von STURGES' Bildern (in {22}, S.44) bemerkte: *"Es müssen nicht einmal die riskanten Motive sein, die den Betrachter schwankend werden lassen. Ihn von anfänglichem Gefallen, von Sympathie zu Zweifeln, schließlich zur Abwehr treiben. Man kann fast jedes Foto immer mehr problematisieren, immer nachdrücklicher in Frage stellen und schließlich für »gefährlich« halten. Sobald sich im Kopf ein Denken voller Skrupel festgesetzt hat: dass der Fotograf Mädchenreize, pubertäre Erotik, vor allem aber die primären Sexmerkmale der Mädchen jedem möglichen, auch dem unverschämten Blick preisgibt."* Bei Erotik im Zusammenhang mit Kindern und Jugendlichen werden heute die Mehrzahl der Betrachter an die unzähligen Fälle von Kinderpornografie denken, von denen man immer wieder in den Medien hört. Das Thema ist angstbesetzt, wobei die Angst aus der Sorge um die eigenen Kinder, vielleicht auch aus der Unsicherheit über die eigenen Grenzen rührt (vgl. Schober, {22}, S.44).

Ich möchte es mir nicht anmuten, irgendeine Art von Urteil über die möglichen psychosexuellen Motivationen der Fotografen zu fällen, wie es anderenorts, meist von amerikanischen radikal-religiösen Kritikern, geschehen ist. Eine kurze Klärung der Begriffe Pädophilie und Voyeurismus halte ich dennoch für sinnvoll, da eben diese Phänomene zuweilen als unbewusste Motivationen unterstellt werden. So seien nach Davidson u. Neill ({39}, S.384 ff.) Pädophile meist erwachsene Männer, die durch körperlichen und oft auch sexuellen Kontakt mit präpubertären Kindern sexuelle Befriedigung erlangten. Pädophile seien häufig streng religiös und moralistisch erzogen. Das subjektive Erleben der Anziehungskraft, die das Kind auf den Pädophilen ausübe, sei stark zwanghaft. Pädophile, so Davidson und Neill, kennen ihre Opfer meist sehr gut, sind entweder mit der Familie befreundet oder wohnen in Nachbarschaft mit ihnen. In den USA legten entsprechende Gesetze fest, bis zu welchem Alter ein junger Mensch

als Kind gilt und sexueller Umgang mit ihm strafbar ist. Dabei sei die Altersgrenze in den einzelnen Bundesstaaten unterschiedlich.

Schaulust oder Voyeurismus wird definiert, als »das Beobachten argloser Personen, gewöhnlich Fremder, die entweder nackt sind, sich gerade ausziehen oder sich sexuell betätigen, als wiederholt bevorzugte oder ausschließliche Methode zur Erlangung sexueller Erregung.(...)« Dabei sei wesentlich, dass dies unentdeckt stattfindet und der Voyeur keinen Kontakt zur beobachteten Person aufnehmen will. Interessant in Hinblick auf die vorliegende Arbeit ist der Artikel "Edgar Degas, die Fotografie und der Voyeurismus" von Joachim Küchenhoff {30}. Küchenhoff vermutet, dass Degas seinen Schautrieb in einer besonderen künstlerischen Produktivität sublimiert habe. Die Bilder der Balletttänzerinnen seien zwar gemalt, als würde der Maler durch ein Schlüsselloch schauen oder sie heimlich, hinter einem Vorhang stehend beobachten, aber im Akt des Malens werde die scheinbare Passivität des Schauens handelnd transzendiert.

Pädophilie und Voyeurismus haben eine lange Tradition. In der antiken Mythologie tauchen immer wieder Beispiele auf, so z.B. die Entführung des Ganymeden durch Zeus oder die von Ovid beschriebene Szene, bei der Aktaion die nackte Artemis beim Baden beobachtet, als Strafe von ihr geblendet wird, um anschließend in einen Hirschen verwandelt zu werden. In der Renaissance gibt es Künstler, deren Werk entsprechend interpretiert werden kann, wie manche der Skulpturen Michelangelos oder der Gemälde Caravaggios. Auch im 19. und 20. Jahrhundert schufen u.a. die Maler Edgar Degas (s.o.) und Balthus Werke, die vom körperlichen Reiz junger Mädchen leben. Entsprechend Veranlagte weisen oft auf antiken Erzählungen, antike Traditionen und auf biblische Begebenheiten hin oder benutzen Darstellungen der Kunstgeschichte um ihr Fehlverhalten zu rechtfertigen.

Mein geschichtlicher Überblick über die Darstellung von Kindern und Jugendlichen in der Aktfotografie dient dem Verständnis des kunstgeschichtlichen Hintergrunds, vor dem die Fotografen SALLY MANN und JOCK STURGES arbeiten.

Das Vorwort abschließend, möchte ich noch auf die von mir hauptsächlich verwendete Literatur eingehen. Von SALLY MANN gibt es zwei Bücher, die Bilder zur hier behandelten Thematik liefern. Dabei handelt es sich um das 1997 in Deutschland beim Münchener Knesebeck-Verlag erschienene Buch *Unmittelbare Familie* {5} (Originalausgabe 1992 in New York bei Aperture unter dem Titel *Immediate Family*). *Unmittelbare Familie* zeigt schwarz-weiße Aufnahmen von MANNs Kindern, darunter viele Akte oder Halbakte. Das Buch *Still Time* {6} erschien 1994 in erweiterter Auflage und beinhaltet neben Landschaftsaufnahmen, Portraits und Farbstillleben auch Bilder aus *At Twelve* {4}, einer konzeptuellen Arbeit über 12jährige Mädchen. Außerdem sind in *Still Time* weitere Bilder zur Thematik von *Immediate Family* enthalten, die in jenem

Buch nicht vorkommen. Die Bilder sind zum Teil in schwarz-weiß, zum Teil in Farbe aufgenommen.

Von JOCK STURGES standen mir für diese Arbeit die Bildbände *Radiant Identities* {8} und *Jock Sturges* {10} zur Verfügung. Er fotografiert ausschließlich Nudistenfamilien, dabei zu ungefähr zwei Dritteln Mädchen und junge Frauen, das restliche Drittel teilen sich Aufnahmen von Familien und Jungen.

Ich finde die Tatsache erwähnenswert, dass die Bücher dieser Fotografen bis vor kurzen in keiner öffentlichen Bibliothek zu entleihen waren (erst jetzt in der Hochschulbibliothek, Abt. Neue Medien). Auch die ansonsten gut sortierte Berliner Kunstbibliothek am Matthäikirchplatz, die von sich behauptet, einen fotografischen Schwerpunkt zu haben, hat in ihrem Bestand kein einziges Buch von SALLY MANN oder JOCK STURGES, auch nicht von dem schon länger bekannten ROBERT MAPPLETHORPE. Die Vermutung liegt nahe, dass den Entscheidungsträgern die Thematik zu brisant war und man sich auch hier nicht ganz sicher war, was von den zeitgenössischen Kinderakten zu halten sei.

Neben den genannten Bildbänden gibt es im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum außer Zeitungsartikeln keinerlei Literatur zu den Fotografen SALLY MANN und JOCK STURGES. Im Internet sind hier und da einige Artikel über MANN zu finden, von denen wenige brauchbar sind. Die amerikanische Zeitschrift *Gauntlet - exploring the limits of free expression* widmet die Hälfte ihrer 16. Ausgabe der Aktdarstellung Kinder und Jugendlicher in der Kunst. *Gauntlet* ist ein halbjährig erscheinendes Magazin, das sich mit Zensur und den Grenzen der freien Meinungsäußerung vor allem in den USA beschäftigt. Bereits erschienen Ausgaben deckten beispielsweise die Unterdrückung von künstlerischen Fotos auf, die Frauen nach Brustkrebsoperationen zeigten (#9), thematisierten das Tabu um Vergewaltigungen durch US-Soldaten während des Golfkrieges (#3), diskutierten das Pro und Contra von Pornografie (#5) oder widmeten sich dem Thema Hass im Internet (#16). Die Zeitschrift besteht aus vielen thematisch sortierten Aufsätzen von verschiedenen Autoren mit teilweise unterschiedlichen Auffassungen. Die Fotografien in *Gauntlet* sind kleinformatig in schwarz-weiß abgedruckt und stehen immer im Zusammenhang mit dem Text. Werbung ist in eigener Sache vorhanden und in kleinerem Umfang für Gruselromane und für ein "*Journal für Sex, sexuelle Freiheit, sexuelle Erfüllung und freie Meinungsäußerung*".

Die karge Auswahl an Literatur ist einigermaßen problematisch, da sie es mir schwer macht, sachliche Information zu erhalten. Die Autoren in *Gauntlet* schreiben aus einem sehr persönlichen Blickwinkel. Sie nehmen immer wieder den Fotografen gegenüber eine verteidigende Haltung ein, so dass es manchmal der Eindruck aufkommt, dass unliebsame Details zurechtgebogen werden. Russ Kicks, der Autor des 19 Seiten langen Artikels »*Nackt geboren*« ist eindeutig nachsichtiger gegenüber den Aussagen JOCK

STURGES' als denen SALLY MANNs. Ich bemühe mich daher, mich vor allem mit den angebotenen Fakten zu beschäftigen. Im Internet findet sich ein Interview von David Steinberg mit JOCK STURGES {11}. Das Interview liegt der Arbeit im Anhang bei. Der Herausgeber von *Gauntlet* Barry Hoffmann bedauert im Vorwort zur 16.Ausgabe, dass JOCK STURGES seine Zustimmung zur Veröffentlichung eines Interviews mit seinem Magazin nicht gegeben habe, da es für seinen Geschmack zu »konfrontierend« sei. Weitere Gründe habe STURGES zu Hoffmanns Ärger nicht angegeben.

I Zur Geschichte der Darstellung von Kindern und Jugendlichen in der Aktfotografie

In Anbetracht der Tatsache, dass die Geschichte der künstlerischen Aktfotografie verhältnismäßig wenige Darstellungen von Kindern und Jugendlichen aufweist, beziehe ich beim geschichtlichen Überblick die europäischen Fotografen mit ein. Im Laufe der Arbeit wird deutlich, dass sich die zeitgenössischen Künstler mit den hier vorgestellten befassten und Einflüsse erkennbar werden.

I.1 WILHELM VON GLOEDEN

Einer der ersten der sich überhaupt mit der Aktfotografie von Kindern und Jugendlichen beschäftigte, war der deutsche Baron WILHELM VON GLOEDEN. Er wurde 1856 bei Wismar geboren und wanderte 1878 nach Sizilien aus (Pohlmann in {14}).

GLOEDEN widmete sich dort neben Landschaftsaufnahmen, Alltagsportraits, religiösen Motiven und Kostümstudien intensiv der Aktfotografie vor allem männlicher Jugendlicher und markierte mit seinem Werk den Beginn homosexueller Sichtweisen in der Fotografie (ebd.). Pohlmann schreibt ({14}, S.36): "*Gloeden fand in Taormina ein Ambiente vor, in dem die antike Tradition der Knabenliebe lebendig geblieben war und er unter passiver Zustimmung der älteren Bevölkerung und unter aktiver Beteiligung der Modelle seine sexuellen Bedürfnisse ausleben konnte (...).*"

In seinen Fotos befinden sich seine kindlichen oder jugendlichen Modelle meistens in Szenarien, die mit verschiedensten antiken Symbolen überladenen sind. Es gibt Fotos auf denen sie sich auf Leopardenfellen räkeln, dann posieren sie zwischen Amphore, Speer und Palmwedel. Ihre Blöße ist mal von einem Tuch oder Fell bedeckt, dann sind wieder nackt bis auf die Blumen im Haar. Der Gesichtsausdruck der Jungen ist manchmal gelangweilt bis abwesend, in anderen Bildern ist die Körperhaltung einladend und das Lächeln lasziv.

GLOEDEN erfuhr international künstlerische Anerkennung. Seine Akte wurden in deutschen Zeitschriften wie der "Photographischen Rundschau" und die "Photographische Correspondenz" regelmäßig veröffentlicht und seine Fotografien konnten als Liebhaberabzüge bestellt werden. Mithilfe des antikisierenden Kontextes wird für GLOEDEN die Fotografie zum Mittel, seine Homosexualität zu sozialisieren. Laut Pohlmann (ebd., S.54) entsprachen GLOEDENS Akte durchaus den gesellschaftlichen Forderungen, was Umgebung, Kostümierung und erotische Ausstrahlung betrifft.

I.2 LEWIS CARROLL

LEWIS CARROLL (1832-1898), vor allem als Autor des Kinderromans *Alice im Wunderland* bekannt, hat sich intensiv mit der Fotografie von Kindern beschäftigt. Neben Fotos von Freunden und Familienangehörigen finden sich in seinem Werk eine große Zahl von Portraits kleiner Mädchen. Manche der Fotos zeigen sie kokett bis verführerisch auf dem Sofa liegen. Andere zeigen die Mädchen, die immer namentlich erwähnt werden, in Verkleidung, in Alltagskleidung oder im Nachtgewand. Siegfried Schober schreibt im *Stern* {22}, dass die meisten der Aktfotografien, die CARROLL von Mädchen machte, nach seinem Tod vernichtet wurden.

(Auf der Webseite www.alessandrasmile.com gibt es Links zu LEWIS CARROLLS Kinderaktfotos über .../rare.htg/lewiscarroll)

I.3 Imogen Cunningham

Im Werk der als eine der bedeutendsten geltenden amerikanischen Fotografin IMOGEN CUNNINGHAM (1883 - 1976) nimmt die Aktfotografie einen beträchtlichen Platz ein. Aktfotos von Kindern tauchen immer wieder auf, so hat sie ihre Söhne Rondal und Padriac, aber auch Mädchen und junge Frauen fotografiert. CUNNINGHAM fotografierte 1910 die weichgezeichneten Akte einer Familie (*Reflektionen und Familie am Strand*, o.Abb.), die beide als Portraits elterlicher Umsorgung interpretierbar sind. Sie erregte 1916 durch die Veröffentlichung von männlichen Aktaufnahmen Aufsehen und fotografierte bereits 1946 Akte einer Schwangeren. Die Zeitschrift *Vanity Fair*, in der 1915 WILHELM VON GLOEDENS *Cain* (von 1913, Abb.2) veröffentlicht wurde faszinierte CUNNINGHAM von Anfang an. Es ist zu vermuten, dass CUNNINGHAM bei ihrem Deutschlandaufenthalt 1909 von der Strömung des Nudismus, der seine Ausprägung auch in der Kunst fand, beeinflusst wurde.

Ihr Werk umfaßt ein breites Spektrum: neben den erwähnten Akten nahm sie kommerzielle Portraitaufträge an, fotografierte scharf fokussierte Studien von Pflanzenformen und abstrakten Lichtformationen, sie fotografierte die Modern Dance Choreografin Martha Graham und die Malerin Frida Kahlo. *Vanity Fair* druckte

Arbeiten von ihr und engagierte sie für Fotos von Hollywoodstars. In CUNNINGHAMS Bekanntenkreis fanden sich unter anderen Edward S. Curtis, Dorothea Lange, Edward Weston, Lisette Model, August Sander und Man Ray.

I.4 BARBARA MORGAN

BARBARA MORGAN sei nur kurz erwähnt, da in ihrem Werk zwar viele auch körperbetonte Kinderfotos vorkommen, jedoch kindliche Nacktheit nur am Rande thematisiert wird. Die US-Amerikanerin, die von 1900 bis 1992 lebte, beschäftigte sich wie ihre zeitgleich lebende, aber berühmtere Kollegin IMOGEN CUNNINGHAM auch mit der Fotografie von Modern Dance, Stilleben und der Fotomontage.

I.5 IRINA IONESCO

IRINA IONESCO wurde 1935 in Rumänien geboren. Sie wanderte als Kind mit ihren Eltern nach Frankreich aus. Dort arbeitete sie zunächst als Tänzerin, wandte sich später, da sie nach einem Unfall ihren Beruf nicht mehr ausüben konnte, der Fotografie zu. IONESCO fotografierte ihre Tochter Eva als Kind im Kreise von Prostituierten in aufreizender Ausstattung. Die etwa 12jährige Eva fotografierte IONESCO als Lolita ausgestattet: geschminkt, in Reizwäsche und in eindeutiger sexueller Pose. {40}

I.6 DAVID HAMILTON

Der britische Fotograf DAVID HAMILTON (geb. 1933) ist in den 70er Jahren mit weichgezeichneten Aktfotos junger Mädchen berühmt geworden. Die naiv-erotische Romantik der farbigen oder schwarz-weißen Fotos löste im Zuge der neu entdeckten sexuellen Freiheit Begeisterung aus. Die Mädchen auf seinen Bildern sind mit dem Be- oder Entkleiden beschäftigt oder werden bei lesbischen Liebesspielen und der nachfolgenden Erholungsphase gezeigt. HAMILTON selbst machte aus seinen offenkundigen Neigungen keinen Hehl. 1992 sagt er über seine Modelle (in {27}): *"Es existieren unter jungen Mädchen innerhalb einer klar definierten Altersgruppe einige seltene Geschöpfe, die in der Lage sind, eine kraftvolle erotische Anziehung auf viel ältere Männer auszuüben. Es ist eine Art Magie, ein Charme, der solche Männer, von denen ich einer bin, in einem geheimen Teil ihrer Sinnlichkeit anrührt. Mit den Mitteln meiner Fotografie gebe ich ein ehrliches Bekenntnis ab, das wenige Männer, die wie ich von dem verbotenen Verlangen besessen sind, zu machen wagen."* (Übersetz.d.Verf.)

Interessant ist wie unterschiedlich HAMILTONS Werk im Laufe der Zeit beurteilt wurde. Seine Fotografien wurden unter anderem auf der Photokina in Köln ausgestellt und HAMILTON galt als *"beispielhafter Meister erotischer Fotografie"* (in {31}, Einleitung). In der Dokumentation des Teilbereichs " Erotische Fotografie " der Photokina (ebd.) ist

HAMILTONS Fotografien eine prosaische erotische Fantasie zu seinen Bildern vorweggestellt. Siegfried Schober schreibt im *Stern* (1996, {22}, HAMILTONS Verleger zitierend), dass HAMILTON einen neuen und befreiten Blick auf ein bisher tabuisiertes Thema, die Erotik der Heranwachsenden, aufzeigen wollte. Heute wird HAMILTONS Arbeit bestenfalls als Kitsch abgetan, eher wird er aber der Pädophilie verdächtigt.

