



Zweiunddreißig Kilo Ivonne Thein/Heide Häusler

Talents 10 Junge Fotografie/Kunstkritik

Deutscher Kunstverlag

Ivonne Thein

Zweiunddreißig Kilo





























Heide Häusler

**Der strapazierte Körper . Zur Darstellung von Weiblichkeit
in der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein.**

Inhalt

Einführung **4** Grußwort **6** Der strapazierte Körper . Zur Darstellung von Weiblichkeit in der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein **8** Bibliographie **32**
Ein auf Gesprächen und E-Mails beruhender Dialog zwischen Ivonne Thein und Heide Häusler im Januar 2008 **34** Biografien **46** Dank **48**

Content

Introduction **5** Greeting **7** Strapped: On Representations of Femininity and Body in the Series "Thirty-Two Kilos" by Ivonne Thein. **9** Bibliography **32**
A dialogue between Ivonne Thein and Heide Häusler in January 2008 based on conversations and emails **35** Biographies **47** Thanks **49**

Einführung

Das Porträt . Der fotografierte Mensch

Mit dem Nachwuchsprogramm „Talents“ fördert der C/O's e.V. als erste Institution in Deutschland gleichermaßen angehende Fotografinnen und Fotografen wie auch junge Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, die sich an der Schwelle zwischen Ausbildung und Beruf befinden. Zu den Einzelausstellungen erscheint jeweils ein Katalog, in dem Bild und Text in einen Dialog treten.

„Talents“ geht 2008 bereits ins dritte Jahr und widmet sich nach der großen Resonanz im letzten Jahr erneut dem Thema „Mensch“. Hatte der erste Jahrgang unserer Serie in 2006 das Verhältnis von „Mensch und Stadt“ untersucht, so lag der Fokus der vier Ausstellungen in 2007 auf dem „Porträt“ und mit ihm auf dem „fotografierten Menschen“. Mit unserem Jahresschwerpunkt 2008 folgen wir dem Interesse und dem Wunsch junger KünstlerInnen, sich verstärkt mit diesem Thema auseinander zu setzen.

Vor dem Hintergrund unserer bildorientierten Mediengesellschaft beleuchtet die Fotoserie „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein zusammen mit einem Text von Heide Häusler eine Krankheit, die in der öffentlichen Diskussion aktuell wieder starke Aufmerksamkeit erfährt: „Anorexia Nervosa“ oder auch Magersucht genannt. Die künstlerische Arbeit spiegelt und liefert gleichzeitig Material für eine breite Debatte um Tabuisierung, Schönheitsideale und Modediktate. In den digital bearbeiteten Bildern wird nicht nur die dialektische Schraube von Schönheit und Schrecken thematisiert, sondern auch das Dilemma innerhalb der Mode- und Werbewelt sowie gesellschaftlicher Wahrnehmungen und Denkweisen auf fotografische Weise gespiegelt.

Auch beim Jahrgang 2008 werden erneut Themen eine Rolle spielen, welche die Grenzen des Eigenen und Anderen beleuchten. Aus politischen und sozialen Beobachtungen, aber auch in der direkten Auseinandersetzung mit exemplarischen Kontexten in Form von Analysen aktueller gesellschaftlicher Themen oder mehr oder weniger randständiger gesellschaftlicher Gruppen werden neue Fragen aufgeworfen und bildnerisch untersucht. Die Ausstellungsreihe „Talents“ spannt einen Bogen von dokumentarischen, reportageartigen Bildsprachen bis hin zu digital konstruierten Bildern. In ihrer Reflektion des gewöhnlich-ungewöhnlichen Alltags lässt sie nicht nur Rückschlüsse auf den Zustand unserer Gesellschaft zu, sondern trägt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie auch zur Definition eines pluralen Bildbegriffs bei – eines Bildbegriffs also, der Erscheinungsformen und Mechanismen der modernen Mediengesellschaft ebenso berücksichtigt wie analytische Zugangsweisen zur Umwelt und abgebildeten Wirklichkeit.

Felix Hoffmann

Introduction

The Portrait . People in Photographs

With the programme for young artists, „Talents“, C/O's e.V. is helping to promote both young photographers and young art critics who are finishing their education and launching their careers, and is the first institution in Germany to do so. The publication accompanying the exhibition allows images and text to enter into dialogue as equal disciplines.

In 2008, „Talents“ is already entering its third year and after the great resonance of last year once again addresses the theme of people. While the first year of this series in 2006 focused on the relationship between people and the city, the four exhibitions of 2007 focused on the portrait and on „people in photographs.“ Our annual theme for 2008 is a response to the sustained interest and desire of young artists to explore this theme in greater depth.

Taking as its context our image-oriented media society, the photo series „Thirty-Two Kilos“ by Ivonne Thein, together with a text by Heide Häusler, deals with an illness that is receiving renewed attention in the public discussion: anorexia nervosa. Thein's artistic work reflects and simultaneously provides material for a broad debate on taboos, ideals of beauty, and the dictates of the fashion world. The digitally manipulated photographs not only turn the dialectical screw to reveal the close relation between beauty and horror, but also hold up the mirror of photography to reflect the dilemmas of the fashion and advertising world as well as widespread social perceptions and ways of thinking.

Once again in 2008, the „Talents“ series confronts themes that illuminate the boundaries of the self and the other. Furthermore, it raises new questions and investigates them through political and social observation as well as direct confrontation with contexts exemplary for current social issues and more or less marginalized social groups. The „Talents“ exhibition series encompasses photographic work in a documentary, reportage-style visual language as well as digitally constructed images. In its reflections on the normal abnormality of everyday life, the series provides insights into the condition of our society. But also, in its ongoing exploration of the medium of photography, it contributes to the definition a pluralistic visual concept: one that takes into account the visual forms and mechanisms of our modern media society as well as different analytical approaches to the environment and the representation of reality.

Felix Hoffmann

Grußwort

Die Gruppe Deutsche Börse hat das vom C/O's e.V. ins Leben gerufene Nachwuchsförderprogramm „Talents“ als Gründungspartner seit seiner Entstehung unterstützt. Die Ausstellungs- und Publikationsreihe gibt jungen Fotografinnen und Fotografen auf der Schwelle zwischen Ausbildung und Beruf ein Forum.

Das Engagement für Fotokunst ist ein wesentliches Element der Corporate Responsibility-Aktivitäten der Gruppe Deutsche Börse. Seit dem Jahr 2000 sammelt die Deutsche Börse zeitgenössische Fotografie. Die Art Collection Deutsche Börse umfasst mittlerweile mehr als 670 Fotografien von über 60 internationalen Künstlern. Darüber hinaus unterstützt das Unternehmen internationale Museen und Institutionen bei ihren Ausstellungsprojekten. In der Neuen Börse, dem Unternehmenssitz der Deutsche Börse AG in Frankfurt-Hausen, finden regelmäßig Wechsellausstellungen einer jungen Generation von Fotokünstlern statt; dort wird ihnen eine Plattform geboten, um ihre Arbeiten zu präsentieren.

Junge Künstler am Anfang ihres Berufsweges zu begleiten, liegt uns bei unserem Engagement besonders am Herzen. Die „Talents“-Reihe bietet uns die Gelegenheit, dies gemeinsam mit unserem langjährigen Partner C/O's e.V. zu realisieren.

Anne-Marie Beckmann
Corporate Responsibility . Deutsche Börse Group

6

7

Greeting

Deutsche Börse Group has supported the programme for young artists, "Talents," initiated by C/O's e.V. as a founding partner since its beginnings. This exhibition and publication series offers a forum to promising young photographers on the threshold between education and career.

The Deutsche Börse Group's commitment to supporting photographic art is a central element of its corporate responsibility activities. Since the year 2000, Deutsche Börse has been collecting contemporary photography. The Art Collection Deutsche Börse today comprises more than 670 photographs by over 60 international artists. Furthermore, Deutsche Börse Group provides support to international museums and institutions for their exhibition projects. The Neue Börse, the Deutsche Börse AG headquarters in Frankfurt-Hausen, regularly hosts changing exhibitions by a young generation of photographers, offering them a platform to present their work.

Fostering young artists who are embarking on professional life is one aspect of these activities that lies particularly close to our hearts. The "Talents" series offers us the opportunity to do precisely this, together with our long-time partner C/O's e.V.

Anne-Marie Beckmann
Corporate Responsibility . Deutsche Börse Group

Der strapazierte Körper. Zur Darstellung von Weiblichkeit in der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein.

Es ist merkwürdig: Die Fotografien Ivonne Theins erschrecken nicht auf den ersten Blick. Auf subtile Weise schleicht sich erst nach und nach das seltsame Gefühl ein, dass hier etwas nicht stimmt. In einem choreografierten Reigen verschiedenster Posen und Positionen setzt Thein ihre Modelle fotografisch in Szene.

Das Titelbild der Publikation zeigt eines dieser Modelle in hockender Körperhaltung (Abb. 1). Der Kopf ist gesenkt, der linke Arm hängt neben dem Körper zu Boden, während der rechte Arm ausgestreckt und kraftlos auf das Knie gestützt ist. Das Gesicht ist durch die Haare der Perücke verdeckt. Die Kleidung ist spärlich: Um den Brustkorb ist ein weißer Verband gewickelt, das Model trägt weiße Miederhosen, lange seidene Kniestrümpfe und modische Sandaletten mit Holzabsatz. Wird hier Mode präsentiert?

Die dargestellte Person entzieht sich durch den abgewandten Blick und die Verschlossenheit der Körperhaltung weiteren Zugängen des Betrachtens. Die Pose entfaltet auf diese Weise in jeder Hinsicht eine skulpturale Wirkung, die den Körper in unserer Wahrnehmung in ein räumliches Gesamtobjekt vor einer weiß-geputzten Wand und einem schmutzig-grauen Boden transformiert.

„Pro Ana“

Diese Fotografie ist Teil der Serie mit dem Titel „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein, die das krankhafte Streben junger Mädchen und Frauen nach extremer Schlankheit thematisiert. Hintergrund ist das Phänomen der in den USA bereits Mitte der 1990er Jahre entstandenen Internetbewegung „Pro Ana“, die Magersucht (Anorexia nervosa) zu einer neuen, positiven Lebenseinstellung für junge Mädchen erhebt. Das Internet wird zur virtuellen Heimat verschiedenster Communities, die sich nicht als Selbsthilfegruppen für Betroffene von Essstörungen verstehen, sondern im Gegenteil Verständnis für ihren Wunsch nach körperlicher Schlankheit zeigen; sie geben Mut machende Parolen aus, um den Mädchen den Weg zu dem in ihrer Vorstellung idealen Wunschkörper zu erleichtern. Das extreme Körperideal wird auf den einschlägigen Internetseiten mit reichlich Bildmaterial illustriert. Vorbildfunktion haben u.a. weibliche Prominente mit Magersucht – in ihnen scheint sich die extreme körperliche Selbstkontrolle mit der Vorstellung eines glücklicheren und erfolgreichen Lebens zu verbinden, während die gesundheitsschädlichen Risiken überblendet werden. Nicht selten werden jedoch Fotografien präsentiert, denen der geübte Blick eine Manipulation und Bearbeitung ansieht.



Abb. 1/fig. 1
Ivonne Thein
„Ohne Titel“ a.d.S.
„Zweiunddreißig Kilo“/
„Untitled“ . from the series
„Thirty-Two Kilos“
C-Print . 2006

9

Strapped: On Representations of Femininity and Body in the Series “Thirty-Two Kilos” by Ivonne Thein.

It's strange: Ivonne Thein's photographs are not shocking at first glance. But slowly, subtly, an uncanny feeling creeps up that something is somehow not right. In a choreographed series of diverse poses and positions, Thein displays her models in carefully orchestrated photographic scenes.

The cover photo of this publication shows one of her models in a squatting position (fig. 1), head hanging, left arm dangling toward the ground alongside her body, the right outstretched and limp, propped upon her knee. Her face is obscured by the hair of her wig. She is scantily dressed: a white bandage wrapped around her ribcage, a white panty girdle, long silk knee stockings, and stylish sandals with wooden heels. Is this fashion being presented here?

Through her averted gaze and the impassiveness of her physical posture, the woman portrayed withdraws from any further advance on the part of the viewer. Her pose thus unfolds an effect which is in every sense sculptural, one that transforms her body in our perception into a three-dimensional and complete object, set before a whitewashed wall and a dirty gray floor.