I.7 RON OLIVER

RON OLIVER ist ein Portraitfotograf der Londoner High Society (Schober in {22}), der auch Aktaufnahmen von Kindern fotografiert. Die Bilder, die im Internet {41} anzuschauen sind, sind als klassische Portraits zu bezeichnen. Sie sind gut ausgeleuchtet, scharf fokussiert, die Kinder blicken entspannt und freundlich in die Kamera. OLIVER hatte große Probleme mit der Polizei, die ihn der Kinderpornografie verdächtigte und zog es anschließend vor, seinen Wohnsitz nach Frankreich zu verlegen ({1}, S.22).

I.8 GRAHAM OVENDEN

GRAHAM OVENDEN, ein angesehener britischer Maler, Fotohistoriker und Fotosammler {22} hat in den USA und in England größte Schwierigkeiten mit dem Gesetz bekommen. In den USA wurden 29 seiner Gemälde als Kinderpornografie bezeichnet und sollten vernichtet werden. Dabei spielte eine Rolle, dass diese Bilder nach Fotografien gemalt wurden. Ein Teil der Bilder ist im Internet zu sehen (auch {41}). Es handelt sich dabei um sehr realistisch gemalte Körperstudien vorpubertärer Mädchen, deren Körper zum Teil aus seltsamen, fragwürdigen Perspektiven gemalt sind. So erinnere ich mich an ein fotografisch genaues Bild, das ein Mädchen, das die Turnübung "Brücke" macht, so zeigt, das von ihr nur die Beine, Scheide und der Bauch, im Hintergrund die Hände, die sich aufstützen, zeigt.

I.9 ROBERT MAPPLETHORPE

ROBERT MAPPLETHORPE (1946 - 1989) ist im Allgemeinen weniger für seine Kinderfotografie als vielmehr für seine Kontroversen auslösenden Fotografien aus der sado-masochistischen und homosexuellen Szene bekannt. Neben Aktaufnahmen portraitierte er teilweise befreundete Berühmtheiten und befasste sich mit fotografischen Pflanzenstudien.

In dem 1992 erscheinenden Band *Mapplethorpe* {17} findet sich die ganze Spannweite der aufgeführten Themenbereiche in einem Buch. Es gibt vier Kinderportraits, davon sind das Bild *Jesse McBride* (1976), (Abb.10), und *Melia Marden* (1983), (Abb.11), Aktfotos. Diese befinden sich innerhalb des Buches in harmloseren Themenbereichen, also nicht in direkter Nachbarschaft mit den

sadomasochistischen Aufnahmen. *Jesse McBride* steht ein eher lustiger Akt eines Mannes, der ein Seil durch die Luft schleudert, gegenüber (*Alan Lynes*, 1979).

Das meist diskutierte Bild eines zwei- oder dreijährigen Mädchens mit dem Titel *Rosie* ist in den gängigen Bildbänden von MAPPLETHORPE nicht enthalten. *Rosie* war Bestandteil der vom National Endowment for the Arts, einer staatlichen Stiftung, geförderten Ausstellung *The Perfect Moment*. Die Tatsache, dass auf dem Bild die Scheide des Mädchens deutlich zu sehen ist, führte dazu, dass die Leiterin der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. die Ausstellung absagte. Als die Ausstellung 1990 in Cincinnati eröffnet wurde, schloss die Polizei das Museum vorübergehend und beschlagnahmte einige Exponate. Auch als im September 1996 die London's Hayward Gallery eine Retrospektive zu MAPPLETHORPE vorbereitete, wurde *Rosie* auf richterlichen Rat vor Eröffnung der Ausstellung entfernt. Interessanterweise beschloss die damals 22jährige Rosie als Reaktion darauf, das Bild in dem Restaurant, indem sie zu der Zeit arbeitete, auszustellen (siehe Kicks in {1}, S.24, 25).

Arthur C. Danto beschreibt es in seinem Essay (in {17}, S.322) wie folgt: *"Das Mädchen sitzt auf einer verzierten Gartenbank, und sein Kleid ist auf eine Weise hochgezogen, das man das Geschlechtsteil sieht (...) Ich bin nicht sicher, wie Rosies Gesichtsausdruck zu deuten ist. Er könnte von kindlicher Zerstreuung sprechen oder von Unsicherheit mit einem Anflug von Furcht. Wie auch immer, man wird bei dieser Aufnahme ein unbehagliches Gefühl nicht los."* Danto zitiert MAPPLETHORPE: *»Ich will nicht, dass jemand seine Kleider auszieht, wenn er sie nicht ausziehen will. Ich weiß noch, dass ich als Kind zu so etwas gezwungen wurde - es war eine schreckliche Erfahrung.«*

II Die Biographien von SALLY MANN und JOCK STURGES

II.1 Sally Mann

SALLY MANN wurde 1951 im Südwesten Virginias (USA), in Lexington, einer Kleinstadt von 5 000 Einwohnern, geboren. In dieser Gegend hat sie nach ihren Angaben ihr bisheriges Leben verbracht und will dort, wie sie sagt (in {5}) "für immer" bleiben. Lexington ist mit fünftausend Einwohnern die größte Stadt der Gegend und hat immerhin zwei Universitäten. SALLY MANN schildert ihre Eltern als sehr offen, fantasievoll und unkonventionell, die bekennende Atheisten waren und einen alternativen Lebensstil hatten. Der Vater war Arzt, die Mutter war Hausfrau und hatte außer Sally noch zwei Jungen.

Ihre Kindheit hört sich nach ihrer Beschreibung sehr glücklich und zwanglos an: Sie beschreibt sich als ein unbändiges Kind, das den ganzen Tag im großen,

verwilderten Garten spielte und im Sommer nackt umherlaufen durfte. Eine wichtige Bezugsperson ihrer Kindheit war und ist die Kinderfrau Virginia, nach der MANN auch ihre jüngste Tochter benannt hatte. Auch die andere Tochter wurde nach einer Vertrauensperson benannt: SALLY MANNs Großmutter hieß ebenfalls Jessie. An anderer Stelle (Jordana Haspel in {20}, Übersetz.d.Verf.) wird über SALLY MANN wie folgt berichtet: *"Sie beschrieb eine Kindheit, in der sie ziemlich viel von ihren Eltern und der Frau (...), die angestellt war, um sich um sie und ihre Geschwister zu kümmern, allein gelassen wurde."* MANN wird zitiert: *"Es gab viel Vernachlässigung. Ich trug keine Kleidung bis ich fünf Jahre alt war. (...) Dies mag erklären, wieso einige Leute die Bilder meiner Kinder wegen der Nacktheit als störend empfinden. Aber angesichts meiner seltsamen Kindheit kam es mir nicht wie etwas Besonderes vor."* Hier wird, was in *Immediate Family* als Freiheit dargestellt wird, als Vernachlässigung interpretiert.

SALLY MANN besuchte die Putney School, das Bennington College und das Friends World College und erhielt 1974 das Bachelor of Arts mit dem Prädikat *summa cum laude* des Hollins College. Ein Jahr später erhielt sie den Master of Arts in Literatur. SALLY MANN studierte Fotografie an der Praestegaard Film School, der Aegean School of Fine Arts, Apeiron, und beim Ansel Adams Yosemite Workshop. Sie erhielt zahlreiche Preise, z.B. war sie "Fotograf des Jahres" der Friends of Photography, außerdem war sie Stipendiantin des National Endowment for the Humanities Grant ('73 und '76), des Ferguson Grant ('74), der John Simon Guggenheim Memorial Foundation ('87), des National Endowment for the Arts, Individual Artist ('82,'88,'92) (alle Angaben dieses Absatzes nach {36}).

SALLY MANNs Fotografien finden sich im Bestand des Museum for Modern Art in New York und San Fransisco, des Metropolitan Museum of Art in New York, des Harvard University Museum Cam-bridge MA, des Whitney Museum of American Art New York, u.v.a. {5}.

Sie lebt nach wie vor bei Lexington in einem Waldhaus in einer idyllischen Landschaft zwischen den Blue Ridge Mountains und den Allegheny Mountain Ranges mit Mann Larry und drei Kindern. Ihr Sohn Emmett ist 1979, Jessie ist 1981 und Virginia 1984 geboren. Hier fotografierte sie immer wieder ihre Kinder in deren gewohnten Umgebung, aber auch andere Kinder und Jugendliche. Ihre eigenen drei Kinder Emmett, Jessie und Virginia scheinen also in einer sehr ähnlichen Weise und an einem ähnlichen Ort wie sie früher aufgewachsen zu sein {5}.

Die erste Monographie von MANN mit dem Titel *Second Sight, The Photographs of Sally Mann* erschien 1982 bei David Godine in Boston. Bei Aperture erschienen 1988 *At Twelve, Portraits of Young Women*, 1992 folgte *The Immediate Family* und 1994 *Sally Mann: Still Time*. Im Internet zeigt sie ihre Landschaftsaufnahmen von 1997 auf verschiedenen Webpages. Es handelt sich um eine Serie mit dem Titel *Mother Land*:

Recent Georgia and Virginia Landscapes. SALLY MANNs jüngstes Thema ist ihr Mann Larry, den sie laut Haspel in {20} auf teilweise erotische Weise fotografiert.

II.2 JOCK STURGES

JOCK STURGES wurde im Jahre 1947 in New York geboren. 1966 bis 1970 arbeitete er bei der US-Navy als Dolmetscher für Russisch und als Fotograf. Er unterrichtete am Marlboro College in Marlboro, Vermont, das ihm 1974 den Bachelor of Arts mit der Auszeichnung magna cum laude in Fotografie verlieh. In der Zeit nahm er auch kommerzielle Portraitaufträge an und war Marinefotograf in Newport, Rhode Island. 1973 begann er am Brattleboro Community College in Vermont zu unterrichten. In den Jahren 1976 und 1977 arbeitete er mit den Negativen von u.a. Paul Strand, Eugene Atget und Walker Evans bei Fisher Press in Newport, Rhode Island. Von 1978 bis heute beschäftigt er sich vor allem mit der Aktfotografie. Er fotografiert vor allem in Kalifornien, Washington State, den Niederlanden und an der französischen Atlantikküste. Intensive Portraitstudien gibt es aus Irland (siehe {38}). Daneben gibt er Workshops und schreibt über Ästhetik und das amerikanische Erste Nachtragsgesetz¹. STURGES nimmt Auftragsarbeiten für Modefotografie und Fotografie von Klassischem Tanz an. 1985 erhielt er vom San Francisco Art Institute in San Francisco, Kalifornien den Titel Master of Arts in Fotografie. Von 1976 bis heute stellte er seine Werke in 93 Gallerien in den USA, Japan, Deutschland, Belgien und den Niederlanden aus. Seine Fotografien finden sich in den Beständen namhafter Museen, dem Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, dem Metropolitan Museum of Art in New York, in der Bibliothèque Nationale in Paris, um nur einige wenige zu nennen (Angaben zur Biografie nach {37}).

Bis zum heutigen Tag (10.12.2000) hat STURGES fünf Bücher veröffentlicht. Zuerst erschien 1991 bei Aperture *The Last Day of Summer*, das auch auf Deutsch erhältlich ist, beim gleichen Verlag kam 1994 *Radiant Identities* heraus. Der große japanische akademische Verlag Gakken veröffentlichte 1995 *Evolution of Grace*. In Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Museum für moderne Kunst erschien 1996 beim Züricher Verlag Scalo *Jock Sturges*. Vor kurzem (Dezember 2000) veröffentlichte Scalo STURGES' neuestes Buch *New Work, 1996-2000*. Es ist als Fortsetzung seiner bisherigen Arbeit zu sehen, viele seiner Modelle treten wieder auf. Neu dabei sind farbige Fotografien.

Seine Werke hängen unter andere im Museum of Modern Art, im Guggenheim Museum, im Metropolitan Museum of Art und in der Bibliothèque Nationale in Paris.

Im Nachwort zu *The Last Day of Summer* wird berichtet, wie STURGES zufällig zur Fotografie fand. Nach einem Sportunfall habe er sich aufgrund seines gebrochenen Armes eine körperlich wenig anstrengende Beschäftigung gesucht, indem er sich die

¹ Das Erste Nachtragsgesetz (First Amendment) soll das Recht der Amerikaner auf freie Meinungsäußerung schützen.

Kamera eines Mitbewohners auslieh und damit begann, seine Freunde zu fotografieren. Es beeindruckte ihn bei der Fotografie, dass man die Möglichkeit hat, einen einzigen Moment festzuhalten. Zugang zum Nudismus bekam STURGES als ihm ein Freund ein Buch über Nudistenstrände auf der ganzen Welt zeigte und ihm den Strand von Montalivet in Frankreich empfahl. In Montalivet machte er Bekanntschaft mit Nudisten und ihrem Lebensstil und fing an seine dort gewonnenen Freunde zu fotografieren. Andere Bilder entstanden in abgelegenen kommuneähnlichen Orten in Nordkalifornien oder sind in Block Island, Rhode Island aufgenommen.

III Die Intentionen und Arbeitsweise der Fotografen

Ich werde im folgenden SALLY MANNs und JOCK STURGES' Intentionen und Arbeitsweise darstellen und überprüfe weiter unten anhand einer Bildanalyse, inwieweit es ihnen gelingt, ihre Absichten durch ihre Kunst mitzuteilen.

III.1 SALLY MANN

SALLY MANN beschreibt ihre Arbeitsweise auf poetische und mystische Art in dem Vorwort zu *Immediate Family*. Leider ist ihr Text dadurch nicht sonderlich informativ.

MANN nennt ihre Bilder intim, manche seien phantastisch; die meisten aber zeigten ganz gewöhnliche Dinge, die jede Mutter sehe - ein nasses Bett, eine blutende Nase, Schokozigaretten. *"Sie sind seit ihrer frühen Kindheit am Schöpfungsprozess beteiligt. Mitunter ist es schwierig genau zu sagen, wer die Bilder macht. Manche sind Geschenke meiner Kinder an mich, Gaben eines Augenblicks, der so flüchtig ist wie die Berührung eines Engelsflügels. Ich bete, dass dieser Engel kommen möge, wenn ich die Kamera aufstelle, wohl wissend, dass es in der glühenden Hitze kein einziges gutes Bild gibt. Für unsere Inständigkeit wünschen wir uns eine Belohnung und warten auf den Engel des Zufalls."* (MANN in {5})

Genauere Angaben darüber, wie eine Fotosession im Hause MANN wirklich aussieht, erfahren wir aus diesem Abschnitt nicht. SALLY MANN betont ihr partnerschaftliches Verhältnis zu ihren Modellen und suggeriert auch im Folgenden durch ihre Wortwahl, dass es der Wunsch der Kinder sei, diese Fotos zu machen.

"Wenn uns gute Bilder gelingen, hoffen wir, dass sie Wahres erzählen, wenn auch gefärbte Wahrheiten. Wir erzählen, was es bedeutet aufzuwachsen. Es ist eine komplizierte Geschichte und manchmal wagen wir uns an die großen Themen: Wut, Liebe, Tod, Sinnlichkeit und Schönheit. Die Erinnerung ist das Wichtigste: eine unerschöpfliche Quelle der Wahrnehmung; diese Fotos öffnen Türen in die Vergangenheit, aber sie erlauben auch einen Blick in die Zukunft." {5}

MANN redet in der 1. Person Plural und erweckt damit den Eindruck, als plane sie die Bilder mit ihren Kindern gemeinsam und, was für mich dazugehört, als mache sie sie auch mit der interpretatorischen Ebene bekannt. Inwieweit ihr das mit Kleinkindern gelungen sein sollte, ist höchst fraglich. Die Abstraktion *"was es bedeutet aufzuwachsen"* kann kein Kind vornehmen, da Kinder im Moment leben und nicht über ihren Zustand reflektieren. Ihren Bildern stellt sie den japanischen Ausspruch *mono no aware* gegenüber, der in etwa "Schönheit mit einem Anflug von Traurigkeit" bedeute und fragt: *"Warum müssen wir das, was wir lieben, fest an uns drücken, in der Gewißheit, dass wir es loslassen müssen, wenn die Zeit kommt?"* Sie will offenbar die Sorge um ihre Kinder, ihre Angst, ihnen könnte ein Unheil zustoßen und die Angst vor deren Erwachsenwerden in ihren Bildern ausdrücken. Die *"gleich bleibende Landschaft"* ihres Lebens, die *"dauerhaften Realitäten"*, ihre familiären und freundschaftlichen Bindungen also, aber im konkreten Sinne auch ihre Sesshaftigkeit, mildern für sie *"diese harten Lektionen der Vergänglichkeit"*.

Ich interpretiere MANNs Text so, dass sie Fotos macht, um Momente der Kindheit dem Vergessen zu entziehen. Mir scheint, als wolle sie mit den Fotos die Vergänglichkeit der Kindheit und der Erinnerung an einzelne Momente der Kindheit aufheben. In *Still Time* ist den Fotos ein Gedicht von Eric Ormsby vorweg gestellt, in dem der Autor beklagt, dass die Erinnerungen an die Kindheit nicht so dauerhaft sind, wie er angenommen hatte, sondern traurigerweise verblassen. Der Inhalt des Gedichtes passt also auch zu MANNs beschriebenem Empfinden. {Anhang 4}

Zu MANNs Arbeitsweise zitiert *Gauntlet* den Journalisten Richard B. Woodward {19}: *"(...) diese Bildern ähneln oft Schnappschüssen, doch wenn man weiß, wie Mann arbeitet - sie benutzt eine sperrige 100 Jahre alte 8 x 10 - formatige (Angabe in inch, d. Verf.) Kamera - findet man heraus, dass viele von ihnen gestellt sind."* Allerdings inszeniere MANN ihre Bilder nicht, sondern sie stelle tatsächlich geschehenen Situationen nach. So habe sie die bereits verblichenen Beissmale in *"Jessie beißt"* selbst aufgefrischt. In *"Das nasse Bett"* gab Virginia nur vor zu schlafen.