“Pro Ana”

This photograph comes from Ivonne Thein's series entitled "Thirty-Two Kilos," which deals with the pathological striving of young men and women in the US to be extremely thin. The background to this work is a phenomenon that emerged in the US already in the 1990s with the Internet movement "Pro Ana," which elevates anorexia nervosa to the status of a new, positive lifestyle for young women. The Internet has become the virtual home to diverse communities that do not define themselves as self-help groups for those suffering from eating disorders. Quite the opposite, they support the desire to lose weight, circulating encouraging slogans to help girls achieve the perfect bodies of their dreams. On these sites, this extreme body ideal is illustrated with abundant visual material. Role models are celebrated – for example, female celebrities with anorexia, who seem to embody the connection between extreme physical self-control and a happier and more successful life. The health risks of this lifestyle, however, disappear from view. At the same time, one also regularly finds photographs on these sites that the trained eye can recognize as having been manipulated.

It is clear from the "Pro Ana" websites that they understand anorexia as a social problem: it is the desire to find a locus for identity and social orientation, and a projection of the wish to control one's own life onto the obsessive self-control of one's own body.¹

Sociologists and doctors consider "Pro Ana" a very dangerous development as a cult of the body that elevates an illness to a sovereign lifestyle, and they warn

Magersucht wird durchaus als ein gesellschaftliches Problem verstanden; das geht aus den „Pro Ana“-Websites hervor. Sie ist der Wunsch nach Identitätsverortung und gesellschaftlicher Orientierung und projiziert diesen Wunsch, das eigene Leben zu kontrollieren, auf die obsessive Selbstkontrolle des eigenen Körpers.¹

Soziologen und Mediziner diskutieren „Pro Ana“ als überaus gefährliche Entwicklung eines Körperkults, der die Krankheit zum souveränen Lebensstil erhebt und warnen vor einem im virtuellen Raum unkontrollierbaren Szenario. Doch das Bedürfnis nach Austausch und Zugehörigkeit scheint so groß, dass bereits verbotene Foren nach einiger Zeit unter anderem Namen neu eröffnen.² Die Zahlen, die in den USA als dem Ursprungsland der Bewegung erhoben wurden, sind erschreckend: Jedem Selbsthilfe-Forum für Essgestörte im Internet stehen mittlerweile fünf „Pro Ana“-Seiten entgegen. Fast möchte man von einer Subkultur sprechen, die sich über die ganze Welt vernetzt. Der Cyber-Space wird auf diese Weise als neuer Raum zur Aktion und Kommunikation von einer Gruppe in Besitz genommen, die im realen öffentlichen Raum keine Chance der Zusammenkunft sieht.³ Im Bereich der Gender Studies wird das Phänomen bereits als Indiz für die „Dritte Welle des Feminismus“ diskutiert. In deutlicher Abwendung von den verwässernden Spätentwicklungen der zweiten Welle des Feminismus, die Frauen den passiven und selbstgefälligen Umgang mit den Erstrebenungen der autonomen Frauenbewegung aus den 1960er Jahren unterstellt, reagiere diese „Dritte Welle“ nun auf eine Unterdrückung durch populäre Kultur westlicher Medien- und Unterhaltungsindustrien.⁴

Die Genderwissenschaftlerin Elizabeth Grosz erklärt die Magersucht als einen Protest, der die soziale Bedeutung des weiblichen Körpers thematisiert und in Frage stellt. Sie sieht in ihr nicht ein kraftloses Nachgeben gegenüber dem Druck patriarchaler Weiblichkeits- und Schönheitsideale, sondern genauer und im Gegenteil ein körperliches Auflehnen, ein aktives Verweigern gegenüber eben diesen.⁵

Im Herbst 2007 rückte die Magersucht in den Mittelpunkt des Medieninteresses: Oliviero Toscani – für seine ungewöhnlichen und bisweilen schockierenden Werbekampagnen für das Modelabel „Benetton“ bekannt – inszenierte eine Werbebotschaft für die italienische Modemarke „No-I-ita“ mit dem Titel „No.Anorexia“. Im visuellen Zentrum steht der fotografische Akt der an Magersucht erkrankten Schauspielerin Isabelle Caro (Abb. 2). Die auf Großflächenplakaten und in Modemagazinen publizierte Kampagne provozierte eine öffentliche Diskussion über die Verantwortlichkeiten und das System der Modeindustrie und endete schließlich in einem Verbot der Kampagne durch die italienische Regierung. Ein Jahr zuvor hatte die Regierung gemeinsam mit Verbänden und Akteuren der Modeindustrie ein Manifest gegen Magersucht formuliert, nachdem das 21-jährige brasilianische Fotomodel Ana Carolina Reston an den Folgen ihrer Magersucht gestorben war.

10

11

of an uncontrollable scenario that might unfold in the virtual world. Yet the need for interchange and a sense of belonging appears to be so intense that even those forums that have been banned reappear again after a short time under new names.² The statistics from the US, where the movement originated, are shocking: for every Internet self-help forum dedicated to eating disorders, there are five "Pro Ana" sites. One is almost tempted to refer to this as a subculture with networks across the globe. Here, cyberspace has been appropriated as a new arena for action and communication by a group that sees no chance of gathering in the public sphere.³ In the field of Gender Studies, the phenomenon has been discussed as heralding a "third wave of feminism". In a clear rejection of the watered-down developments of the later stage of second-wave feminism, which accused women of having a passive and complacent attitude toward the efforts of the autonomous women's movement of the 1960s, this "third wave" reacts now to gender oppression through the popular culture of Western media and entertainment industries.⁴

Gender theorist Elizabeth Grosz explains anorexia as a form of protest that deals with and calls into question the social meaning of the female body. She sees in anorexia not a powerless acquiescence to the pressure of patriarchal ideals of femininity and beauty, but more precisely and in fact to the contrary as a physical rejection, an active refusal of precisely these ideals.⁵



Abb. 2/fig. 2
Plakat von Oliviero
Toscani in Mailand
24. September 2007/
Poster by Oliviero
Toscani in Milan
September 24, 2007
© Nicolo Minerbil/
Grazia Neri/Agentur Focus

photograph of actress Isabelle Caro, who suffers anorexia (fig. 2). The campaign, which appeared on billboards and in fashion magazines, provoked a public discussion about the responsibilities and entire system of the fashion industry and ultimately ended with a ban on the campaign by the Italian government. Just one year before, the government had formulated a manifesto against anorexia together with associations and representatives of the fashion industry after 21-year-old Brazilian photo model Ana Carolina Reston had died of the consequences of anorexia.