Jordana Haspel {20} zitiert MANN mit den Worten: *"Ich wünschte, ich hätte gewußt, dass ich meine Familie hätte fotografieren können. Ich habe so viele Bilder verpaßt. Ich hätte nie gedacht, dass Familie und Mutterschaft und Veränderung Kunst sein könnte."*

Sich wieder auf Woodward berufend, berichtet *Gauntlet* ({14}, S.26), dass MANN sich 1992 entschied, *Immediate Family* zu veröffentlichen. Das Alter ihrer Kinder betrug ungefähr 13, 11 und 8 Jahre. Die beiden älteren Kinder wurden zu einer tiefenpsychologischen Untersuchung geschickt, um zu prüfen, ob sie auf eine Veröffentlichung des Buches vorbereitet seien. Die Kinder waren nach Woodward verärgert darüber, dass sie nicht gefragt wurden, ob ihnen eine Veröffentlichung recht wäre. Sie durften lediglich bestimmte Bilder zurückziehen. So erlaubte Virginia nicht,

dass ein Bild, das sie beim Pinkeln zeigte, veröffentlicht wurde und Emmett zog ein Foto zurück, auf dem er Socken auf den Händen hatte. SALLY MANNs Kommentar lautete dazu:

"Wissen Sie worum sie sich sorgen? Sie wollen nicht wie Dummköpfe dastehen. Nacktheit stört sie nicht."

Die Fotos sind bei Familie Mann zu Hause aufgenommen. In den meisten Fällen fotografiert MANN ihre Kinder im Freien, im Garten oder auf Veranden, an denen ein Fluss vorbeifließt. Das, was man auf den Bildern von Haus und Garten sieht, wirkt sehr idyllisch und man beneidet die Familie sofort darum, dass sie dort leben können. Es ist eine sehr heimelige Atmosphäre, die in ihrer Großzügigkeit auf finanzielle Sicherheit und Wohlstand schließen lässt.

MANN fotografiert ihre Kinder vor allem im Sommer, wenn es so heiß ist, dass Nacktheit der angenehmste Zustand ist. In *Immediate Family* sind es vor allem die beiden Mädchen, die nackt auftreten. Von Emmett, dem ältesten der drei, gibt es nur ein Aktbild (*Eisklek-kern*), als Halbakt ist er jedoch oft zu sehen.

MANN benutzte für die Bilder von *Unmittelbare Familie* eine Kamera des Negativformats 18 x 24 cm. Sie druckt ihre Negative auf AGFA Insignia Papier.

III.2 JOCK STURGES

STURGES Modelle sind nach seinen Angaben immer Mitglieder befreundeter Familien. In seinen Bildbänden sind die Bilder von Mädchen und jungen Frauen in Einzel- oder Gruppenkonstellation eindeutig in der Überzahl, es gibt jedoch zu mindestens einem Drittel auch Aufnahmen von Mutter-Kind-Situationen, Familienportraits und einigen wenigen Akten von Jungen.

JOCK STURGES führt seine künstlerischen Absichten in einem Essay *"Über meine Arbeit"* {10} aus. Im Zentrum steht dabei, dass es ihm mithilfe der Fotografie gelinge, einen vergänglichen Moment festzuhalten und gleichzeitig Veränderungen festzuhalten. *"Jedesmal, wenn ich jemanden fotografiere, ist Verlust im Bild enthalten, denn das nächste Mal, wenn ich die Person fotografiere, wird sie sich verändert haben. Ein Bild, das es ganz klar schafft, das Vergangene einzufrieren, dient auf eine Weise dazu, die Zukunft vorherzusagen."* (STURGES im Nachwort in {9}, zit. nach {1}, S.13, Übersetzung d. Verf.)

STURGES sagt, dass seine Bilder über die große Schönheit und Liebenswürdigkeit der Portraitierten hinaus, das widerspiegeln, was ihm der Geist des Naturismus zu sein scheine. Die Familien lebten im physischen und psychischen Einklang mit sich selbst und kämen ihm als eine neue Art Menschen vor, die keinen Wert auf gesellschaftlichen Schein legten. Die europäischen Modelle seien teilweise Nudisten in der dritten oder

vierten Generation und hätten eine tolerante Akzeptanz ihrer selbst jenseits von Schamgefühlen erreicht {10}.

"Manchmal mache ich im Verlauf des Sommers eine Verabredung mit einer Familie für eine Fotosession; wir arbeiten dann konzentriert daran, gute Fotos zu machen. Die meiste Zeit aber verbringen wir Raum und Zeit miteinander; wir sitzen herum, reden miteinander, spielen Karten, duschen, verbringen ein langen Nachmittag am Strand oder machen ein langes Picknick ... Dann sehe ich manchmal etwas ... einen idealen Zustand, eine Balance, eine Harmonie von Licht und Dunkel, ein unglaublicher Schwung in der Hüfte, einen ruhigen Blick auf tiefem Grund - ich beschwöre die Menschen, sich nicht zu bewegen und mache, so schnell ich kann ein Foto." {10}

Im Interview mit David Steinberg sagt STURGES weiter: *"Tatsächlich bekomme ich meine besten Bilder, wenn die Leute denken, die Fotosession sei vorbei. (...), wenn die Leute denken, dass ich keine Filme mehr habe, entspannen sie sich und ich bekomme meine guten Bilder. (...) Du bist am liebenswertesten, wenn du am menschlichsten bist. Ich hoffe, dass das die Botschaft ist, die meine Arbeit vermittelt." In solchen Momente offenbare sich Anmut. ({11}, S.14)*

"Ich habe diese naive und quichotische Hoffnung, dass, indem die Leute den physischen Prozess von Anfang (...) sehen und den Körper in all seinen unterschiedlichen Wandlungen beobachten, sie verstehen, dass die Person, die diesem Körper innewohnt, mehr als nur ein physischer Gegenstand ist. Die Bilder verdinglichen nicht: Sie handeln mehr von der Entwicklung der Persönlichkeit und des Selbst genauso wie sie von der Entwicklung des Körpers handeln, als (nur) von der Entwicklung des Körpers, weil das, was gleich bleibt nicht der Körper ist (Hervorh. u. Ergänzt. d. Verf.). Was gleich bleibt, ist der Charakter, die Persönlichkeit. Sie entwickelt sich und reift auch, aber es gibt bestimmte Arten zu stehen, ein bestimmter Ausdruck in den Augen, bestimmte Verhaltensweisen, die man von der ersten Fotografie an sehen kann. Es ist immer da. Es fasziniert, was bleibt und was sich ändert.

Meine Hoffnung ist, dass die Arbeit gegensätzlich zu einem Pin-up ist. Ein Pin-up verlangt von dir, dass du das Interesse zur Person unterdrückst und dich vollkommen damit beschäftigst, den Körper der Person anzuschauen und zu phantasieren, was du mit dem Körper tun könntest und dabei total ignorierst, wie sich die Person dabei fühlen würde. (...) Mein Ehrgeiz ist: Dass du die Bilder anschaust und erkennst, was für ein komplexer, faszinierender, interessanter Mensch jedes einzelne meiner Modelle ist." ({11},S.8)

Im gleichen Interview beschreibt STURGES die Arbeitsatmosphäre als sehr entspannt und partnerschaftlich. *"Ich geben ihnen (den Modellen, d. Verf.) viele Auszeiten, so dass der Druck meiner Persönlichkeit, die Kinder in der Regel übrigens charmant finden, sie nicht zwingt, Dinge zu tun, die sie gar nicht tun wollen. (...) Ich sage immer: »Frierst du? « - »Möchtest du aufhören?« - »Hast du genug? «*

- »Ich möchte nicht, dass du nur hier bist, ich möchte, dass du froh bist, hier zu sein.«
(Ich möchte anmerken, dass auch ein solches Verhalten unter Druck setzen kann.)
Weiter sagt STURGES (11), S.13), dass er durch die Erfahrung der Jahre dazugekommen sei, dass seine Fotos keinen Schaden anrichteten. Da eine große Zahl der Modelle mittlerweile erwachsen geworden sei, könne sie mit *"erwachsenen Stimmen über den Prozess reden. Was sie einstimmig sagen - es gibt keine abweichenden Aussagen - ist, dass sie die Bilder lieben. Sie sind wirklich glücklich, dass diese existieren und sie möchten, dass ich ihre Kinder fotografiere. Wenn sich diese Menschen auch nur etwas durch mich geschädigt sähen, würden sie nicht wollen, dass das gleiche ihren Kindern geschähe."*

In *Radiant Identities* (8) kommen die Modelle selbst zu Wort. Anonym werden sie zitiert, um STURGES Vorgehensweise zu illustrieren. Sie bezeichnen ihn als Freund, betonen die Partnerschaftlichkeit und die Normalität der Fotosessions und die alltägliche Nacktheit in der Nudistenkolonie in Montalivet. Sie sehen sich als Mitarbeiter, nicht als Objekte und beschreiben, wie STURGES sie lehrt, sich vor der Kamera zu entspannen. Sie stellen die Sitzungen als bedeutsame Erfahrungen dar (8), S.18), bei denen sie viel über ihre eigene Persönlichkeit und über die ihrer Mit-Modelle erführen. Es wird beschrieben, dass sie über ihre familiären Bindungen reflektieren, indem sie Jahre alte Posen für Fotos wieder nachstellen.

STURGES Arbeit lebt also vom Vertrauen und der Zusammenarbeit. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass STURGES sich die Fotos von seinen Modellen nicht freigeben lässt, sondern die Modelle für jede neue Veröffentlichung kontaktiert, um ihr Einverständnis einzuholen.

Auch STURGES fotografiert mit einer großformatigen Kamera des Negativformats 18 x 24 cm. Die Negativgröße ist ein wesentlicher Grund dafür, dass die Fotografien von SALLY MANN und JOCK STURGES so brillant und fein wirken. Die Abbildungen in den Büchern mussten kaum vergrößert werden, so dass das Korn nicht sichtbar wird. Die Abzüge werden im Silbergelatine-Druckverfahren hergestellt. Dies ist die übliche Verfahrensweise für Abzüge auf Barytpapier, die Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde. Die leichte Farbigkeit liegt zum einen an dem verwendeten Barytpapier, zudem besteht die Möglichkeit, dass die Fotografen verschiedene Entwickler kombinierten oder die Fotografien in entsprechende Toner gaben. Die erstaunliche Weichheit der Bilder, auf denen fast nie ein reines Weiß zu sehen ist, wird einerseits von sehr günstigen Lichtverhältnissen herrühren, die durch den Einsatz von Reflektoren optimiert wurden. Andererseits werden die Fotografen ein hochwertiges Barytpapier sehr weicher Gradation verwendet haben, das besonders gute Abstufungsfähigkeiten in den Licht- und Schattenregionen hat.

IV Die Rezeption der Fotografien von SALLY MANN und JOCK STURGES

IV.1 Sally Mann

SALLY MANN ist von Strafverfolgung gegen ihre Person weitestgehend verschont geblieben. Das mag sie vor allem dem Umstand verdanken, dass sie eine Frau und daher weniger "gefährlich" ist und dass ihre Modelle ihre eigenen Kinder sind und deswegen in ihrer Verantwortung stehen. Allerdings erklärte der aufs Erste Nachtragsgesetz spezialisierte Anwalt Edward de Grazia: »Irgendein Staatsanwalt in diesem Land, könnte sie in Virginia anklagen und nicht nur ihre Fotos, ihre Ausrüstung (...) beschlagnahmen, sondern auch veranlassen, dass ihre Kinder von ihr weggenommen werden, um sie psychiatrischer und physischer Untersuchung zu unterziehen.« ({{1}},S.18)

MANNs Buch *Immediate Family* wurde 1997 im Fall USA gegen Roise für legal befunden. In diesem Fall ({{1}}, S.23) wurde ein Mann namens Roise des Besitzes von Kinderpornografie angeklagt, weil er neben Büchern von HAMILTON und Abbildungen von VON GLOEDENS Fotos auch *Immediate Family* von MANN besaß. Ein weiteres Gerichtsverfahren in Birmingham gegen den größten Buchhändler der USA *Barnes & Noble* stand zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Gauntlet #16* bevor. Dabei sollte entschieden werden, ob der Buchhändler sich mit dem Verkauf von u.a. *Immediate Family* der Verbreitung von Kinderpornografie schuldig gemacht hat (ebd.S.19). Der Ausgang des Verfahrens ist mir nicht bekannt, allerdings ist auf den aktuelleren Internetseiten nichts zu diesem Thema zu lesen.

Gauntlet schreibt ({{1}}, S.26), dass das *Wall Street Journal* am 6.Februar 1991 das Foto von "*Virginia mit vier Jahren*" abdruckte, allerdings mit schwarzen Balken über Augen, Brust und Genitalien. MANN erklärte, so *Gauntlet*, sie wolle gegen diese Abänderung ihrer Arbeit Klage einreichen, viel empörter sei jedoch Virginia gewesen, die nicht verstand, warum man sie "*durchgestrichen*" hatte.

IV.2 Jock Sturges

Am 25. April 1990 klingelte (so Russ Kicks in {{1}} S.14) eine bewaffnete Gruppe des *Federal Bureau of Investigation* (FBI) und der San Francisco Polizei an JOCK STURGES' Wohnungstür. STURGES versuchte, erzählt Kicks, der die Szene so lebhaft beschreibt, als sei er dabeigewesen, die Tür schnell wieder zu schließen, nachdem er gesehen hatte, wer ihm da einen Besuch abstatten wollte, doch ein Inspektor stellte seinen Fuß in die Tür, so dass es der Einheit einzudringen gelang. Der von STURGES verlangte Durchsuchungsbefehl kam erst dreieinhalb Stunden später. Das FBI beschlagnahmte willkürlich 100.000 Abzüge, Dias und Negative, seine gesamte fotografische Ausrüstung, Adressbücher, seinen Pass, seinen Computer, seine Geschäftsunterlagen von 15 Jahren, sein Tagebuch aus Schulzeiten, persönliche Korrespondenz sowie eine

Ausgabe des Buches *Lolita* von Wladimir Nabokov. Der technische Mitarbeiter Joe Semien hatte Negative von STURGES bei den Newell Color Labs (San Francisco) abgegeben. Da diese in Frankreich an Nudistenstränden aufgenommenen Fotos nach Meinung der Labortechniker »*kindliche Nacktheit*« und »*die Zurschaustellung der Genitalien zum Zwecke sexueller Stimulation des Betrachters*« enthielten, zeigte das Labor Semien beim FBI an. Auch Semiens Ausrüstung wurde beschlagnahmt, er selbst wurde nach zwei Tagen Gefängnis und Verhör wieder auf freien Fuß gesetzt und die Klagen gegen ihn letztlich fallengelassen.

Das FBI verhörte Freunde von STURGES (a.a.O.) und unterzog seine amerikanischen Modelle demütigenden Verhören ({11}, S.13).

Das Große Geschworenengericht, das nach der Durchsuchung einberufen wurde, weigerte sich, JOCK STURGES wegen Kinderpornografie anzuklagen. Kicks schreibt ({19, S.14), dass die Gründe für das unerwartete Verhalten nicht mehr nachvollziehbar seien, weil der Fall abgeschlossen sei und die Justizabteilung jegliche Auskunft verweigere. Um seinen eingezogenen Besitz wieder zu erlangen, war STURGES gezwungen, den FBI zu verklagen. Als er seine Ausrüstung wieder erhielt, war sie zum größten Teil beschädigt, über 100.000 Negative und bis zu 300 Abzüge hatten gelitten und waren mit wasserfesten Filzstiften gekennzeichnet und somit irreparabel beschädigt. STURGES beklagt, dass sie nun ohne kommerziellen Wert seien. Die psychischen Konsequenzen der Verfolgung gingen nach Kicks so weit, dass STURGES mit Selbstmordgedanken spielte.

Im Sommer 1997 begannen fundamentalistische Christen damit, in Buchläden Bildbände von JOCK STURGES zu zerreißen (Kicks in {1}, S.9 ff). Die Anregung ging von einer Radiosendung der fundamentalistischen christlichen Organisation *Focus on the Family* aus. Diese Einzelfälle von Buchzerstörung griff der Fundamentalist Randall Terry auf.¹ Terry mobilisierte seine Gesinnungsgenossen während seiner täglichen Radiosendungen derart, dass Menschen in 35 Staaten der USA in der größten Buchladenkette des Landes *Barnes & Noble* Bücher von JOCK STURGES zerrissen. Im Herbst wollte Terry die Zerstörung von Büchern von SALLY MANN und DAVID HAMILTON in seine Aktionen einschließen, aber da die Öffentlichkeit der Aktionen offenbar müde geworden war, versickerten die gewalt-tätigen Proteste im Sand ({1},S.10). Dennoch war eine Folge der Aktionen, dass die Kette *Barnes & Noble* in einen Rechtsstreit verwickelt wurde. Ein Großes Geschworenengericht in Williamson County, Tennessee befand, dass die Bücher *The Last Day of Summer* und *Radiant Identities* von STURGES, sowie *The Age of Innocence* von DAVID HAMILTON den Tatbestand » *schädlich für Minderjährige* « (»*harmful to minors*«) erfüllen. Um die negative Aufmerksamkeit durch Presse und Öffentlichkeit loszuwerden, stimmte *Barnes*

¹Terry war Gründer der militanten Gruppe der Abtreibungsgegner *Operation Rescue* und steht jetzt einer christlich-fundamentalistischen Gruppe namens *Loyal Opposition* vor.

& Noble im Mai 1998 dem folgenden Kompromiss zu: die fraglichen Bücher sollten fünfeinhalb Fuß (ca.1,68m) vom Boden entfernt plaziert und mit pergamentartigem Umschlag bedeckt werden. Wenn Barnes & Noble dies ein Jahr lang befolgte, würden am Ende dieses Jahres die Klagen fallen gelassen ({{1}}, S.11).

V Die Gesetzesgebung in den USA zu Kinderpornografie

Der folgende Abschnitt ist ein Exkurs in die Entwicklung der Gesetzeslage der USA zum Thema Kinderpornografie der letzten zwanzig Jahre. Er soll Einblick in die Begrifflichkeit geben und somit ein Verständnis der Debatte zugrunde liegenden rechtlichen Grundlagen ermöglichen. Der Aufsatz mit dem Titel "*Das Gesetz zur Prevention von Kinderpornografie von 1995 und die Kriminalisierung von Kunst*" befindet sich im amerikanischen Magazin Gauntlet ({{1}}, S.28-37). Der Text wurde vom Anwalt Lawrence Stanley verfasst, der sich auf das Erste Nachtragsgesetz (First Amendment) und das Gesetz zum Schutze geistigen Eigentums spezialisiert hat. Stanley verlegt Graham Owendens Buch *States Of Grace*, was Aufschluß über seine persönliche Position in der Thematik gibt. Ich habe im Folgenden die Ausschnitte frei, aber inhaltsgemäß übersetzt, die sich konkret auf die rechtliche Situation beziehen.

Im Jahr 1982 beschloss der Oberste Gerichtshof der USA, dass die Staatsgesetzgebung und der Kongress Kinderpornografie als eine neue Kategorie definieren sollen, auf die das verfassungsmäßige Recht auf freie Meinungsäußerung nicht zutreffen darf.

Vor dem entsprechenden Präzedenzfall (*New York / Ferber*, 458 U.S. 747, 1982) kamen Kinderpornografiegesetze nur zum Einsatz, wenn es sich um Abbildungen von Minderjährigen handelte, die sich »*tatsächlich sexuell verhielten*« (»*actual minors engaged in real sexual conduct*«, Erläuterungen weiter unten). Gleichzeitig musste das Bildmaterial auch obszön im rechtlichen Sinne sein.

Im New Yorker Gesetz, das für den Fall Ferber zuständig war, war Obszönität eine Möglichkeit zur Verurteilung, keine Bedingung.

Kinderpornografische Bilder (»*actual minors engaged in real sexual conduct*«) wurden als illegal erklärt, allgemeine öffentlichen Maßstäbe oder künstlerische Werte konnten nicht geltend gemacht werden.

Ferber wurde verurteilt, weil er die Straftat beging, Filme von heranwachsenden masturbierenden Jungen, somit Bilder von »*sich sexuell verhaltenden Minderjährigen*« zu verkaufen, obwohl das Gericht befand, dass der Film nicht obszön war. Nach dem Fall Ferber stimmte der Oberste Gerichtshof der USA der New Yorker Auffassung von Kinderpornografie als eine "*per-se-Kategorie verfassungsgemäß ungeschütztem Ausdrucks*" einstimmig zu. Wie im Fall Ferber sollten auch künftig allgemeine

öffentlichen Maßstäbe oder künstlerische Werte nicht zur Verteidigung des entsprechenden Bildmaterials benutzt werden dürfen.

Der Oberste Gerichtshof betonte, dass es nicht um eine Zensur von bestimmten literarischen Themen oder der Darstellung von sexuellen Aktivitäten ginge. Sollte jemand ein Kind in sexuellem Verhalten darstellen wollen, so sollte er oder sie auf seine Vorstellungskraft zurückgreifen, ansonsten ein volljähriges jünger wirkendes Modell verwenden oder mit Simulation im gesetzlichen Rahmen arbeiten.

Bis heute wurde das Gesetz immer wieder verändert oder erweitert: Obszönität musste nicht mehr vorliegen, simuliertes Verhalten durfte angewendet werden, der Begriff "minderjährig" wurde neu definiert und auf die 16 bis 18jährigen erweitert, die Verbote von Erwerb und Besitz hinzugefügt. In letzter Zeit, so Stanley 1998, würden Bilder von Erwachsenen, die minderjährig aussehen, sowie vollkommen aus der Vorstellung geschaffene Bilder, in denen überhaupt keine realen Personen vorkommen, kriminalisiert. Auch habe der Staat Kalifornien das Konzept "anzügliche Zurschaustellung der Genitalien" ("lewd exhibition of the genitals"), ein weiteres Kriterium für Kinderpornografie, inhaltlich erweitert. Der Oberste Gerichtshof befand 1994, dass mit dem Satz *»laszive Zurschaustellung der Genitalien«* (*»lascivious exhibition of the genitals«*) auch Bilder von Kindern in Badeanzügen gemeint sein können, wenn der Blick der Kamera auf die Genitalien oder die Schamgegend gerichtet ist. Stanley führt einen von mehreren Fällen an, bei dem Bilder von einfacher Nacktheit zu Verurteilung geführt haben, weil die Richter aufgrund des fehlenden künstlerischen Gehalts annahmen, dass die Bilder nur aus voyeuristischen Gründen aufgenommen wurden (*U.S./Cross*, 916 F.2d 623, 11.Cir. 1990).

Dennoch hätten einige Gerichtshöfe erkannt, so Stanley, dass die künstlerische Intention, sehr wohl ausschlaggebend ist bei der Beurteilung, ob die Zurschaustellung der Genitalien auf "laszive" Art und Weise geschieht oder nicht. Für *»tatsächlich sexuelles Verhalten«* ist der künstlerische Wert jedoch irrelevant.

Werke von Künstlern wie Jock Sturges, Sally Mann, Graham Ovenden, David Hamilton, Robert Mapplethorpe, und anderen, wären nur deswegen keine Kinderpornografie, weil sie einen eindeutigen künstlerischen Anspruch hätten. Bisher habe der Kongress darauf verzichtet, den Begriff "lasziv" auch auf Brust und Po anzuwenden wie es die Staaten New Jersey, Massachusetts, Michigan, Alabama und Pennsylvania getan haben. Dies habe zur Folge gehabt, dass viele Eltern und Großeltern und einige Nachwuchskünstler verhaftet wurden.

Am 30. September 1996 verabschiedete der Kongress das Gesetz zur Prevention von Kinderpornografie (Child Pornography Prevention Act of 1995), kurz CPPA. Stanley bezeichnet es sogleich als ein Stück schlecht durchdachte Gesetzgebung, das ein Frontal-angriff auf das Recht sei, aus der Vorstellungskraft künstlerische Werke zu schaffen. Das CPPA sei ein Trojanisches Pferd, das in der Verkleidung angenommen

wurde, die Angeklagten an der Behauptung zu hindern, ihre "Kinderpornografie" sei eigentlich "virtuelle" Pornografie, bei der keine echten Person beteiligt wären. Das Gesetz *"schüre die Angst, das realistische virtuelle Bilder, die »für den nichtsahnenden Betrachter so gut wie gar nicht von unretouchierten fotografischen Bildern von sich eindeutig sexuell verhaltenden Kindern« zu unterscheiden wären, benutzt würden, um das Begehren von Perversen zu "entzünden" und Kinder zu verführen."* Stanley meint, dass das Gesetz sich in Wirklichkeit nur oberflächlich um das Problem Kinderpornografie kümmere und viel weit reichender sei: es wolle aus Phantasien und Gedanken eine kriminelle Handlung machen. In der Tat habe bis heute noch kein Mensch virtuelle Kinderpornografie gesehen, die *»so gut wie gar nicht von unretouchierten fotografischen Bildern zu unterscheiden wäre«*. Aus technischer Sicht sei zu bemerken, dass virtuelle Pornografie genauso schwer herzustellen sei wie ein Gemälde, etwas, was nicht jeder könne, geschweige denn so perfekt, dass es praktisch von einer unretouchierten Fotografie nicht zu unterscheiden sei. Kleinere Veränderungen seien leicht vorzunehmen. Nach dem momentanen technischen Stand ist es jedoch nicht möglich, jemanden so zu verändern, dass es aussieht, als hätte er Geschlechtsverkehr, zu mindestens nicht derart, dass das Bild praktisch von einer unretouchierten Fotografie nicht zu unterscheiden ist.

Das CPPA ergänzte den Satz *»sich sexuell verhaltenden Minderjährigen«* um den Zusatz *»identifizierbarer«*. Dies beschreibt eine Person, *»die*

- 1• minderjährig war zum Zeitpunkt, als die visuellen Abbildung geschaffen, angepasst oder verändert wurde; oder*
- 2• dessen Bild, auf dem er/sie als Minderjährige/r abgebildet ist, benutzt wurde, um die visuelle Abbildung zu schaffen, anzupassen oder zu verändern; und*
- 3• als eine tatsächliche Person erkennbar ist, sei es durch ihr Gesicht, Ähnlichkeit oder andere entscheidende Charakteristika wie ein einmaliges Geburtsmal oder andere wiedererkennbare Merkmale... 18 U.S.C. §2256(9)(A-B).«*

Weiterhin stellt das CPPA visuelle Abbildungen unter Strafe, *»die*

- A• den Anschein haben, als würde sich ein Minderjähriger sexuell eindeutig verhalten;*
- B• geschaffen, angepasst oder verändert wurden, damit ... sie den Anschein haben, als würde sich ein identifizierbarer Minderjähriger sexuell eindeutig verhalten;*
- C• so präsentiert, beschrieben, verteilt werden oder für die so einer Weise geworben wird, dass der Eindruck aufkommt, dass das Material aus visuellen Abbildungen Minderjähriger, die sich sexuell eindeutig verhalten besteht oder solche enthält.«*

In einem weiteren Aufsatz im selben Heft (s.o., S.38-40, "Was ist Kinderpornografie?") schreibt Stanley weiter:

"Die U.S. Satzung, 18 U.S.C. §2256, definiert Kinderpornografie als ein Bild einer Person unter dem Alter von 18 Jahren (das CPPA beiseite gelassen) in »eindeutigem sexuellen Verhalten«, sei es »tatsächlich oder simuliert«:

- » (a) Geschlechtsverkehr in genitaler, anal-genitaler oder oral-analer Art,
(b) Sodomie
(c) Selbstbefriedigung
(d) sadistischer oder masochistischer Missbrauch; oder
(e) laszive Zurschaustellung der Genitalien oder der Schamgegend von irgendeiner Person« "*

Im Fall *USA gegen Dost* (636 F.Supp. 828 (S.D.Cal.1986)) wurden Faktoren aufgestellt, die Laszivität konkretisieren sollten. Um eine *»laszive Zurschaustellung der Genitalien oder der Schamgegend«* darzustellen, müssen jedoch nicht alle der Faktoren durch die Abbildung erfüllt werden. Bei der Feststellung von Laszivität gelte es zu beachten, ob

»1• das Zentrum der visuellen Abbildung auf den Genitalien des Kindes oder seiner Schamgegend ist;

- 2• das Setting der visuellen Abbildung sexuell suggestiv ist, das heißt an einem Ort oder in einer Pose stattfindet, die im allgemeinen mit sexueller Aktivität assoziiert wird;*
- 3• das Kind in einer unnatürlichen oder unangemessenen Pose abgebildet ist, wenn man das Alter des Kindes betrachtet;*
- 4• das Kind ganz oder teilweise bekleidet oder nackt ist;*
- 5• die visuelle Abbildung hinblicklich sexueller Verhaltensweisen zurückhaltend ist oder eine Bereitschaft zu sexuellen Aktivitäten suggeriert; und*
- 6• ob die visuelle Abbildung es beabsichtigt, eine sexuelle Reaktion im Betrachter hervorzurufen.«*

VI Bildanalyse

Bei der Analyse der Fotografien von SALLY MANN und JOCK STURGES habe ich Bilder ausgewählt, die ich für repräsentativ für die Arbeit der Fotografen halte. Ohne ihr Werk in strenge Kategorien einteilen zu wollen, werden Schwerpunkte erkennbar.

VI.1 SALLY MANN

VI.1.1 Winterkürbis, 1988

Abb.14

In *Winterkürbis, 1988* (Abb.14) zeigt SALLY MANN ihre jüngste Tochter Virginia im Alter von ungefähr vier Jahren. Virginia ist aus schräger Aufsicht abgebildet. Sie sitzt

nackt auf einem mit Laub bedeckten Rasenstück und lehnt sich an ein altes Karussellpferd an, dessen Farbe abgeblättert ist und das hinter ihr auf dem Boden liegt. Links neben ihr liegen sechs oder sieben längliche, birnenförmige Kürbisse. Über ihr, im rechten oberen Bildteil befinden sich vier Hühner, von denen nur ein einziges eindeutig als solches zu identifizieren ist. Dieses pickt am Maul des Karussellpferdes. Virginia hat den Kopf zurückgelegt und hält ihn leicht zur Seite geneigt. Ihr rechter Arm ist angewinkelt. Sie stützt sich mit ihrem Ellenbogen auf dem Sprunggelenk des Pferdes ab, so dass ihre Armhaltung die des Pferdes nachahmt. Ihr linker Arm führt ausgestreckt zwischen ihre Oberschenkel, zwischen denen sie ihre Hand in graziler Haltung eingeklemmt hat. Die Knie sind überschlagen und verschwinden im Dunkel an der unteren Bildkante. Virginias Augen sind halb geschlossen und ihr Blick geht ernst und etwas abwesend links am Betrachter bzw. an der Fotografin vorbei. Ihre Augenbrauen sind leicht zusammengezogen. Ihr Mund ist geöffnet und ihre Brustwarzen sind schrumpelig.

Das Bild *Winterkürbis, 1988* ist durch starke Hell-Dunkel-Kontraste bestimmt. Die hellsten Partien im Bild sind die Hühner, die zunächst mehr als unscharfe, weiße Formen wahrgenommen werden, denn als Lebewesen. Hell sind auch das Karussellpferd, sowie Virginias Körper und die Kürbisse. Der Rest des Bildes, auch der mit Blättern bedeckte Boden, verschwindet im Dunkel, das zu den Bildrändern in Schwarz ausläuft. Die Dunkelheit wird von den helleren Kürbissen aufgelockert, die sich in Form eines Bogens vom linken unteren Bildrand anordnen, der auf Höhe des Pferdes von den Körperformen der Hühner weitergeführt wird.

Die Ebene von Virginias Kopf bis zu ihrer Hand, eingeschlossen einiger Kürbisse, der Füße des Pferdes und der Untergrund, sind scharf abgebildet.

Ich empfinde das Bild trotz der sorgsam und ansprechenden Gestaltung als kalt und melancholisch, und das Mädchen, das schutzlos auf kaltem Boden sitzt, erweckt Mitleid in mir. Das abgefallene Laub, die geernteten Kürbisse und die offenbar frierende Virginia (ihre Brustwarzen schrumpeln vor Kälte) vermitteln deutlich, dass es Herbst ist. Es ist gewiss nicht mehr die richtige Witterung, um nackt draußen herumzulaufen, so dass der Eindruck elterlicher Vernachlässigung entsteht.

Winterkürbis, 1988 lebt von starken Kontrasten nicht nur auf formaler, sondern auch auf inhaltlicher Ebene. Der erste augenscheinliche Kontrast ist der eben beschriebene zwischen der Nacktheit des Kindes und dem offenkundig kühlen Wetter. Die Attribute Kürbisse, Laub und das ausgediente Karussellpferd können als Symbole der Vergänglichkeit gesehen werden, der die Jugend der vier-jährigen, hübschen, noch mit Babyspeck gepolsterten Virginia gegenübersteht.

Mir wirft sich die Frage auf, was MANN mit den Kürbissen, die teilweise auf Virginias Rumpf und Kopf zeigen und denen ja allein durch den Titel schon eine gewisse Aufmerksamkeit gewidmet ist, bezweckt. Ich halte sie für phallisch

interpretierbar. Dieser Umstand der phallischen Kürbisse neben dem Körper eines Kleinkindes bildet wiederum einen Kontrast, und zwar den zwischen männlicher Sexualität und kindlicher Unschuld. Hieße das Bild "Karussellpferd, 1988", würde ich das Bild eher in Hinblick auf die Vergänglichkeit der Kindheit, für die das alte Karussellpferd ein Symbol sein könnte, interpretieren.

Die Haltung von Virginias Armen erscheint mir unnatürlich. Abgesehen davon, dass es ein Reflex ist, die frierende Hand zwischen den Beinen zu wärmen, ist die Haltung der Hand zu grazil und der Arm zu sehr durchgestreckt, um bequem zu sein. So habe ich eher den Eindruck, dass die Armhaltung inszeniert ist, um den Blick des Betrachters zwischen die Oberschenkel zu lenken. Andererseits verdeckt die Hand die Scheide des Mädchens, was von dieser Interpretation wiederum wegführen würde. SALLY MANN scheint die Entscheidung dem Gewissen des Betrachters zu überlassen - dieser Grundzug der Zweideutigkeit ist in ihren Bildern immer wieder anzutreffen. Der andere Arm entspricht der Beinhaltung des Pferdes mit einer Genauigkeit, die mich nicht an Zufälle glauben lässt. Selbst die Hand ahmt den Huf perfekt nach.

Ich komme also zu dem Entschluss, dass MANN dieses Bild inszeniert hat. Auch wenn der einleitende Text in seiner Naivität Zufälligkeit vermitteln will, wirkt es unglaublich, sich bei einem Bild wie diesem auf reine Zufälle berufen zu wollen. MANN hat die kunsttheoretische Bildung, die sie um die Symbolik bestimmter Attribute wissen lässt und daran hindern müsste, ihre Fotos aus dem Bauch heraus zu schaffen oder unreflektiert zu veröffentlichen.

Unter moralischen Gesichtspunkten frage ich mich nun, ob die Inszenierung eines solchen Fotos zu vertreten ist. Virginia wird von diesem Bild keinen direkten Schaden genommen haben, von einem kleinen Schnupfen einmal abgesehen. Bedenklich finde ich die Situation ab dem Moment, in dem sie aufgefordert wird, ihre Hand mal zwischen die Beine zu stecken und dann auf diese oder jene Art zu halten. Was beim Kind bleibt, ist der Eindruck, dass dies eine Haltung ist, die die Aufmerksamkeit eines Erwachsenen erhält, die ein Foto wert ist, die eine besondere und vielleicht bessere Haltung ist. Ein Foto hebt einen Moment als einen wertvollen heraus, auch, wenn die Mutter oft und alles Mögliche fotografiert. Das Kind wird mit der Fotografie auf ein bestimmtes Verhalten festgelegt, ohne Rücksicht auf das Ausmaß der Bedeutung, die die Geste für das Kind selbst hatte. Unfair finde ich MANNs Verhalten insofern, als die Bedeutung der Armhaltung und der Kürbisse dem Kind verschlossen bleibt. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Virginia mit ihren vier Jahren diese sexualisierte Symbolik von alleine wahrnehmen wird, geschweige denn verstehen kann.