The Power of the Image

How did a crash of this kind come about? Scholars, scientists, and representatives of a wide array of disciplines have joined in the public discussion about the campaign. The debate among nutritionists, sociologists, media theorists, as well as fashion designers, politicians, and gender theorists concerning the responsibility of advertising and media for this illness has been accompanied by the question of the role of photography.⁶

Die Macht des Bildes

Wie kommt es zu diesem Crash? In der öffentlichen Diskussion über die Kampagne melden sich Wissenschaftler und Akteure der unterschiedlichsten Disziplinen zu Wort. Die Auseinandersetzung der Ernährungswissenschaftler, Soziologen, Medientheoretiker sowie Modedesigner, Politiker und Genderwissenschaftler über die Verantwortung der Werbung und der Medien in Bezug auf die Krankheit begleitet die Frage nach der Rolle der Fotografie.

Sämtliche kontroverse Lager einschließend ist sie für die einen beweisendes Dokument, für die anderen mediales Konstrukt oder bewusst inszeniertes Image. Die Fotografie avanciert auf diese Art zu einer Schlüsselrolle im Sinne eines die extremen Körperbilder und Weiblichkeitsideale erst konstituierenden Mediums mit einem direkten Link zu den Entwicklungen im Internet: „Das Phänomen der Pro Ana-Websites ist ein Kind unserer Zeit, in der die Individualität durch eine totalitäre Typologie der Bilder ersetzt wird.“⁶

Oliviero Toscani kommt nach dem Spektakel um seine Kampagne zu dem Schluss: „Das Drama ist: Wir lassen uns von einem Bild erschüttern – und nicht von der Realität.“ Dieses Statement beschwört die Urkräfte des fotografischen Mediums und zieht sie gleichzeitig zur Rechenschaft. Was kann und darf Fotografie? Was ist sie immer schon gewesen? Werden Annahmen der Realität erst dann zu Gewissheiten, wenn diese fotografisch dokumentiert sind?

Fotografischen Aufnahmen von Personen wurden seit jeher Identität stiftende und Identität belegende Merkmale zugeschrieben. Die Urszene der Erfahrung der eigenen Körperidentität verortet der Psychoanalytiker Jacques Lacan jedoch im Sich-selbst-Erkennen durch das Medium des Spiegels. Dieses „Spiegelstadium“ beschreibt damit den Zeitpunkt der Erstwahrnehmung des Selbst durch das eigene Spiegelbild im Kindesalter. Für die zum Großteil weiblichen von Essstörungen Betroffenen bietet das Medium der Fotografie zusätzlich eine Möglichkeit zur visuellen Selbstreflexion und zum Aufbau neuer Körperidentitäten. So ergänzen sich Spiegel und Fotografie zur Konstruktion eines subjektiven Körperbildes: Während man sich im Spiegel jedoch selbst wahrnimmt, ermöglicht die Fotografie erweiternd die Selbstwahrnehmung durch den Anderen.

Den an „Anorexia Nervosa“ leidenden Menschen rückt im wahrsten Sinne des Wortes ein weiteres, drittes Bild zu Leibe. Die Vorstellung von sich selbst in einer körperlichen Idealversion, die in hohem Maße durch die massenmediale Bilderflut unserer heutigen Zeit genährt wird, in der die Fotografie ideale Körperbilder konstruiert. Die Macht dieser Bilder ist so stark, dass diese sich über die Selbstwahrnehmung der Betroffenen durch Spiegel und Fotografie legen und damit die eigene Identität verdecken. In einem permanenten Abgleich dieser drei Körperbilder emanzipiert sich das Kunstprodukt aus Werbung und Medien nun zum eigentlichen Identitätsmaßstab. In der Identität konstituierenden Phase der Pubertät wird diese Wahrnehmungsverlagerung zum Verhängnis; die

12

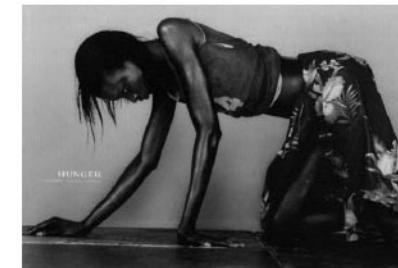


Abb. 3/fig. 3
Plakat des Münchner Vereins ANAD aus dem Jahr 2001. Foto: Chon Choi/Munich ANAD association poster from the year 2001. Photo: Chon Choi © Gabriele Unselk/Daniela Kühne

Abb. 4/fig. 4
Plakat der Agentur Springer & Jacoby für World Vision. Foto: Kai-Uwe Gundlach/Poster by the agency Springer & Jacoby for World Vision. Photo: Kai-Uwe Gundlach. 2000

Within this controversial field of debate, some advocate a view of photography as document that provides evidence; others claim it is a media construct, a consciously staged image. In the latter view, photography advances to play a key role in the sense of being a medium that itself constitutes body images and ideals of femininity. This points directly to the developments on the Internet: "The phenomenon of the Pro Ana websites is a product of our time in which the individual is replaced by a totalitarian typology of images."⁶

Regarding the spectacle surrounding his campaign, Oliviero Toscani concludes: "The drama is this: We let ourselves be shaken by an image – and not by the reality." This statement invokes the primal force of photographic medium and simultaneously calls it to account. What is photography capable of, and how far should it be allowed to go? What has photography been since its inception? Will supposed realities only become certainties when they are photographically documented?

Portrait photographs have always been endowed with qualities that create and enhance identity. Psychoanalyst Jacques Lacan identifies the originary scene of body-identity in the moment when we first recognize ourselves in the image of our bodies with the medium of the mirror. He calls the point in childhood when we first experience this self-recognition the "mirror stage." For those suffering eating disorders, who are mostly women, the medium of photography offers a further means for visual self-reflection

and the construction of new body identities. The mirror and the photograph thus mutually enhance each other's function in the construction of a subjective body image: while one does indeed perceive oneself in the mirror, photography expands the possibilities for self-recognition through others.