VI.1.2 Jessie mit fünf Jahren, 1987

Auf diesem Bild (Abb.15) sieht man Jessie zwischen ihrer jüngeren Schwester Virginia und einem anderen Mädchen. Jessie ist im Vordergrund des Bildes abgebildet, während

die beiden anderen Mädchen etwas hinter ihr stehen. Ihr Oberkörper ist nackt und sie trägt hüftabwärts ein nicht genauer zu identifizierendes weites, helles Kleidungsstück mit Gummizug unterhalb des Nabels. Jessie ist mit Rouge und Lippenstift unordentlich geschminkt und mit einer Perlenkette und Strassohrringen geschmückt. Ihr Ausdruck ist ernst und sie hat deutliche Augenringe. Jessies kinnlange Haare sind im Seitenscheitel nach Damenart frisiert. Ihre Haut wirkt außergewöhnlich blass. Sie schaut mit dem Gesicht direkt in die Kamera, während ihr Körper in Positur geworfen ist: die Hüfte ist nach hinten gedreht und einseitig hochgestellt, die entgegengesetzte Schulter ist nach oben gezogen. Das etwa gleich alte Mädchen neben ihr hat dunkle, glatte, kürzere Haare, ist ebenfalls geschminkt und trägt ein zu großes Bäuerinnenkleid, dessen eine Kragenhälfte eingeschlagen ist. Virginia, auf der anderen Seite, trägt ein Nachthemd, hält den Kopf gesenkt und kratzt sich an Nase oder Auge. Die Szene die MANN hier fotografiert hat, scheint mitten in einer Verkleidungsaktion aufgenommen zu sein.

Abb.15

Jessie ist eindeutig die Hauptperson auf diesem Bild. Das suggeriert die Gestaltung, auch ohne den Titel zu kennen. Sie hebt sich hell und scharf aus dem schwarzen Hintergrund und von den unscharfen oder verwackelten Zügen der beiden dunkler gehaltenen Mädchen ab. Das Foto wirkt durch die extremen Hell-Dunkel-Kontraste sehr brillant, obwohl das Bild eine geringe Tiefenschärfe hat und nur Jessies Gesicht scharf abgebildet ist.

Während die beiden anderen Mädchen in Kleidung und Ausdruck und durch fotografische Mittel vollkommen unspektakulär dargestellt sind und kaum zu bemerken scheinen, dass sie fotografiert werden, wirkt Jessie wie eine kindliche Femme fatale mit Starallüren. Ihre übersteigerte Körperhaltung erinnert an Modeaufnahmen von erwachsenen Frauen. Irritierend wirkt auf mich der Umstand, dass Jessie mit freiem Oberkörper dargestellt ist. Kleine Mädchen legen bei einem Verkleidungsspiel viel mehr Wert darauf, ein echtes Prinzessinnenkleid zu tragen, als Schminke aufzulegen und mit freiem Oberkörper zu posieren. Jessies Kostüm ist unter Kleinmädchenmaßstäben also noch gar nicht vollständig und wäre unter solchen unwürdig, fotografiert zu werden. Vielleicht hat MANN in das Spiel eingegriffen und die Szene entsprechend arrangiert. Allerdings wird sie - wenn sie tatsächlich derart interagiert - früher oder später bemerkt haben müssen, dass ihre Tochter eine von erwachsenen Frauen entlehene erotische Pose darstellt.

Entsprechend würde ich auch die Verdrehung von Jessies Oberkörper nicht für einen Zufall halten. Sie bewirkt, dass die kindliche Brust des Mädchens als kleiner Hügel dargestellt wird. Ein eigentlich unauffälliges Körpermerkmal wird auf diese Weise sexuell bedeutsam gemacht.

Diese Sichtweise widerspricht allerdings dem, was SALLY MANN selbst zur sexuellen Dimension ihrer Kinderfotos sagt. Russ Kicks zitiert sie in {1} (nach

Goldman, {18}) wie folgt: *"Während sie (MANN) zugibt, dass in den Bildern ihrer Kinder eine »Sinnlichkeit« vorhanden ist, weigert sie sich, Erotik oder Sexualität zu sehen: » Ich denke nicht an meine Kinder - und ich finde nicht, dass irgendjemand das tun sollte - mit irgendwelchen sexuellen Gedanken. Ich denke, Sexualität in der Kindheit ist ein Oxymoron. (...) Es mag sein, dass dies eine mütterliche Weigerung ist, den Tatsachen ins Auge zu sehen. Ich wünsche mir nur, dass die Leute meine Bilder in der Art, wie ich es tue, betrachten.«"*

Aus dieser Aussage kann man nur schließen, dass MANN ihre Bilder sehr unbewusst gestaltet und nicht über ihre Bilder reflektiert, ein Vorwurf, den ich nicht gerne unterstelle und der mir angesichts ihrer Bildung und ihrer langen Beschäftigung mit Fotografie unwahrscheinlich erscheint. Eine weitere Möglichkeit wäre Naivität als Sicherheitsmaßnahme, die in Anbetracht der aufgebrachten Stimmung in der Öffentlichkeit sehr denkbar wäre. Denn ein Bild wie *Jessie mit fünf Jahren, 1987* nur als sinnlich zu bezeichnen, ist eine Untertreibung. Blick, Körperhaltung und Kostümierung machen es dem Betrachter leicht, das Bild als erotische Herausforderung zu betrachten. In Anbetracht dieses Bildes ist mir MANNs Wunsch, der Betrachter solle ihre Bilder mit ihren Augen betrachten, nur zu verständlich. Er kann aber für manche Betrachter, die aus familiären oder gesellschaftlichen Kontexten stammen, die nicht dem ihrigen entsprechen, fast schon als Zumutung aufgefasst werden.

VI.1.3 Gefallenes Kind, 1989

Auf diesem Bild (Abb.16) liegt Virginia im Alter von fünf Jahren auf dunklen Boden, der mit Gras bewachsen ist. Ihr Körper ist von Kopf bis Po abgebildet und bildet eine Diagonale von der rechten, unteren Bildecke zur linken, oberen. Ihr Körper ist in sich gedreht, so dass sie seitlich auf ihrem Unterkörper liegt. Mit dem Oberkörper liegt sie auf ihren Armen, die sie über der Brust verschränkt hält. Ihr Kopf ist zur Seite gedreht, ihre Augen sind geschlossen und ihre langen, lockigen Haare um ihren Kopf herum ausgebreitet. Vom Gesicht abgesehen ist ihr ganzer Körper mit Grashalmen bedeckt, die kreuz und quer über sie verteilt sind.

Das Bild ist von geringer Tiefenschärfe und weist mit den Locken in Virginias Nackenpartie nur einen kleinen scharfen Bereich auf, so dass die Grashalme in ihrer Unschärfe nicht sofort eindeutig als solche zu identifizieren sind. Die weichen Konturen von Virginias Körper mildern den Kontrast zwischen dem blassen Körper und dem durch die Dunkelheit kaum strukturierten Untergrund.

Abb.16

Meine erste Assoziation beim Betrachten des Bildes war die, dass Virginia einer Gewalttat zum Opfer gefallen ist. Ihr Körper wirkt leblos, wie hingeworfen und mit Schnitten übersät. Diese Assoziation wird im nächsten Moment verdrängt, weil die Grashalme beim genaueren Hinsehen doch zu erkennen sind und es ist klar, dass das

Kind sich im frisch gemähten Rasen gewälzt hat. Der Titel *Gefallenes Kind* hat auch im Englischen die Doppelbedeutung, die er im Deutschen hat. Ein "gefallenes Mädchen" hat seine Unschuld verloren, dabei schwingt in dem Ausdruck Tragik mit. Um die grausamen Tatsachen zu verbergen, beinhaltet der Ausdruck auf der oberflächlichen Ebene nur, dass dem Mädchen Leid angetan wurde und es daraufhin vom rechten Weg abgekommen ist. In der *Zeit* {23} zitiert Steinberg MANN wie folgt: »*Meine Arbeit wird aus Furcht und Schrecken gespeist*«, sagt Mann und bekennt sich zu einer *unwiderstehlichen Faszination für den Tod*. (...) »*Man weiß nicht, ob sie tot oder lebendig ist, das Bild erinnert so sehr an die Post-mortem-Photographien des 19. Jahrhunderts.*«, sagt Mann." (Auf welches Bild sich MANN bezieht, ist dem Kontext nicht genau zu entnehmen.) Diese Faszination für den Tod zieht sich mehr noch als die erotischen Inhalte wie ein roter Faden durch ihr Werk. Dabei muss unterschieden werden zwischen Bildern, die tatsächliche Krankheit oder Unfälle der Kinder thematisieren (wie zum Beispiel *Jessies Schnitt*, *Windpocken*, *Emmetts blutige Nase* und *Gequetschter Fingernagel*, alle o.Abb.) und denen, die eine vorausgegangene Gewalttat an ihren Kindern suggerieren.

Abb.17

Abb.18

In letztere Kategorie gehört *Gefallenes Kind*, 1989, aber auch die Bilder *Das furchtbare Bild*, *Schmutzige Jessie* (Abb.17), *Virginia schläft* und *Mehlkruste* (Abb.18) . Bei einigen weiteren Bilder ist eine Interpretation in diese Richtung in Teilen möglich, wie beispielsweise bei *Beschädigtes Kind* (Abb.19), *Emmett treibt* und *Der Graben*.

SALLY MANN verhält sich, am üblichen elterlichen Verhalten gemessen, in dieser Hinsicht ungewöhnlich. Anders als Eltern es normalerweise tun, hält sie Momente fest, die den gewaltsamen Tod ihrer Kinder assoziieren lassen. Ihre Motivation dazu umreißt sie mit ihrer dualen Wahrnehmung. (siehe IV.1.) Sie äußert sich dazu nur mit der Frage: *"Warum müssen wir das, was wir lieben, fest an uns drücken, in der Gewissheit, dass wir es loslassen müssen, wenn die Zeit kommt?"* (MANN in {5})

Reynolds Price, der das Essay "Für die Familie" in *Unmittelbare Familie* geschrieben hat, beschäftigt sich darin mit dem Erinnerungswert von Familienfotos anhand seinen persönlichen Erfahrungen und beschreibt die Angst der Eltern, ihr Kind zu verlieren als wichtige Motivation zu vielen Kategorien von Kinderfotos. Der Leser erfährt jedoch nichts über MANNs Beweggründe, ihre Kinder in dieser Häufigkeit als Opfer darzustellen. Ich habe persönlich große Schwierigkeiten, diese Art von Fotos nachzuvollziehen. Die Möglichkeit, dass mein Kind, wie in *Gefallenes Kind* impliziert ist, verletzt werden könnte, möchte ich verdrängen und mir nicht in großformatiger Fotografie ausmalen.

VI.1.4 Rodney Plogger um 6:01, 1989

Auf diesem Bild sieht man Virginia, wie sie sich an einen sitzenden Mann anschmiegt. Sie steht nackt zwischen dessen Beinen und lehnt sich an seinem Bauch an, während sie sich gleichzeitig mit ihren Ellenbogen auf dessen Oberschenkeln abstützt. Ihre Hände hält sie knapp oberhalb ihres Nabels gefaltet. Die obere Bildkante setzt an Virginias Nase ein, ihr Gesicht ist also nicht ganz zu sehen, die untere Bildkante setzt an ihren Oberschenkeln ein. Vom Mann sind nur die Hände, die er über Virginias gelegt hat zu sehen, sowie seine Knie und Oberschenkel - die Unterschenkel verschwinden im Dunkel. Der Schatten auf seinem rechten Oberschenkel deutet darauf hin, dass er mit Shorts bekleidet ist. An seinem linken Handgelenk trägt er eine Digitaluhr, die die Zeit 6:01 Uhr zeigt. Hände und Beine und der gerundete Schatten auf seinem Bauch lassen auf einen dicklichen Mann schließen.

Virginias Körper ist etwas heller als der des Mannes, dennoch sind die Körper grau in grau auf schwarzem Untergrund gehalten. Das Licht ist sehr weich. Nur die Ebenen der Hände des Mannes und der oberen Finger sind scharf gestellt, der Rest des Bildes ist wie auf den meisten Bildern von MANN zwar verschwommen, aber genau zu erkennen.

Auf dem Bild ist mehr von Virginias Körper als vom Körper des Mannes zu sehen, trotzdem trägt das Bild den Titel "Rodney Plogger...", was ein Name ist und da Virginia zu erkennen ist, kann es sich bei Rodney Plogger nur um den Mann handeln, dem Beine Hände und Uhr gehören. Die Uhrzeit und die dürftige Bekleidung des Mannes, sowie Virginias Nacktheit und das diffuse Licht, lassen auf den Abend eines schwülen Sommertages schließen. Über die Situation brechen alsogleich Spekulationen im Kopfe des Betrachters aus: Wer ist Rodney Plogger? - Der Betrachter erfährt es nicht. Virginia scheint ihn zu mögen, denn auch, wenn man den Ausdruck ihrer Augen nicht zu Rate ziehen kann, wirkt ihre Körperhaltung entspannt. Sie schmiegt sich an Rodney Plogger an. Er hat seine Hände in fast symmetrischer Haltung auf ihre gelegt. Genau genommen berühren nur seine Zeigefinger Virginias Hände, seine Daumen liegen unterhalb Virginias Brust. Seine Mittel- und Zeigefinger sind leicht nach innen gekrümmt und verlieren sich im Schatten, während sich die kleinen Finger wieder auf dem eigenen Oberschenkel abstützen. Ploggers Hände nehmen zwar eine grspreizte Haltung ein, scheinen aber keinen Druck auszuüben. Die Situation könnte wie folgt stattgefunden haben: An einem heißen Tag kommt Rodney Plogger zu Besuch, die Familie sitzt auf der Veranda im Schatten und schwatzt. Die Kinder wollen auch dabei sein und ihr Quentchen Aufmerksamkeit erhalten und drücken sich daher um die Erwachsenen herum. Insofern hat SALLY MANN hier eine nachvollziehbare Situation fotografiert. Für genaustens arrangiert halte ich indes die Hände des Mannes. Seine Daumen, die nach außen gebogen sind, befinden sich direkt unter Virginias Brust und imitieren in ihrer Rundung die Form einer ausgebildeten Brust. Seine Zeigefinger zeigen auf den Nabel und verschmälern zusammen mit den Schatten um Virginias Hüfte ihre Taille. In

diesem Zusammenspiel wird in Virginias Kinderkörper der Körper einer erwachsenen Frau sichtbar gemacht.(siehe Skizze) Die meisten Betrachter werden bei diesem Bild die unangenehme Assoziation des sexuellen Missbrauchs haben. Durch die unzähligen Aufdeckungen von Kinderpornografie und Fällen sexueller Ausbeutung von Kindern, über die in den letzten Jahren detailliert in den Medien berichtet wurde, ist das Bewusstsein vieler Menschen in diese Richtung gepolt. Hysterie und Überreaktionen waren ein Nebeneffekt, der bestimmt auch vielen Unschuldigen nicht gerechtfertigte Verfolgung eingebracht hat. Andererseits hat die Enttabuisierung bewirkt, dass Anzeichen von Missbrauch schneller identifiziert werden und den Opfern leichter Hilfe zuteil werden kann. Dies ist der Hintergrund vor dem Fotos von Kindern, die zusammen mit Erwachsenen, insbesondere Männern, dargestellt werden, betrachtet und bewertet werden. In SALLY MANNs Werk ist die Darstellung von Körperkontakten zwischen Mädchen und Männern häufig vorhanden. In *Immediate Family* und *Still Time* sind es, neben dem hier besprochenen, die Bilder *Dämmerung* (Abb.21), *Tabacco Spit* (Abb.22) und *Kirschtomaten* (Abb.23). In *At Twelve* gibt es Fotos, deren Thematik den sexuellen Mißbrauch assoziieren oder deren Begleittext darauf hinweist. *Tabacco Spit* spielt eher mit dem Kontrast zwischen dem alten, dreckigen Mann und dem engelsgleichen, sauberen, kleinen Mädchen, während *Dämmerung* und *Kirschtomaten* deutlich sinnliche Berührungen enthalten.

Abb.21

Abb.22

Die Intention dieser Art von Bildern ist mir unklar. Ihnen haftet immer Provokation an. Die Bilder machen keine deutliche Aussage, in der die Auffassung der Künstlerin zum Ausdruck kommt, sondern zwingen den Betrachter zur Auseinandersetzung. In diesem Sinne sind sie positiv aufrührerisch. Anhand der Bilder von SALLY MANN habe ich die leidenschaftlichsten Gruppendiskussionen, die ich jemals über Kunst geführt habe, miterlebt. Das verwunderliche ist dabei, dass MANN nie von einer solchen Bedeutungsebene spricht. Das kann durchaus beabsichtigt sein, da ihr wahrscheinlich klar ist, das alles was sie sagt, irgendwann einmal gegen sie verwendet wird. Das folgende Zitat spricht für diese Ansicht: "»... ich ziehe es vor, mich da (aus der Pornografiekontroverse um die Darstellung jugendlicher Akte (Kicks)) herauszuhalten. Mir ist nichts passiert und ich möchte mit diesem Thema nicht in Verbindung gebracht werden. Jahrelang habe ich mich geweigert, auch nur darüber zu diskutieren. Ich möchte in diesem Zusammenhang nicht erwähnt werden.«"

(Kicks zitiert MANN in {14}, S.19, sich auf Georgieff, 1997, {24} berufend)

SALLY MANN hat sich aber aus freien Stücken und gewiss nach reiflicher Überlegung, dazu entschieden, die Bilder zu veröffentlichen. Ich denke daher, dass finanzielle Erwägungen dabei auch zu großen Teilen ins Kalkül gezogen wurden. Natürlich redet darüber kein Künstler freiwillig, der für seine Inhalte ernst genommen werden möchte. Aber es ist eine Tatsache, dass nur die streitbaren Bilder in den Medien diskutiert

werden, diese somit Werbung für die Bilder und sie begehrt machen. Nach Carol Squiers (in {1}, S.19, zitiert nach {25}) verkauften sich nach der Warnung durch einen Staatsanwalt, MANN könne wegen acht ihrer Bilder gesetzlich verfolgt werden, »jene wie warmer Kuchen«. Claudia Steinberg schreibt {23}, dass MANN im Jahre 1992 allein nach ihrer New Yorker Ausstellung 300 Fotos verkaufte; eins koste, je nach Format, zwischen 1200 und 5500 Dollar (was bedeutet, dass sie damit Bilder im Wert von ca. 1 Million Dollar verkauft hat). Wegen der großen Nachfrage gibt es sogar Wartelisten.

Auch der Handel mit Kunst unterliegt den Mechanismen des freien Marktes. Die Erfahrung hat gelehrt, dass sich mit Sex oder Gewalt jeder Artikel besser verkaufen lässt. Bei Gewalt in der Werbung denke man zum Beispiel an die Benetton-Werbekampagne ab Mitte der 90er Jahre, bei der mit dem blutgetränkten T-Shirt eines Kosovo-Albaners für die Modemarke geworben wurde.

Ich bin mir sicher, dass MANN diese Bilder nur relativ unbeschadet veröffentlichen kann, weil sie eine Frau ist und Mutter ihrer Modelle. Hätte dieselben Bilder ein Mann oder ein Vater gemacht, würde ihm nicht nur vorgeworfen seine Kinder zu vermarkten, sondern Inzest unterstellt.

VI.2 Jock Sturges

VI.2.1 Raphaëlle; Montalivet, Frankreich, 1993

Auf dem Bild *Raphaëlle* (Abb.24) steht im Zentrum ein junges Mädchen namens Raphaëlle (falsche Schreibweise mit »ä« wie in {8}, d.Verf.), das vielleicht 14 Jahre alt ist. Sie steht im Kontrapost auf ihrem linken Bein, das rechte ist nach vorne gestellt, so dass ihre linke Hüfte nach oben-außen gestellt ist. Ihre Schultern sind nach hinten - oben gezogen und sie hat ihre Hände auf den Schultern zweier rechts und links neben ihr stehenden Mädchen abgelegt, die sich beide von ihr weg drehen. Der Körper dieser Mädchen ist angeschnitten - ihre Gesichter sind nicht mehr auf dem Bild. Raphaëlle hat ein sehr knabenhaftes Gesicht und trägt im Gegensatz zu den Mädchen neben ihr kurze Haare, die etwas feucht sind. Im Bildhintergrund kann man unscharf Sandstrand und Himmel ausmachen. Der Horizont befindet sich auf der Höhe von Raphaëlles Achseln und fällt von links nach rechts ab. Die Bildmitte ist oberhalb ihres Nabels. Raphaëlle schaut ernst den Betrachter an, dabei sind ihre Augen etwas verengt und die Mundpartie ist entspannt. Man hat den Eindruck, als blicke man zu ihr empor, ohne dass sie auf den Betrachter herabblickt. Dieser Effekt mag an dem großformatigen Aufnahmefeld liegen.

Raphaëlles Körper ist mitten in seiner Entwicklungsphase. Die Geschlechtsmerkmale Schambehaarung und Brüste sind deutlich vorhanden. Ihre Brüste heben sich durch die gestreckte Körperhaltung kreisrund von ihrem mageren Brustkörper ab. Der Kontrast zwischen dem Gesicht, das einem Jungen gehören könnte,

und dem eindeutig weiblichen Körper wirkt irritierend. Raphäelles Gesicht und der Großteil ihres Körpers ist scharf abgebildet. So auch das Mädchen im Bild rechts, während das linke etwas hinter der Schärfenebene liegt. Das Licht ist sehr weich und kommt von der rechten Seite wahrscheinlich von der hinter diesem Himmel liegenden Abendsonne. Über Raphäelles Körper rand zieht sich der Schatten des rechten Mädchens. Der Schatten führt ihre Halslinie fort, indem er einen Bogen in Richtung Achsel macht, umrandet die äußere Form der Brust, begibt sich dann nach innen und verschmälert optisch die Taille, folgt dem Hüftumriss und zieht dann am Oberschenkel in die Innenseite des Beines. Die klare Körperform und die grazile Haltung werden durch diesen Schatten sehr schmeichelhaft betont.

Bei *Raphäelle* kommen Assoziationen an die hellenistische Darstellung der sogenannten und unzählige Male kopierten und variierten *Drei Grazien* (Abb.25) auf. Die Grazien, bei den Griechen Charites, bei den Römern Gratiae genannt, stehen sinnbildhaft für Anmut, Schönheit und Liebe {42}. Bei dieser modernen Version ist Raphäelle allerdings dem Betrachter zugewandt, während bei der klassischen Version die mittlere Grazie in Rückenansicht dargestellt ist. Übereinstimmend mit der klassischen Version drehen sich STURGES' Grazien nach außen. STURGES fotografierte Raphäelle ein Jahr später noch einmal. Bei *Raphäelle; Montalivet, Frankreich, 1994* (in {10}, S.95) ist die Anlehnung an die *Drei Grazien* ebenfalls gegeben. Raphäelle ahmt die Körperhaltung der mittleren Grazie nach, ist hier allerdings, anders als beim hellenistischen Vorbild, von vorne gezeigt. STURGES' Aufnahme von 1994 wirkt sinnlicher als die von 1993, denn Raphäelle hat die Augen geschlossen und ihren Kopf auf ihre Hand gelegt, die auf der Schulter des Mädchens im rechten Bildrand liegt. Die drei Mädchen stehen eng nebeneinander, ihre Füße werden von Gischt umspült. Sie wenden sich nicht wie in der 93er Version von einander ab. Die körperliche Nähe der Mädchen wird durch das schmale, hochkantige Format verstärkt. Auch, wenn eindeutige Berührungen unterbleiben, wirkt das Bild sehr erotisch. Wohin der Betrachter auch blickt sieht er glatte, Weichheit suggerierende Haut; so frisch gewachsene Weiblichkeit, dass die Schwerkraft noch nicht auf sie wirken konnte.

Auch anderen Fotos liegen Klassiker der Kunstgeschichte zugrunde. In *Familie deSaxcé; Montalivet, Frankreich, 1995* (Abb.27) stellt Arienne, die STURGES über einen langen Zeitraum hinweg fotografierte, die Venus in der *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli (um 1480, Uffizien, Florenz, Abb.28) nach. Es ist beeindruckend wie sich die beiden Frauen, die Venus und Arienne, in ihrer üppigen Körperlichkeit ähneln. Arienne hält ihren linken Arm über der Brust angewinkelt, wie auch Botticellis Venus ihren rechten vor die Brust hält. Dass Arienne ihre Scham nicht wie Venus versteckt und geradeaus in die Kamera blickt, statt abwesend ins Leere, ist, so verstehe ich STURGES' Arrangement, selbstverständlich, denn als Nudistin kennt Arienne keine Scham.

Edgar Degas' Pastellzeichnung *Das Bad* (1886, Louvre, Paris, Abb.30) und seine Ballettinnenbilder kamen mir in den Sinn, als ich STURGES' Fotografien von jungen Mädchen unter der Dusche sah. STURGES zeigt *Marine, Maia, Elodie und Gaelle; Montalivet, France, 1991* (Abb.29) beim Duschen, sich Eincremen und wie sie sich gegenseitig die Beine rasieren helfen. Den Badeszenen von Degas und den Duschszenen von STURGES ist ein gewisser Voyeurismus zu Eigen. Es sind Momente fixiert, in denen sich die Modelle unbeachtet fühlen. Degas malte die Bilder von Balletttänzerinnen hinter der Kulisse gemalt, wenn sie sich, verborgen vor dem Auge des großen Publikums, anziehen und ihre Haare zurechtmachen. Die badende Frau ist stets als Rückenakt gezeichnet, als würde sie heimlich beobachtet und als bemühe sich der Betrachter, sich zu verbergen. Auch bei STURGES' Fotos unter der Dusche sind die Mädchen nur mit sich beschäftigt und scheinen die Kamera nicht zu bemerken und anders als bei STURGES' Bildern sonst, besteht kein Blickkontakt, nur einen Gesichtsausschnitt kann der Betrachter im Spiegel erkennen. Es wird dem männlichen Betrachter Einblick in einen intimen Teil des weiblichen Alltags gewährt, den er im Allgemeinen nicht zu sehen bekommt. Die Mädchen und Frauen arbeiten daran, die Perfektion herzustellen, die sie gerne natürlicherweise hätten und die sie Jungen und Männern natürlicherweise zu haben vormachen. Insofern kommt einem der männliche Fotograf, der dieser Aktion beiwohnt, als Eindringling vor. Tatsächlich stellt sich der Sachverhalt anders dar: Alle von STURGES fotografierten Duschszenen sind in einer Freiluft-Dusche aufgenommen. Auf der Außenwand des Hauses, an die die Dusche montiert ist, sind die Schatten von Bäumen zu sehen und dort, wo Gaelle (am rechten Bildrand) kniet, besteht der Boden aus Sand und Gras. Und es ist nur einleuchtend, dass in Montalivet, einem Nudisten-Camp, in dem die Menschen nicht nur beim Baden, sondern auch beim Einkaufen nackt sind, auch vor den Augen aller geduscht und Schönheitspflege betrieben wird. Der Voyeurismus, den man STURGES geneigt ist zu unterstellen, relativiert sich damit.

Wie aber erwartet sich STURGES die Rezeption eines solchen Bildes in seiner Heimat? In manchen Teilen USA (so wurde mir von amerikanischen Freunden berichtet) werden die Strände von der Polizei mit Ferngläsern danach abgesucht, ob die weiblichen Badegäste ein Bikinioberteil tragen. Wenn nicht, wird die Straftat mit einem Bußgeld geahndet. In den Damenumkleidekabinen wird es als unschicklich empfunden, sich vor seinen Geschlechtsgenossinnen vollständig zu entblößen, man hat dazu hinter einen Sichtschutz zu gehen. (siehe auch die Glosse aus der *Berliner Zeitung* {28} im Anhang 3. Dort wird unterhaltsam berichtet, dass man in der getrenntgeschlechtlichen Sauna einen Badeanzug trägt und es verboten ist, Unterwäsche im Garten aufzuhängen.) Wer so aufgewachsen ist, muss von soviel europäischer Freizügigkeit bestenfalls geplättet sein oder, wie geschehen, STURGES' Fotos für Pornografie halten.

STURGES sagt dazu: *"Mein ganzes Leben lang habe ich Menschen fotografiert, die vollkommen im Einklang mit dem waren, was sie in der Situation, in der ich sie fotografiert habe, waren. In sehr vielen Fällen war das ohne Kleidung, und es war einfach kein Thema. (...) Sie fühlten sich einfach wohler so. Ich wäre nie auf die Idee gekommen, dass jemand etwas daran pervers finden könnte. Das war eine totale Überraschung für mich, was der offensichtliche Beweis dafür ist, dass ich ziemlich tiefgreifend naiv bezüglich des amerikanischen Kontextes gewesen bin. Aber im Verlaufe meines Lebens habe ich soviel Zeit in diesem (nudistischen, Ergänzt. d. Verf.) Kontext verbracht, dass ich vergessen habe, dass Homo sapiens nicht immer so ist, was in der Tat naiv von mir ist. (...) Aber es ist eine Naivität, die ich nicht aufgeben möchte, nicht einmal jetzt."* (in {11}, S.4)

In {10} bemerkt STURGES: *"Nacktheit ist ein arg strapaziertes Thema der zeitgenössischen amerikanischen Kultur - anders als im persönlichen Leben der Menschen, die ich fotografiere: Für sie ist es eine Selbstverständlichkeit. Es ist traurig, dass der Umgang mit dem Naturismus in den Vereinigten Staaten hauptsächlich auf die bloße Vorstellung, nackt zu sein fixiert ist - und aus Angst davor jegliches Verstehen scheitert."*

VI.2.2 Bettina, Montalivet, France, 1993

Über das Alter der Modelle erfährt man bei STURGES nie etwas, so dass man es anhand der körperlichen Entwicklung einschätzen muss. Bettina ist vielleicht 12 oder 13 Jahre alt. Ihr Körper ist sehr mager und knochig und Brüste und Schambehaarung beginnen gerade erst zu wachsen. Sie ist von Kopf bis Fuß abgebildet und steht im Kontrapost auf ihrem linken Bein im feuchten Sand, wobei ihr Oberkörper allerdings nicht über ihrer Hüfte ruht, sondern aus der Mitte zur linken Bildhälfte geneigt ist. Bettina hält ihren Oberkörper sehr aufrecht. Sie wendet ihren Kopf in die tief stehende Sonne und in den Wind, hat die Augen geschlossen, ihr Gesicht ist entspannt. Auch dieses Bild ist eine Strandszene, der Horizont befindet sich auf Schulterhöhe des Modells und an der linken Bildkante sind un-scharf zwei stehende Gestalten zu erkennen.

Wie bei *Raphäelle*, irritieren auch hier das Verhältnis zwischen Gesicht und Körper. Bettinas Kopf und Hände haben nichts Kindliches an sich. Auch ihr Ausdruck scheint eher einer Erwachsenen zu gehören als zu diesem Mädchenkörper, der frisch in die Pubertät eingetreten ist. Dieser Ausdruck kann den Betrachter durchaus unangenehm berühren, denn es ist ein sehr sinnlicher, hingebungsvoller Moment des Genusses dargestellt. Bettina genießt vielleicht nur die Wärme der Sonne und des Windes, aber dieses Genießerische hat durch die Nacktheit eine erotische Komponente, die dadurch verstärkt wird, dass sich ihr Körper offen dem Betrachter zuwendet. Der Eindruck entsteht, dass sie es auch genießt fotografiert zu werden. Thomas E. Schmidt

schreibt 1996 in der Frankfurter Rundschau {21}:" (...) *Sturges verstößt mit seinen Arbeiten gegen eine Norm, dass die Geschlechtsorgane Pubertierender nicht in einem öffentlichen Raum gezeigt werden dürfen (...)*." Damit trifft Schmidt den springenden Punkt. Wäre Bettinas Körper fünf Jahre reifer, würde sich beim Betrachter nicht gleich das schlechte Gewissen einstellen, im pubertierenden Mädchenkörper eine erotische Ausstrahlung zu erkennen. Der Betrachter fühlt sich sogleich als Voyeur ertappt, weil er mit diesen Bildern wie sonst nie die Möglichkeit erhält, auf die Intimsphäre junger Mädchen zu starren.

STURGES wirft damit die Thematik der kindlichen Sexualität auf. Im Interview mit David Steinberg (in {11}, S.6) sagt STURGES bezüglich des sexuellen Verhalten (Selbstbefriedigung) von Kleinkindern: "*Dies ist eine sinnliche Erfahrung in ihrem Leben, eine die vollständig im Besitz des Kindes bleiben sollte (...). Niemand wird behaupten, ich zu allerletzt, dass es in irgendeinem Ausmaß in Erwachsenensexualität involviert werden sollte. Aber es ist die Wahrheit, dass Homo sapiens eine sinnliche Spezies ist. (...)*" Weiter unten kritisiert er das so genannte "age of consent", das gesetzlich festgelegte Alter von 18 Jahren, ab dem in den USA Geschlechtsverkehr erlaubt ist. Es habe zur Folge, dass die große Anzahl minderjähriger Mütter, die es in den USA gäbe, zu Straftätern gemacht würde. Das Verbot bringe einerseits Scham auf und erzeuge wie alle Verbote das Verlocken, das Verbot zu missachten. Auch sei vor diesem Hintergrund sexuelle Aufklärung zu Verhütung schwierig. STURGES beklagt diese strikte Altersgrenze. Er vertritt die Auffassung, dass der Mensch von Geburt an erotisch oder sinnlich empfindet und dieses Empfinden einzig in den Erfahrungsbereich des entsprechenden Individuums gehöre bis es sexuelle Reife erreiche. STURGES sagt, wenn er behaupte, dass die sexuelle Reife vor dem Alter von 18 Jahren eintreten kann, würde er von der amerikanischen Gesellschaft erhängt, ertränkt oder gevierteilt, während sich in Europa zum gleichen Thema keine Augenbraue heben würde. Er müsse, so STURGES, ständig beweisen, etwas zu sein, dass er nicht ist. Auch wenn er sich nicht irgendwelcher Straftaten schuldig sieht, sehe er sich nicht als reines, künstlerisches Wesen, sondern fühle sich schon immer zu physischen, sexuellen und psychologischen Veränderungen hingezogen, denen auch ein erotischen Aspekt anhafte.

Bettina strahlt nicht die weniger befremdende, "unschuldige" kindliche Erotik aus, sondern die erwachsene im heranwachsenden Körper, die gesellschaftlich nicht geduldet ist. Auch wenn das Verständnis hier größer sein mag als in den USA, reagieren Erwachsene befremdet auf die sich entwickelnde Sexualität Jugendlicher. Es wird - im Allgemeinen - angenommen, dass Kinder und Jugendliche Probleme mit oder wegen ihrer heranreifenden Sexualität haben und es gehört eher zur Ausnahme als zur Regel, dass sie von ihren Eltern unterstützenden Rat oder Informationen erhalten. Ich verstehe STURGES' Intentionen bezüglich des Bildes *Bettina* (1993) als Versuch, ein anderes, intaktes Körpergefühl darzustellen. Dazu gehört sowohl das problemlose Akzeptieren

des sich verändernden Körpers als auch die Akzeptanz der damit einhergehenden Sexualität. Wenn man STURGES' Absichten kennt, weiß man, dass damit der Nudismus als Weg zur Einheit von Körper und Geist propagiert wird.