Another, third image bears down – quite literally – on all those who suffer from anorexia nervosa. This image of a physically ideal version of oneself is nourished to a large degree by the present-day flood of mass media images in which idealized bodies are constructed through photography. For those affected by anorexia, the power of these images is so strong that they superimpose themselves over the individual's own self-perception in the mirror or in photographs and thus obscure the individual's own identity. Through a process of constant comparisons among these three body images, the artificial product emancipates itself from advertising and media to stand alone as an actual index of identity. In the phase of puberty when identity develops, this perceptual shift proves fateful. Indeed, most of these young women consciously accept the extreme danger to their health. Oliviero Toscani meets this obsessive and radical approach to the image head on, using essentially the same means: the power of the image (figs. 3, 4).⁷

meist jungen Frauen nehmen dabei die extreme Gefährdung ihrer Gesundheit wissentlich in Kauf. Oliviero Toscani begegnet diesem obsessiven und radikalen Umgang mit dem Bildhaften im Grunde mit denselben Mitteln: mit der Macht des Bildes (Abb. 3, 4).⁷

Der Macht des Bildes auf der einen Seite steht auf der anderen Seite jedoch seit einiger Zeit das Wissen um die Konstruiertheit von Bilderwelten gegenüber. Erst die kollektive Selbsterfahrung mit Digi-Cam und Photoshop gibt anscheinend dem Zweifel an bildhaften Vorgaben in Alltags- und Kunstwelt den angemessenen Raum. Mit dem digitalen Zeitalter scheint damit ein Ende der realistischen Sicht von Körperbildern erreicht, die nun in einer größeren gesellschaftlichen Allgemeinheit und nicht mehr nur von spezifischen Wissenschaften nachvollzogen werden kann. Körperbilder werden bisweilen nun als das gesehen, was sie sind und immer schon waren: lediglich Bilder von Körpern.⁸ Allein wird ihre Macht dadurch nicht geschmälert. Mitunter im Gegenteil: die Bedeutung der äußeren Erscheinung steigt in Relation zu der Möglichkeit der bildlichen Reproduzierbarkeit ihres Abbildes. Film und Fotografie übernehmen so die Hauptrolle in der massenmedialen Verbreitung von Schönheitsidealen. Das Internet führt diese Aufgabe im virtuellen Raum weiter.

Die fotografische Serie „Zweiunddreißig Kilo“ von Ivonne Thein ermöglicht eine komplexe Auseinandersetzung mit tradierten Körperdarstellungen von Weiblichkeit. Darüber hinaus konfrontiert sie den Betrachter mit der Frage nach dem Status und der Rolle der Fotografie im digitalen Zeitalter.

Körperbilder

Die 14 fotografischen Arbeiten von Ivonne Thein positionieren den weiblichen Körper zentral in der Bildmitte. Die räumliche Umgebung dieser Inszenierungen definiert sich in allen Aufnahmen durch eine weiß getünchte Wand, einen asphaltgrauen Steinboden, der Flecken und Verunreinigungen aufweist, sowie eine einheitlich gedeckte Farb- und Lichtgebung. Wand und Boden verwandeln sich je nach Kameraperspektive in den flächigen Hintergrund einer Leinwand, vor der die Modelle posieren, während die Einheitlichkeit des Settings an die Bildsprache eines Modeshootings erinnert. Die weiblichen Modelle tragen weiße Satin- oder Seidenunterkleider, Korsetts und Bodies, weiße Seidenstrümpfe und modische Schuhe. Teile des Körpers sind zudem mit weißem medizinischem Verband umwickelt, Clips halten die schmalen Stoffbahnen zusammen. Die Bandagen dienen jedoch nicht nur als Ersatz für fehlende Kleidungsstücke: Sie legen sich so um Arme und Oberkörper, dass eine Bewegung unmöglich scheint; sie wickeln sich so um den Kopf, dass das Gesicht des Models total verdeckt wird; sie umspannen Brust und Hals auf eine



Abb. 5/fig. 5
Ivonne Thein
„Ohne Titel“ a. d. S.
„Zweiunddreißig Kilo“/
„Untitled“ . from the series
„Thirty-Two Kilos“
C-Print . 2006

15

The power of the image has been opposed for some time by the understanding of visual worlds as constructed. Only collective self-experience with digicam and Photoshop appears to give the appropriate space to the doubt in the visual assumptions of the everyday world and art world. With the digital age, we seem to have reached the end of the true-to-life view of body images, which can now be reproduced by a broader general community and no longer just by specialized experts. Body images are now seen as what they are and always have been: nothing but pictures of bodies.⁸ This has by no means decreased their power. In some cases, quite the opposite has happened: the meaning of outward appearance has increased in relation to the possibility for visual reproduction of the image. Film and photography have thus taken on a central role in the mass media propagation of ideals of beauty. The Internet carries this task further into the virtual realm.

The photographic series "Thirty-Two Kilos" by Ivonne Thein enables a complex analysis of the traditional physical representation of femininity. Furthermore, it confronts the viewer with the question of the status and role of photography in the digital age.

Body Images

The 14 photographic works by Ivonne Thein position the female body in the center of the picture plane. The spatial surroundings of these staged scenes are defined in all of the photos by a whitewashed wall, an asphalt-gray stone floor bearing spots and traces of spills, as well as a muted, even distribution of color and light. The walls and floor transform themselves depending on the camera angle into the two-dimensional background of a projection screen, against which the models are posed, while the homogeneity of the setting suggests the visual language of fashion photography. The female models wear white satin or silk underwear, corsets and bodysuits, white silk stockings, and fashionable shoes. Parts of their bodies are wrapped in white medical bandages, with clips holding the narrow textile bands together. The bandages do not serve just as a substitute for missing garments: they entwine themselves around arms and upper body in such a way as to prevent movement; they twist around the head such that the model's face is completely obscured; they stretch across breast and neck in a way that must make it hard to breathe at all. Where the model's head is not covered in bandages, her wigs, hair, or head position make it impossible to see her face. This draws the viewer's attention to the disturbingly thin body (figs. 5, 6). Despite the unsettling quality of these body images, there is something graceful, almost beautiful about them. The shining golden hair, the silky white materiality, the accentuation of individual body parts, and even the fashionable shoes are used here as means of staging a scene. They connect to a feeling immanent to the image itself that is capable even of blocking out the pathological element. So is this actually a positive image of femininity?

The photo models are presented in different poses. In positions where they are balanced on all fours with their backs to the ground, facing upward, or lunging

Weise, die ein freies Atmen schwer machen muss. Ist der Kopf nicht durch einen Verband verdeckt, machen Perücke, Haare oder Kopfstellung ein Erkennen des Gesichts unmöglich. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Blickes auf den verstörend dünnen Körper gelenkt (Abb. 5, 6). Trotz dieser Irritation haftet den Körperbildern etwas Anmutiges, fast Schönes an. Das golden schimmernde Haar, die weiße, seidige Stofflichkeit, die Akzentuierung einzelner Körperpartien sowie die modischen Schuhe sind Mittel der Inszenierung und verbinden sich zu einer innerbildlichen Stimmung, die das krankhafte Moment der Szene kurzfristig zu überblenden vermag. Ist es also doch ein positives Bild von Weiblichkeit?

Die Fotomodelle sind in verschiedenen Posen zu sehen. Rücklings auf allen Vieren auf den Boden gestützt oder im Ausfallschritt um die eigene Achse gedreht, wirken sie bisweilen eher wie schmerzhaft Verrenkungen als Präsentationsweisen von Körper und Mode. Dass diese Posen jedoch an Abbildungen in aktuellen Modemagazinen orientiert sind, bestätigen sowohl ein Blick in eben-solche (Abb. 7, 8) als auch die Künstlerin Ivonne Thein im Gespräch. Die unnatürlichen Haltungen korrespondieren mit der fast gleichzeitig wahrgenommenen körperlichen Konstitution der Dargestellten. Arme und Beine scheinen übernatürlich lang und dünn, in einigen Posen erschreckend zerbrechlich. Knochen und Gelenke treten sichtbar hervor. Ist eine solche Dehnung überhaupt möglich? Die Pose wird zum Balanceakt. In einer Aufnahme liegt das Modell mit dem Rücken auf dem Boden, Arme und Beine sind unnatürlich zur Seite gestreckt. Mit ihrem zur Seite gedrehten Kopf und den in ihr Gesicht fallenden Haaren könnte sie in dieser Pose beinahe ein monochromes Abbild der tanzenden und springenden menschlichen Schatten aus der seit 2005 geschalteten iPod-Werbekampagne sein – würden die leichenblasse Tönung ihrer Haut, das weiße Unterkleid und eben die verdrehten Gelenke nicht zur gleichen Zeit und im krassen Gegensatz dazu an den toten Körper eines Suizidopfers erinnern.

Ivonne Thein hat die fotografierten Körper am Computer nachbearbeitet. Aus schlanken Modellen wurden auf diese Weise anorektische Körperbilder, die erschrecken. Gesichtlos und befremdlich choreografiert präsentieren sich die Darstellungen im Ausstellungsraum dem Betrachter. Sie oszillieren in einem Stadium zwischen Weiblichkeit und Morbidität und rufen urplötzlich Assoziationen an Imaginationen von Totentänzen wach: die Trias von Weiblichkeit, Sexualität und Tod. Die fragile Lebendigkeit der Dargestellten irritiert und beunruhigt. Im selben Moment mag die Einsicht, dass das Dargestellte künstlich ist, helfen: außerhalb der fotografischen Existenz gibt es keine.

Aber es gibt auch künstlerische Auseinandersetzungen der zeitgenössischen Fotografie mit dem Thema Magersucht, die durchaus den realen, kranken



Abb. 7/fig. 7
Dirk Messner
„Ohne Titel“ . aus dem
Magazin „Deutsch“/
Ausgabe 05/2003 . S. 42/
"Untitled" . from the
magazine "Deutsch"/
edition 05/2003 . p. 42



Abb. 6/fig. 6
Ivonne Thein
„Ohne Titel“ a.d.S.
„Zweiunddreißig Kilo“/
"Untitled" . from the series
"Thirty-Two Kilos"
C-Print . 2006

poses dangerously fragile, with bones and joints protruding conspicuously. Is this kind of flexibility even possible? The pose becomes a balancing act. In one shot, the model lies on the ground on her back with arms and legs stretched out unnaturally to the sides. With her head turned to one side and hair falling in her face, she almost looks like one of the monochrome silhouette images of dancing human figures from the 2005 iPod advertising campaign – that is, if the corpse-like pallor of her skin, her white slip and twisted joints did not simultaneously recall, in crass contrast, the dead body of a suicide victim.

Ivonne Thein used the computer to manipulate the images of the bodies she had photographed. Slender models thus became anorexic bodies that horrify the viewer. The models present themselves in the exhibition space in staged, choreographed poses, faceless and estranged. They oscillate between femininity and morbidity and awaken abrupt associations with representations of the danse macabre, which are typified by the triad of femininity, sexuality, and death. The fragile vitality of the women portrayed is unsettling and disturbing. At the same moment, the insight that what is shown in these photographs is artificial may help: outside of the photograph, this does not exist.



Abb. 8/fig. 8
Nicole Bentley
„Ohne Titel“ . Testshooting
mit Model Kim Watson/
"Untitled" . Testshooting
with the model
Kim Watson . Chadwick
Models . Melbourne

In contemporary photography, however, there are artistic confrontations with the theme of anorexia that focus on the real, suffering body. Andrea Elser and Sibylle Fendt, for example, have both created photo series focusing on anorexic women. The young artist Andrea Elser, who won the 1998 German Youth Photo Prize for her work, produced a photographic documentation of her own anorexia (figs. 9-11). The six-part series can be read as the chronology of an eating disorder. While the first two photographs show the artist in poses with carefully arranged surroundings, recalling the studio scenes of fashion photography, the physical progress and final consequences of anorexia become clear in the photographs that follow. Here, the artist is portrayed as a patient in a hospital room, connected to an IV and dependent on getting her nourishment through a tube. The last two photographs show the upper body and the

Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen. So haben z.B. Andrea Elser und Sibylle Fendt den magersüchtigen Körper in ihren Fotoserien porträtiert. Die junge Künstlerin Andrea Elser, die mit ihrer Arbeit 1998 den Deutschen Jugendfotopreis gewann, hat ihre eigene Magersucht fotografisch dokumentiert (Abb. 9-11). Die sechsteilige Serie liest sich dabei wie eine Chronologie der Essstörung. Zeigen die ersten beiden Aufnahmen die Künstlerin in Posen mit spezifisch arrangiertem Umfeld, das an Studioinszenierungen der Modefotografie erinnert, wird die körperliche Entwicklung und letzte Konsequenz der Magersucht in den folgenden Fotografien deutlich. Dargestellt ist die Künstlerin nun als Patientin in einem Krankenzimmer, angeschlossen und angewiesen auf künstliche Ernährung am Tropf. Die zwei letzten Fotografien zeigen jeweils Ober- und Unterkörper der Künstlerin, die nur in Unterwäsche gekleidet ist. Das Top ist derart hochgezogen, dass die Brüste des ausgemergelten Körpers zu sehen sind. Diese letzten beiden Fotografien lassen sich zu einer Bi-Collage zusammenfügen und lesen sich dann wie ein bildhaftes Auseinanderbrechen des weiblichen Körpers. Ein Bild, das das gesplante Verhältnis der Künstlerin zu ihrem Körper höchst konkret inszeniert. In dieser letzten Aufnahme schaut Andrea Elser direkt in die Kamera, während sie in den ersten Aufnahmen den Blick der Kamera nicht erwidert. Die Emanzipation dieses Blicks symbolisiert die zurück gewonnene Selbstwahrnehmung der jungen Frau und das damit einsetzende Eingeständnis, dass aus der Idee eines schlanken Körpers eine gefährliche Krankheit geworden ist.