Was kann man jedoch von dieser Philosophie aus seinen Bildern ablesen, wenn man seine Kommentare und die zahlreichen Aussagen seiner Modelle nicht zur Verfügung hat? Wenn der Betrachter das Buch *Radiant Identities* aufschlägt, findet er drei Bilder von Bettina. Diese ähneln sich weder thematisch noch formell, sind jeweils im Abstand eines Jahres aufgenommen und werden nicht hintereinander abgebildet. Nur, wenn der Betrachter sehr genau hinschaut, wird er überhaupt feststellen, dass auf den Bildern dieselbe Person zu sehen ist. Die Konzeption des Buches lässt keine Anstrengungen erkennen, STURGES' Intentionen zu verwirklichen. Über die Persönlichkeit, die vielschichtig und interessant sein soll, erfährt man tatsächlich nichts aus dem Bild. Durch die Nacktheit und die scheinbar unberührte Natur als Umgebung fallen alle Attribute weg, nach denen man gewöhnlich einen Menschen beurteilt. Im Zusammenhang mit den anderen Bildern wird nur klar, dass es sich um einen jungen Menschen handelt, der in der Freikörperkultur groß wird und es offenbar genießt, fotografiert zu werden. STURGES möchte jedoch außerdem erreichen, dass seine Arbeit gegensätzlich zu einem Pin-up ist. Er sagt: *"Ein Pin-up verlangt von dir, dass du das Interesse zur Person unterdrückst und dich vollkommen damit beschäftigst, den Körper der Person anzuschauen und zu phantasieren, was du mit dem Körper tun könntest und dabei total ignorierst, wie sich die Person dabei fühlen würde. (...) Mein Ehrgeiz ist: Dass du die Bilder anschaust und erkennst, was für ein komplexer, faszinierender, interessanter Mensch jedes einzelne meiner Modelle ist."* ({11}, S.8, siehe auch Kap. III.2). Hier sehe ich seine Ausführungen anders. Meiner Meinung nach *verlangt* ein Pin-up nicht vom Betrachter, sein Interesse an der abgebildeten Person zu unterdrücken. Es macht dem Betrachter es lediglich sehr einfach, sein Interesse in die sexuelle Richtung zu bewegen, indem es die sexuellen Attribute stark betont. STURGES sagt weiter (in {11}, S.11), dass er, wenn die Fotos gemacht sind, keine Kontrolle mehr über sie habe. Er könne sich gut vorstellen, dass Teile der Gesellschaft seine Fotografien anschauen und dabei "unreine Gedanken" habe. Aber es gäbe auch Leute, die beim Betrachten von Schuhwerbung unreine Gedanken hätten, und für solche Leute könne er wirklich nichts tun, außer zu hoffen, dass sie irgendwann begreifen, dass er wirkliche Menschen fotografiert. Bezüglich des Vergleichs mit der Schuhwerbung, meine ich, dass STURGES hier keinen passenden gewählt hat. Es ist eindeutig absurder, eine durchschnittliche Damenschuhwerbung sexuell anziehend zu finden als STURGES Fotografien. Klar ist, dass es mit vom Betrachter abhängt, wie ein Bild interpretiert wird. Die Bilder von STURGES können meiner Meinung nach sehr wohl als Pin-ups betrachtet werden, wenn der Betrachter sie als Stimulationsmittel verwenden *will*. STURGES macht es dem Betrachter nicht annäherungsweise schwer, Bilder wie *Bettina* seinem guten Zweck zu

entfremden. Seinen Standpunkt dazu hat er jedoch klargemacht: *Er* verfolgt keine bösen Absichten mit seinen Bildern und ist nicht schuld daran, wenn der Betrachter schlecht denkt. Er sieht sich nicht mehr verantwortlich, wenn seine Bilder nicht wie vorgesehen betrachtet werden. Mich wundert, dass STURGES, wie auch MANN, keine moralischen Bedenken haben, die Fotos der Kinder, die ihnen vertrauen, dem Blick der Welt zu überlassen. Sie scheinen kein oder nur ein geringes Bedürfnis haben, die Kinder vor dem Mißbrauch ihrer Bilder zu schützen.

VI.2.3 Misty Dawn

Misty Dawn (was "Neblige Morgendämmerung" bedeutet) heißt eins der Modelle, die von JOCK STURGES sehr häufig fotografiert wurde. Auf dem Bild *Melanie, Alissa and Misty Dawn, Northern California, 1983* (Abb.33) sieht man sie mit kakao- und/oder dreckverschmiertem Gesicht als vielleicht fünfjährigem Wildfang mit zwei anderen Mädchen am Kühler eines Autos. Dann sieht man auf den folgenden 17 Seiten in chronologischer Folge immer wieder Akte von ihr, mal Einzel-, mal Gruppenaufnahmen, die sich über 12 Jahre erstrecken und vor allem in Nordkalifornien (wenige sind in Montalivet entstanden) aufgenommen sind.

Dabei gibt es einige Motive, die STURGES im Abstand von einigen Jahren wiederholt. Das ist zum Beispiel bei dem Portrait von *Christina, Misty Dawn and Alissa, Northern California¹, 1989* (Abb.35) der Fall, bei dem Misty Dawn mit den beiden anderen Mädchen hinter einer zerbrochenen Fenster zu sehen ist und ihr Kinn auf dem Rahmen eines Segments stützt. Mehrfach wird sie zwischen alten Baumaschinen fotografiert, die im Laufe der Zeit immer mehr verrotten und überwuchert werden. Auf dem Bild *Misty Dawn; N.CA., 1988* (Abb.36) liegt sie auf einem Stahlträger, im Hintergrund befinden sich die Kettenräder einer alten Planierraupe.

Misty Dawns Körper, der zwischen den riesigen Kettenrädern klein und zerbrechlich erscheint, hat sieben Jahre später, als STURGES das Motiv wiederholt, etwas von seiner Magerkeit verloren. Diese Bilder des Typs "Akt zwischen Schrott" erfreuten sich sowohl in der Kunst- als auch in der Modefotografie der 80er Jahre größerer Beliebtheit. Mir kommt dieses oft gesehene Motiv des zarten weiblichen Körper zwischen rostendem Schrott mittlerweile etwas abgegriffen vor, weil es als Kontrastpaar zu leicht zu entschlüsseln ist. Der nackte Körper, an sich schon wehrlos und verletzlich, steht schutzlos den gefährlichen scharfen, rostigen Kanten und Spitzen gegenüber und wirkt dadurch noch verletzbarer.

¹ im folgenden N.CA. abgekürzt

Als ich STURGES 1996 erschienenen Buch {10} zu seiner Ausstellung im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a. M. endlich entleihen konnte, war ich positiv überrascht, dass nun im vierten Buch von ihm sein Konzept erkennbar wird. In seinem Essay *Über meiner Arbeit*, das dem Buch beigelegt ist, schreibt er, dass hiermit erstmals seine Arbeit so gezeigt würde, wie er es sich immer gewünscht habe. Er bezieht sich auf die klassische Gestaltung, die die von der Wirkung der Bilder nicht ablenke und auf die serielle Vorstellung der fünf Hauptmodelle.

STURGES möchte erreichen "(...) dass, indem die Leute den physischen Prozess von Anfang (...) sehen und den Körper in all seinen unterschiedlichen Wandlungen beobachten, sie verstehen, dass die Person, die diesem Körper innewohnt, mehr als nur ein physischer Gegenstand ist." (STURGES in {11},S.8) Es ist tatsächlich so, dass das Augenmerk von der Körperlichkeit abgelenkt wird, wenn der Betrachter ein und dieselbe Person in Folge und im Laufe der Zeit beobachten kann. Neben den körperlichen Veränderungen, beginnt der Betrachter nach Entwicklungen oder Konstanten in Mimik und Ausdruck zu suchen. Er beginnt sich wirklich zu fragen, was für ein Mensch dies ist und beginnt, Interesse an der Person zu entwickeln, Zuneigung oder Abneigung zu empfinden. Nachdem ich zunächst nur Gelegenheit hatte, mir die unterkühlt und abweisend wirkende Misty Dawn in *Radiant Identities* anzuschauen, war ich regelrecht angerührt, als ich das oben genannte Bild von ihr als Kind sah. Während dieses erste Bild von ihr eine Momentaufnahme, einem Schnappschuß ähnlich, ist, schaut sie drei Jahre später direkt und offen in die Kamera, während sie nackt auf einem Stein am Ufer eines Flusses steht (*Misty Dawn; N.C.A., 1986, Abb.34*). Die idyllische Landschaft verbunden mit der kindlichen Nacktheit erweckt den Eindruck einer zwanglosen Kindheit. Eigene Kindheitserinnerungen des Betrachters werden wach, Neid oder Trauer können aufkommen, diese imaginierte Freiheit nicht erlebt zu haben oder nicht mehr erleben zu können. Thema der eben genannten ersten Bilder ist nicht Erotik, sondern das Ideal der glückseligen, freien Kindheit. Die Erotik taucht bei den Bildern von Misty Dawn erst mit Beginn der Pubertät auf. Das Bild von ihr am zerbrochenen Fenster möchte ich eher als romantisch bezeichnen.

Auf *Misty Dawn; N.C.A., 1992 (Abb.32)* wird sie im sehr weichen, gleichmäßigen Licht eines Innenraums gezeigt. Sie scheint sich eben aus einem Schlafsack oder einer Bettdecke gepellt zu haben, die sie bauchabwärts umhüllt. Die Hände hinterm Rücken verschränkt, hält sie den Kopf geneigt und blickt aus dem Bild heraus am Betrachter vorbei. Misty Dawns Gesicht ist reifer geworden und ihre Brüste beginnen zu wachsen - sie mag etwa 13 Jahre alt sein. Erotisch an dem Bild ist mehrerlei. Zum einen assoziiert man mit der Nacktheit im Bett eine intime Situation. Außerdem lenkt die Körperhaltung - die verschränkten Arme und der geneigte Kopf - den Blick auf den nackten Oberkörper und den freien Hals. Misty Dawns Gesichtsausdruck ist zwar wie immer

ernst, aber erscheint dadurch, dass sie wegschaut und den Mund leicht geöffnet hat, etwas abwesend und in die Ferne schweifend.

Misty Dawn and Christina; N.C.A. , 1995 (Abb.37) ist das zeitlich gesehen letzte Bild von Misty Dawn und das letzte der 17-teiligen Folge. Hier hat STURGES sie zusammen mit ihrer offenbar langjährigen Freundin in seichtem, ruhigem Wasser gezeigt. Christina ist auch schon auf den Fotos am Fenster links im Bild zu sehen ist. Misty Dawn scheint erwachsen geworden zu sein. Sie ist zwar immer noch außerordentlich schlank, aber nicht mehr erschreckend mager. Ihr Gesicht hat sich verändert und sie blickt grimmig, mit gesenktem Kopf in die Kamera. Ihre Augen sind etwas geschminkt und ihre Fingernägel lang und lackiert. Die Arme sind hinterm Rücken verschränkt und es verwundert bei ihrem ablehnenden Blick, dass sie sie nicht vor ihrem Körper verschränkt hält. Christina, die neben ihr bis zum Bauch im Wasser kniet, wirkt dagegen sanft und gutmütig. Sie umfaßt mit beiden Händen Misty Dawns Bein direkt über der Wasserkante. Man wundert sich, dass die beiden jungen Frauen bei einer so unterschiedlichen Ausstrahlung einen so engen Körperkontakt haben.

Die Serie von Misty Dawn ist nur eine von mehreren intensiven Folgen von verschiedenen Mädchen in STURGES' letztem Buch *Jock Sturges* {10}. Von fünf Modellen gibt es umfangreiche Serien, andere Modelle tauchen im Buch verteilt immer wieder auf. So ist dies der Fall bei den Kindern der Familie deSaxcé Arianne und François. Wie schon erwähnt gibt es eine dreiteilige Bilderfolge, bei der Ariannes Person im Vordergrund steht. Das wären zunächst *Arianne and François; Montalivet, 1991* (Abb.38), gefolgt von einer Aufnahme mit gleichem Titel 1994 (Abb.39) und schließt ab mit *Family deSaxcé; Montalivet, 1995* (Abb.27), auf dem auch die Mutter zu sehen ist.

Arianne and François; Montalivet, 1991 ist, wie die anderen Bilder auch vermutlich auf dem Campingplatz von Montalivet aufgenommen. Hier hängt im Schatten von Pinienbäumen die Hängematte, die auf allen drei Fotos der Angelpunkt des Bildes ist. Im Hintergrund des ersten Bildes (von 1991) kann man eine spiegelnde Wasseroberfläche erkennen, hier und da leuchten aus dem Dunkel der Nadelbäume hellere Flecken, vielleicht Zelte, auf. Bei diesem Bild liegt François in der Hängematte, die horizontal in der Bildmitte hängt. Er trägt ein T-Shirt und schaut in die Kamera. Arianne, etwa dreizehnjährig, von kräftigem Körperbau und sehr schönen Gesichtszügen, steht links der Bildmitte. Ihre Körperhaltung ist elegant. Sie hat die Hüfte etwas eingeknickt und ein Bein übergeschlagen und stützt sich mit den Fingerspitzen auf der Platte eines Campingtisches ab. Die andere Hand führt nach hinten und liegt locker auf dem Rand der Hängematte. Arianne dreht ihren Kopf weg vom Betrachter, vielleicht schaut sie jemanden an, der neben ihr außerhalb des Fotos steht. Verglichen mit den Strandbildern ist dies ein eher dunkles Bild, das Licht ist

diffus, so dass die Schatten sehr weich sind. Das nächste Bild dieser Folge ist drei Jahre später, 1994, aufgenommen. Das Setting ist ähnlich: die gleiche Hängematte, im Hintergrund Handtücher auf der Leine und ein Baumstamm, auf dem Boden Piniennadeln. Arianne liegt in der Hängematte im Vordergrund. Die Hängematte führt von der linken unteren Bildecke zum rechten Drittel der oberen Kante. François steht am Baum, an dem die Hängematte befestigt ist und umfasst ihn mit der einen Hand, mit der anderen hält er sich an der Aufhängung der Matte fest. Auf den ersten Blick wirkt das Bild nicht, als seien die Kinder drei Jahre älter geworden. Ariannes Gesicht ist sich ähnlich geblieben, allerdings haben sich Brüste und Schambehaarung ausgeprägt. Die Körpersprache ist jedoch eindeutig reifer geworden. Sie liegt wie hingegossen vor dem Betrachter in der Matte, die langen blonden Haare hängen offen aus der Matte heraus, eine Hand berührt ihren Hals, die andere hat sie unter den Kopf geschoben. Sie blickt von unten in die Kamera, der Gesamteindruck ist ein verführerischer.

Im letzten Bild der Folge, *Family de Saxcé; Montalivet, 1995* (Abb.27), ist Arianne mit François und ihrer Mutter zu sehen. Arianne ist als einzige der drei nackt und wirkt riesig groß im Vergleich zu ihrer Mutter, die etwas hinter ihr an der Hängematte lehnt. Sie scheint üppiger geworden zu sein und ihre Gesichtszüge wirken weniger mädchenhaft. François sitzt links von Arianne in der Hängematte, die sich diesmal von links unten nach rechts oben durchs Bild spannt. Mutter und Bruder schauen beide zu Arianne auf. Den auffälligen Bezug zu S.Botticellis *Geburt der Venus* habe ich bereits unter VI.2.1 hergestellt.

VI.2.4 Ludovic, Nicholas, Christophe, Olivier and Mailise; Montalivet, 1994

Das Konzept der körperlichen Veränderung interessiert STURGES nur bei Mädchen. Es gibt keine Fotografie, bei der beispielsweise die spriessende Schambehaarung von Jungen sichtbar ist. Es gibt anmutige Bilder von präpubertären Jungen, z.B. *François; Montalivet, 1992* (Abb.42), aber sobald die Körper der Jungen beginnen, sich deutlich zu verändern, sieht man sie nur einmal, auf dem Bild *Ludovic, Nicholas, Christophe, Olivier and Mailise; Montalivet, 1994* (Abb.40), lächerlich dargestellt, nachdem sie sich vom Scheitel bis zur Sohle mit Schlamm eingeschmiert haben. Auch, wenn das weibliche Pendant zu diesem Bild (Abb.41) nicht gerade ein Sinnbild für Anmut ist, sind sie doch wesentlich freundlicher dargestellt als die Jungen, die nur plump und hässlich wirken. Serielle Aktaufnahmen von Jungen fehlen ganz, François ist der einzige, der auch mal alleine portraitiert wird. Wenn man möchte, kann man diesen Umstand als Beweis dafür anführen, dass STURGES Motivation, diese Art von Fotografie zu machen, sexuellen Ursprungs ist. A.D.Coleman schreibt im Aufsatz *Metapher der Metamorphosen* (in {8}, S.90, Übersetzung d.Verf.): "Man kann sagen, dass das, was in dieser Arbeit angeboten wird,(...), die noch andauernde Untersuchung eines heterosexuellen Mannes ist, der zu verstehen versucht, wie Kinder erwachsen

werden, insbesondere, wie Mädchen Frauen werden - und, vielleicht dabei etwas Einsicht in das zu finden versucht, was ein Jungianer seine eigene feminine Seite nennen würde."

VII Schlußgedanken

Fotografen, die wie SALLY MANN und JOCK STURGES Abbildungen kindlicher und jugendlicher Nacktheit veröffentlichen, tragen eine hohe moralische Verantwortung. Sie nehmen den Missbrauch ihrer Bilder in Kauf, scheinen sich aber ihrer sicher zu sein, dass sie auch in der Zukunft die Veröffentlichung rechtfertigen können. STURGES zieht sich damit aus der Affäre, dass er sich für die falsche Rezeption seiner Bilder nicht zuständig erklärt, MANN, indem sie die Erotik in ihren Bildern leugnet und die Interpretationen der Betrachter für an den Haaren herbeigezogen hält. *"Im Laufe der Jahre habe ich gelernt, nicht über meine Arbeit zu reden und mir das Zitat Robert Doisneaus zu Herzen zu nehmen, dass ungefähr so lautet: »Wenn du Bilder machst, dann sprich nicht und schreibe nicht, analysiere dich nicht und beantworte keine Fragen.« Ich würde dem zustimmen und es erweitern: »Und lies auch keine kritischen Kommentare.«" Die Leute scheinen meine Arbeit immer mit Bedeutungen zu überfrachten, die in keinster Weise beabsichtigt oder gar unterbewußt waren.*" (MANN in {34}, Anhang 2) In ihrer Antwort auf das von Oxenhandler verfasste Essay, dem auch das eben genannte Zitat entnommen ist, drückt MANN aus, dass sie von der akademischen Betrachtungsweise von Kunst, der kunstgeschichtlichen Interpretation, herzlich wenig hält.

MANN vertritt offenbar das Konzept "L'art pour l'art". Sie macht Kunst um der Kunst willen und meint sich niemandem Rede und Antwort schuldig. Aber hat ihre Kunst, indem sie Facetten der Kindheit thematisiert, nicht auch ein gesellschaftliches Anliegen? Ich bin der Ansicht, dass es zur modernen Kunst untrennbar dazugehört, sich an der Diskussion um die eigenen Bilder zu beteiligen. Ansonsten bleibt die Kunst nur ein Selbstgespräch auf Seiten des Künstlers einerseits und des Publikums andererseits, ohne dass es zu einem Austausch kommen kann, der idealerweise beide anregen sollte. MANNs Wunsch, das Publikum möge ihre Bilder mit ihren Augen betrachten, klingt so umso naiver und unrealistischer.