Die Fotografin Sibylle Fendt hingegen hat für ihre Porträt-Serie „Ana“ (2003) zwei Kliniken für psychosomatische Krankheiten in Deutschland aufgesucht (Abb. 12, 13). In intensiver Zusammenarbeit mit den Patientinnen nähert sie sich deren persönlichem Umfeld. Ihre Porträts sind auf diese Art einfühlsame Studien der Lebens- und Alltagsrealität von an Magersucht erkrankten Mädchen, die diese zumeist in selbstversunkenen Posen in ihren Zimmern oder in der Natur zeigen. Durch die Abwesenheit anderer Personen im Bild sind die Dargestellten in ihrem privaten Kosmos in keinen sozialen Zusammenhang gebracht; sie wirken durch ihre spezifische Körperhaltung isoliert und entkräftet. Die Inszenierung in Interieurs mit privaten Accessoires führt die Zerbrechlichkeit des psychologischen Zustands zwischen Kindsein und Frau-Werden vor Augen; die Außenaufnahmen hingegen symbolisieren die Diskrepanz zwischen erkranktem Körper und intakter Natur. Das „natürliche“ Gleichgewicht ist außer Kontrolle. Der Philosoph und Soziologe Arnold Gehlen bedeutet den Menschen als ein Wesen mit Mängeln. Aus diesem Grund

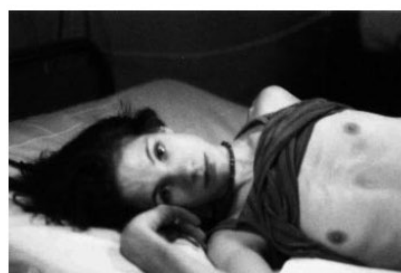


Abb. 9-11/figs. 9-11
Andrea Elser
„Ohne Titel“. a.d.S.
„Selbstporträts“/
"Untitled" from the series
"Self-Portraits". 1998

lower body of the artist, respectively, clothed only in underwear. In the one, her top is pulled up so high that her emaciated breasts are visible. These last two photographs can be seen as a bi-collage and read as a visual disintegration of the female body: an image in which the artist visualizes her split relationship to her body in very concrete terms. In the last image, Andrea Elser looks directly

into the camera – in contrast to the first images, where she did not return the camera's gaze. The emancipation of her gaze symbolizes the young woman's regained self-perception and the accompanying realization that the idea of a slender body has become a dangerous disease.

Photographer Sibylle Fendt, in contrast, visited two German clinics for psychosomatic diseases for her photo series "Ana" (2003) (figs. 12, 13). Working closely with the patients, she came into intimate contact with their personal environments. Her portraits are thus sensitive studies of the lives and everyday realities of girls who suffer from anorexia, who appear mainly in self-absorbed poses in their rooms or outdoors. Through the absence of other people in these images, the individuals portrayed in their private cosmos appear detached from all social connections, isolated in their specific physical state, and devoid of strength. The representation of interiors with personal accessories plainly reveals the fragility of the psychological condition at this stage between childhood and womanhood. The outdoor photographs, on the other hand, symbolize the discrepancy between the sick body and intact nature: here, the "natural" balance has been thrown off kilter. According to philosopher and sociologist Arnold Gehlen, human nature is fundamentally flawed. For this reason, human beings need a second nature – or culture – to provide them with points of orientation and criteria for situating themselves in the world and attaining self-awareness. But what happens when culture gets sick? When the flood of images becomes disorienting? Then the human being becomes sick too. Sibylle Fendt's series vividly shows that it is adolescents in particular who buckle under this weight.



Abb. 12,13/figs. 12,13
Sibylle Fendt
„Ohne Titel“. a.d.S. „Ana“/
"Untitled". from the series
"Ana". C-Print. 2003

ologist Arnold Gehlen, human nature is fundamentally flawed. For this reason, human beings need a second nature – or culture – to provide them with points of orientation and criteria for situating themselves in the world and attaining self-awareness. But what happens when culture gets sick? When the flood of images becomes disorienting? Then the human being becomes sick too. Sibylle Fendt's series vividly shows that it is adolescents in particular who buckle under this weight.

The Female Doll as the Conception of Ideal Femininity: Woman as Image

In Ivonne Thein's photographs, the female figure appears as constructed – and as artificial – as a doll. The artifice of its composition parallels that of the idealized images of female bodies that prove the undoing of so many women with eating disorders. This manipulation of the body establishes a link to traditional representations of femininity in art history, and thus creates a paradigmatic analogy to the "woman as image."⁹ A brief digression here on the history of how

sei er auf seine zweite Natur, die Kultur angewiesen, aus der er Orientierungsmaßstäbe und Kriterien für seine Selbstverortung und sein Selbstbewusstsein ziehe. Was, wenn die Kultur erkrankt? Wenn die Bilderflut desorientiert? Dann erkrankt auch der Mensch. Dass insbesondere Heranwachsende vor diesen Aufgaben kapitulieren, schildert Sibylle Fendts Serie anschaulich.

Die weibliche Puppe als Vorstellung der idealen Weiblichkeit: Die Frau als Bild

Die weibliche Figur auf den Fotografien Ivonne Theins ist konstruiert, artifiziell – eine Puppe. Sie ist so künstlich erschaffen wie das Bild einer idealen Körperlichkeit, die für die meisten Essgestörten zum Verhängnis wird. Diese körperliche Manipulation formuliert Bezüge zu tradierten Weiblichkeitsdarstellungen in der Kunstgeschichte und mit ihnen die paradigmatische Analogie der „Frau als Bild“.⁹ Ein kurzer Exkurs in die Geschichte von Puppendarstellungen und ihre figurative Verwendung als Bildvokabular in der Bildenden Kunst veranschaulicht diese Vorstellung der Frau als Bild. Ihr Symbolcharakter taucht in den Bildproduktionen der Werbung und der Massenmedien auf und soll im Anschluss bei der Betrachtung der Werke Ivonne Theins überprüft werden.