Auch STURGES ist ein gewisses Maß an Weltfremdheit zu eigen. STURGES sagt: *»Meine Arbeit ist nicht schädlich oder kriminell - sie handelt von Unschuld. Wenn Unschuld als obszön beurteilt wird, liegt die Obszönität im Auge des Betrachters - i s t das Auge des Betrachters.«* (in {1}, S.15, zitiert nach {35}). Die Forderung an den Betrachter, die Bilder mit unschuldigen Augen wahrzunehmen, ist bei der heutigen Überfrachtung der Medien mit sexuellen Inhalten unrealistisch. Der mehr oder weniger empörten Abweisung erotischer oder sexueller Interpretationen ist implizit, dass die

Fotografen für sich beanspruchen, diesen unschuldigen Blick selbst zu haben. Wie unschuldig - wie intuitiv, wie naiv, wie zufällig - die Fotografen ihre Bilder tatsächlich gestalten, bleibt letztlich im Verborgenen. Der Idealismus und die Naivität findet allerdings bei der Gestaltung der Verkaufspreise ein Ende. JOCK STURGES druckt seine Bilder in begrenzter Auflage von 40 Stück. Dabei werden die Fotografien teurer, wenn die Anzahl der Restexemplare sinkt: So kosteten die ersten zehn Exemplare eines Bildes der 1996er Ausstellung in der Berliner Galerie Bodo Niemann 1.350,- DM, die Exemplare 36 bis 40 kosten 4.500,- DM. Zwar lässt STURGES seine Modelle keine Bildfreigabescheine unterschreiben und gibt ihnen von jedem Negativ einen Abzug, lässt ihnen auch die Möglichkeit, ausgestellte Bilder zurückzuziehen, aber ich habe nichts darüber gelesen, ob STURGES seine Modelle für die Arbeit an diesem von beiden Seiten erklärten "Gemeinschaftsprojekt" bezahlt oder sie am Gewinn beteiligt. Dieses Vorgehen wäre bei professionellen Modellen unüblich, unter Freunden, was seine Modelle ja für ihn sind, wäre es angebracht.

Was die Unschuld und Anmut als zentrales Moment in STURGES' Werk betrifft, so kann ich mir vorstellen, dass praktizierende Nudisten, für die Nacktheit etwas vollkommen Alltägliches und damit auch weniger wichtig ist, mehr von seinen Ideen in seiner Arbeit erkennen können. Meiner Ansicht nach liegt das Problem darin, dass STURGES zu einer idealisierten Darstellungsweise neigt. Es kommt nicht von ungefähr, dass die positiven Kommentare zu seiner Arbeit oft so schwülstig, phantastisch oder vergeistigt klingen. Die Normalität der Nacktheit wird am ehesten klar bei Bildern, auf denen Gegenstände der Zivilisation enthalten sind. Sei es wenn die Menschen nackt am Tisch auf der Veranda ihres Ferienhauses oder ihres Wohnwagens (Abb.43) sitzen oder die Kinder nur mit Turnschuhen bekleidet sind, um ihre Füße vor den Piniennadeln zu schützen. Ein oft zitierter Ausspruch eines seiner Modelle lautet: *»Man geht zur Post und trägt keine Kleider, dann geht man Gemüse einkaufen und trägt keine Kleider, anschließend kocht man und fegt dann Piniennadeln vom Weg. Wenn der Fotograf kommt, bleibt man so und wenn er geht, auch.«* (in {8}, S.16, Übersetzung d.Verf.). Ich könnte mir vorstellen, dass STURGES' Arbeit glaubwürdiger wäre und seiner naturistischen Mission dienlicher, wenn er mehr vom Alltag der Menschen zeigen würde und die

Menschen *normaler* darstellen würde. Seine Modelle lachen nie, blicken entweder ernst in die Kamera oder haben die Augen geschlossen. Manchmal blicken sie sich auch ernst an oder schauen ernst voneinander weg. Ist das Ausdruck des viel beschworenen "Bei-sich-seins" oder des "Im-Einklang-mit-sich-selbst-stehens"?

Mein allererster Eindruck von SALLY MANNs Bildern aus *Unmittelbare Familie* war ein sehr positiver gewesen. Neben der ansprechenden Gestaltung und der fotografischen Qualität, hat mich an den Fotografien die ungewöhnliche Darstellungsweise ihrer Kinder beeindruckt. MANNs Blick auf die eigenen Kinder war

ungewohnt und bleibt ungewöhnlich. Zwar versteht sie es, ihre ohnehin sehr attraktiven Kinder in ein gutes Licht zu rücken, aber betont nicht das Niedliche, sondern die Ernsthaftigkeit, eine Eigenschaft, die im Allgemeinen nicht zuerst mit Kindern in Verbindung gebracht wird und auf Kinderfotos vermieden wird. So entstehen Bilder von Kindern, die ernstgenommen werden und selbstbewusst sind. Dieses Konzept, das zunächst, in Anbetracht der Bildermassen in Form von Postkarten und Büchern der Neuseeländerin Ann Geddes von Neugeborenen in ausgehöhlten Melonen, inmitten von Kohlköpfen oder in Blumentöpfen, ein Erfreuliches ist, nutzt sich jedoch bei genauerer Betrachtung ab. Auch wenn MANN mit ihren Fotos Momente festhält, die sonst ignoriert werden, ist ihr Blick auf bestimmte Situationen beschränkt. Ich empfinde es nicht so, dass Kindheit hauptsächlich durch Ernsthaftigkeit und Verletzbarkeit geprägt ist. Sie lässt eine große Anzahl von Gefühlen aus. In dieser Hinsicht ist sie nur begrenzt empathisch und wählt nur das Schockierende oder das Negative aus. MANN sagt in der Einleitung zu *Unmittelbare Familie*: " (...) wir erzählen alles, ohne Furcht und ohne Scham." Dieser Ausspruch kippt nach einigen schockierenden Bildern in eine Manie, alles genau zeigen zu wollen und bei allen möglichen Begebenheiten dabei sein zu wollen und erinnert mich leider mitsamt dem Buchtitel an Reality-TV.

Noelle Oxenhandler versteht MANNs Arbeit als eine Gratwanderung zwischen der Liebe zu ihren Kindern und der Furcht vor der Möglichkeit, ihnen Schaden zufügen zu können (in {33}): "*Sally Mann wandert auf dieser feinen Linie. Sie ist kurz davor, sie zu überschreiten, aber tut es doch nicht. Egal, wie nackt und verletztlich die (...) Körper ihrer Kinder erscheinen mögen, sie behalten eine Unberührtheit. Es ist in den Blicken, die zu ihr zurückschauen und die durch ihre Augen, in die Augen von jedem schauen, der sie anstarrt. (...) Auch, wenn Sally Mann ihre Kinder dinglich präsentiert, strahlen ihre Fotografien eine Bewusstheit dessen, was sie gemacht hat, aus: Wenn nicht im trotzigen Blick der Kinder selbst, dann in der kompletten Weigerung der Fotografin zu euphemisieren, die Dinglichkeit zu beschönigen.*" Abschließend stellt Oxenhandler die Frage, welche Sichtweise auf Kinder die Gefährlichere sei. Die, die sie uns niedlich als Dekor und Accessoire präsentiert oder die, die die Gratwanderung anerkenne? Eine Antwort auf diese Frage fällt mir nicht schwer. Andererseits frage ich mich, ob die Kinder besagte Unberührtheit ihrer Person tatsächlich behalten¹.

Jean-Christophe Ammann schreibt im Essay im Buch *Jock Sturges: "Die Bilder von Jock Sturges verkörpern eine einzige Gratwanderung. Sie sind häufig »auf der Kippe«, weil sich heute die Grenze zwischen eigenen und instrumentalisierten Bildern verwischt. Die Dichotomie: Schönheit (Lug und Trug) ist Sache der Werbung,*

¹Im Internet befinden sich die Bilder von MANNs Kindern nicht nur auf seriösen Webpages. Das Bild *Das letzte Mal, daß Emmett sich nackt fotografieren ließ, 1979* (o.Abb), befindet sich auch auf einer Webpage namens "boylove.demon", die von der Suchmaschine yahoo.com allerdings nicht vermittelt wird.

Wahrheit dagegen ist Sache der Kunst, schließt jene Sehnsucht aus, die die Wahrheit in der Schönheit anerkennt. Letzteres scheint mir für Jock Sturges unumgänglich."

Die Gratwanderungen von STURGES und die von MANN sind von sehr unterschiedlicher Qualität. Ammann begründet den Umstand der Gratwanderung in der heutigen Unmöglichkeit Kunst mit Schönheit zu verbinden, ohne dass sie gleich mit der oberflächlichen Werbung gleichgesetzt würde. Oxenhandler sieht es als Intention von MANN, den Betrachtern die Gratwanderung, die Bestandteil ihres Lebens mit Kindern ist, vor Augen zu führen.

Letztlich sollte dem Betrachter bei der Beurteilung der Fotografien im Hinterkopf bleiben, was über das Verhältnis der Modelle zu ihrem Fotografen bekannt ist. STURGES' Modelle werden sehr häufig zitiert, allerdings immer anonym und von STURGES persönlich oder seiner Frau Maia Davis. Da ich ihre Aussagen bereits zitierte, möchte ich nur noch auf den Umstand hinweisen, dass STURGES' Modelle, die nach seinen Angaben (in {11}, S.13) demütigenden Verhörungen durch das FBI ausgesetzt waren, sich auch danach noch von ihm fotografieren lassen wollten.

Claudia Steinberg berichtet in ihrem Artikel in der *Zeit* {23} die freundliche Stimmung zu Hause bei der Familie MANN und sagt: *"Jeder Verdacht unzulässiger Inbesitznahme der Kinder verdunstet in der Wärme und Freundlichkeit der Kommunikation."*

Der für das *New York Times Magazine* schreibende Autor Richard B. Woodward beschreibt die Stimmung einer Ausstellungseröffnung in der Houlik Friedman Gallery (in {1}, S.25) wie folgt: *"Wie Ehrengäste eines Festbanketts bewegten sich Manns drei Kinder Emmett (12), Jessie (10) und Virginia (7). Sie schienen sich in der neugierigen Bewunderung der Menge vollkommen wohl zu fühlen. Während ihre Mutter und ihr Vater sich mit Freunden und Bewunderern unterhielten, kreiste Jessie in ihrem roten Kleid durch die vier Räume und beantwortete die Fragen neugieriger Fremder, die erbrannt darauf waren, mehr über ihre Eltern zu erfahren. Emmett stand neben einem Portrait von sich selbst im Wasser, ignorierte die Blicke achselzuckend und zeigte eine Geisteshaltung, die typisch für Teenager ist. (...)* (Er gab mit seinen neuen Schuhen an, Erklärung zur Auslassung, d.Verf.) *Alle drei schienen von der Tatsache unbeeindruckt, dass sie auf den sie umgebenden weißen Wänden von ganz nahem und vollkommen nackt untersucht werden konnten. (...) Die Mitarbeit der Kinder in der Arbeit ihrer Mutter ist jedem ersichtlich, der in ihrer Gesellschaft Zeit verbringt. Sie sind eigenwillige, argumentierende Teilnehmer, keine Roboter."*

VIII Literaturangaben

Wenn ein Buch in einer Berliner Bibliotheken entleihbar war, habe ich die Signatur in kursiv angegeben.

Es gelten folgende Abkürzungen:

KB = Kunstbibliothek

AGB = Amerika-Gedenk-Bibliothek

HSB - NM = Bibliothek der Hochschule der Künste, Abt. Neue Medien

- {1} *Gauntlet - exploring the limits of free expression/* No.16, Springfield, PA, 1998
- {2} CUNNINGHAM, Imogen: "Körper" , Text v. Richard Lorenz, Knesebeck, München, 1998
- {3} MANN, Sally: "Second Sight", David Godine, Boston, 1982
- {4} MANN, Sally: "At Twelve", Aperture, New York, 1988
- {5} MANN, Sally: "Immediate Family", Aperture, New York, 1992
zu deutsch: "Unmittelbare Familie", Knesebeck, München, 1997
- {6} MANN, Sally: "Still Time", Aperture, New York, 1988
HSB-NM : AP 9913/NA 0781
- {7} MANN, Sally: Serie "Mother Land: Recent Georgia and Virginia Landscapes", 1997
- {8} STURGES, Jock: "Radiant Identities", 1994 /Aperture,N.Y.
- {9} STURGES, Jock: "The Last Day Of Summer"/Aperture, New York, 1991
- {10} STURGES, Jock: "Jock Sturges"/Scalo,1996
(HSB - NM : AP 9919 / NA 0965 + Beil.)
- {11} siehe Anhang 1: Interview Steinberg-Sturges: www.sexuality.org/1/davids/cnstur.html
- (12) BARTHOS, Roland : "Wilhelm von Gloeden"/Napoli, 1978
(KB: H 2992 sk kl)
- (13) BURRI,P./SCHERER, R./RANKE,W./AMMAN,J-Chr.: "Textbeiträge zu Otto Meyer-Amden, Wilhelm von Gloeden, Elisar von Kupffer" / Basel, 1979/
(KB: g 11838 dea kl)
- (14) POHLMANN, ULRICH: "Wilhelm von Gloeden - Sehnsucht nach Arkadien"/Nishen Verlag Berlin, 1987 / *(KB: H2992 ske l)*
- (15) ALBERS, BERNHARD: "Vicenzo Galdi, Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow - Aktaufnahmen aus der Sammlung Uwe Scheid"/Rimbaud Verlag, Datum ?/*(KB: 8/1997/3221)*
- (16) POHLMANN, ULRICH: "Guglielmo Plüschow - Ein Photograph aus Mecklenburg in Italien"/ NWM-Verlag, keine Jahres- und Ortsangabe / *(KB: 8/1995/2873)*
- {17} HOLBORN, Mark/LEVAS, Dimitri; in Zusammenarbeit mit der Robert Mapplethorpe Foundation: "Robert Mapplethorpe"/ Schirmer-Mosel, München, 1992 *(HSB-NM: AP 9913/NZ 0496)*
- {18} GOLDMAN, keine Angabe, vermtl. Tipfehler, wahrschl.s.
- {19} WOODWARD, Richard B.: "The Disturbing Fotography of Sally Mann", *The New York Times Magazine*, 27.9.1992, S.29-36, 52
- {20} HASPEL, Jordana, in The Brown Daily Herald, www.netspace.org/users/herald/issues/030697/mann/f.html
- {21} SCHMIDT, Thomas E.: "Ein stiller Zeuge der Verwandlungen", *Frankfurter Rundschau* Nr. 155, 6.Juli.1996
- {22} SCHOBER, Siegfried : "Nymphen und Sonnenkinder", *Der Stern*, Nr.25, 13.6.1996
- {23} STEINBERG, Claudia: "Kindheit, ein fremder Kontinent" in *Die Zeit* vom 5.11.1993, S. 85

- {24} GEORGIEFF, Anthony: "Sally Mann: Sense and Sensibility", Katalog 1997, S.44-45, k.w.A.
- {25} SQUIERS, Carol: "Sally Mann", *American Photo*, 03/04-1998, S.70
- {26} GERNSHEIM, H.: "Lewis Carroll. Photographer", New York, 1969 (KB : H 2987 g kl)
- {27} HAMILTON, David: "The Ideal Life" in *Twenty-five Years of an Artist*, Paris, 1992 (zitiert in {1}, S.19)
- {28} WALTER, Birgit: "Amerika/Der Genier-Faktor", *Berliner Zeitung* vom 7.8.2000
- {29} FREIER, Felix: "DuMont's Lexikon der Fotografie", DuMont Buchverlag, Köln, 1992 / (HSB - NM: AP 9300/ NZ 0580a)
- {30} KÜCHENHOFF, Joachim: "Edgar Degas, die Fotografie und der Voyeurismus", in *Psyche*, 1990, Bd.44
- {31} NAUMANN, M./ CAU, J./ ROBBE-GRILLET,A./ MISHIMA,Y. : "Vier Meister der erotischen Fotografie", Wilhelm Heine Verlag, München, 1970 (HSB-NM: AP 9578 / NX 1516)
- {32} AMICO, Leonard: "The Photographs of Barbara Morgan", Williamstown, 1978 (KB: H 2995 cb kl)
- {33} OXENHANDLER, Noelle: "Nole me tangere",1998, www.nerve.com/Dispatches/Oxenhandler/Mann/
- {34} MANN, Sally : Antwort auf {33}, s.o.
- {35} STURGES, Jock: unbetitelter Kommentar zum Artikel: "The Right to Depict Children in the Nude", *The Body in Question* (Aperture #121), Aperture Foundation, 1990, New York
- {36} Homepage von FocalPoint f/8, links zu Sally Mann
- {37} www.photeye.com/Gallery/sturges/biography, ©1999
- {38} www.photeye.com/Gallery/sturges/irish
- {39} DAVIDSON, G.C., NEILL, J.M.: "Klinische Psychologie", Psychologie Verlags Union, München, Weinheim, 1988
- {40} IONESCO, Irina: "Nudes", Stemmler Edition, Zürich 1996/1999
- {41} www.nudesbooks.com
- {42} RECLAM, Philipp jun.: "Reclams Lexikon der antiken Mythologie",3.,überarb. Auflage, Stuttgart, 1981
- {43} "Geschichte der Fotografie, 1839 bis heute", George Eastman House, Rochester, New York, Benedikt Taschen Verlag, Köln 2000
- {11} Anhang 1: Interview Sturges
- {33} Anhang 2: Noelle Oxenhandler-Sally Mann
- {28} Anhang 3: Glosse

IX Zeichenerklärung

{x} - Literaturangabe siehe Verzeichnis am Ende

"... " - ich zitiere

»...« - ich zitiere ein Zitat

(...) - Auslassung durch mich

(...) - im Zitat vorgegebene Auslassung

Alle Zitate aus {1} und {11} sind vom Verfasser übersetzt.

X Bildnachweis

Zur Wahrung des Urheberrechts ist eine Abbildung der entsprechenden Fotografien hier nicht möglich.

- Abb. 4 = *Irene Mac Donaed* in {26}, Abb. 17
- Abb. 5+6 = *T.22 Zwillinge auf Felsen, T.23 Zwilling im Wasser, T.97 Zwei Mädchen im Schatten*
- Abb 7: AMICO, Leonard: "The Photographs of Barbara Morgan" {32}
- Fotos: *Bienenstich*, 1948 =7
- *Vom Steg springen*,1946 = 8
- Abb.23: in {6}, S. 69
- Abb.24 :in {8}, S. 9 und {10}, S.74
- Abb.25 *Grazien* in {42}, S.202
- Abb.27:(in {10}, S.173
- Abb.33: in {10}, S.31
- Abb.40: in {10},S.81
- Abb.43), ({8}, S,48)