Puppen, Körper, Automaten – in der Kunstgeschichte hat die Darstellung weiblicher Kunstmenschen eine lange Tradition. Kreationen wie Puppen, Maschinenwesen oder Marionetten sind in der Literatur und der bildenden Kunst seit der Romantik und später im Film eher weiblich als männlich konnotiert. Der Ersatz-Frau in künstlicher Figuration wurden Eigenschaften zugesprochen, die sie im Gegensatz zu ihrem lebendigen Pendant „echter“, „wahrhaftiger“, „perfekter“ erscheinen ließen.¹⁰ Von Pygmalions „Galathea“ bis hin zu E.T.A. Hoffmanns „Olimpia“ verbindet sich die (männliche) Vorstellung einer idealen Weiblichkeit mit und in der Konstruktion künstlicher Maschinenwesen zu dem verhängnisvollen Anspruch, die Natur zu übertreffen und doch Natur zu werden. Ihr Wesen changiert zwischen Wunschbild, Verheißung und Ersatz, Vorbild, Ideal und Kopie. Das künstlich erschaffene Double trägt eine Projektionsfläche mit sich, auf die sich schier unendliche Einschreibungen entladen und verfangen können.

Die fortschreitende Industrialisierung im 19. Jahrhundert machte zudem die serielle Massenproduktion weiblicher Schaufensterfigurinen möglich. In ihnen verschmolzen die Vorstellung des weiblichen Körperideals mit der Faszination der Mode- und Warenwelt (Abb. 14). Typisiert und stilisiert finden diese Puppen Eingang in künstlerische Schöpfungswelten der Surrealisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Abb. 15). Künstler wie Marcel Duchamp, Man Ray, André Masson, René Magritte oder Hans Bellmer greifen die künstliche

20

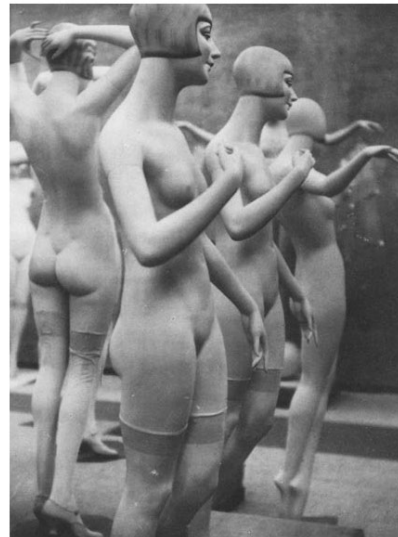


Abb. 14/fig. 14
Umbo . „Das neueste
Angebot en profil“/
"The newest offer en
profil" . 1928
Museum für Kunst und
Kulturgeschichte der
Hansestadt Lübeck



Abb. 15/fig. 15
Denise Bellon . „Salvador
Dali vor dem Mannequin
von Maurice Henry“
Privatsammlung/
"Salvador Dali in front of
the mannequin of Maurice
Henry" . private collection
1938/99

dolls have been represented in the history of art, and their figurative application in a visual vocabulary of the fine arts can clarify the concept of woman as image. The symbolic meaning of the female figure surfaces in images produced for advertising and the mass media, and will be reexamined here in relation to the works of Ivonne Thein.

Dolls, bodies, automatons – representations of female androids have a long tradition in art history. In literature and art since the Romantic period, creations like dolls, mechanical beings and marionettes have largely been conceived of as female rather than male. The ersatz

woman – a man-made figure – was given attributes that allowed her to appear more “real,” “truthful,” and “perfect” than her human counterpart.¹⁰ From Pygmalion’s “Galathea” to E.T.A. Hoffmann’s “Olympia,” and in the construction of artificial machine beings, the (masculine) concept of the ideal woman has been linked to the fateful desire to surpass and yet become nature. The existence of these beings oscillates between prototype, promise, and substitute – between model, ideal, and copy. The artificially created double bears with her a kind of projection screen that can reflect and retain a virtually endless number of attributed qualities.

Progressive industrialization throughout the 19th century enabled the mass production of female shop-window mannequins. In them, the notion of the ideal female body merged with the fascination for the fashion and consumer world (fig. 14). Existing as a series of stylized types, these mannequins found their way into the creative worlds of the surrealists at the first half of the 20th century (fig. 15). Artists like Marcel Duchamp, Man Ray, André Masson, René Magritte, and Hans Bellmer took up the artistic fragmentation of the female body in their visual worlds and extended its physicality through transformations, deformations, and fragmentations in an erotic, fantastic, and fetishistic iconography. The representation of woman was drawn into a whirlpool of ideas and fantasies, whose powerful object character was nearly impossible to escape. A central element of surrealist visual representation is the representational layering of the female body onto the visual language of the machine. This hybridization of the image refers simultaneously to the construction of the image and the construction of femininity itself;¹¹ of woman as image. The female body as artistic idea is viewed in a dissected form, taken up in individual parts that can be reassembled to create new, ideal body images with historically changing meanings (fig. 16).

Around the turn of the century, the female image proliferated and intensified as it was applied within the production of images for advertising. Ideas of the “femme fragile” or the “femme fatale,” the “bad girl” or the “angry woman” are only a few examples of the multitude of connotations that were attributed to the female body, particularly in functional connection to products and consumerism and stylized through fashion and fashion photography. The ideal of

Fragmentierung des weiblichen Körpers in ihren Bildwelten auf und dehnen seine Körperlichkeit durch Transformation, Deformation oder Zerstückelung in eine erotische, fantastische und fetischistische Ikonografie aus. Die Darstellung von Weiblichkeit gerät zu einem Strudel von Imaginationen, aus deren Objektcharakter sie sich nur schwer zu befreien vermag. Ein wesentlicher Bestandteil surrealistischer Bildfindung ist die Überlagerung der Darstellung des weiblichen Körpers mit dem Bildvokabular der Maschinenwelten. Ein wesentlicher Bestandteil surrealistischer Bildfindung ist die Überblendung von weiblichem Körper und den technischen Prozessen der Maschine. Dieser Hybrid verweist zur gleichen Zeit sowohl auf die Bild- als auch die Weiblichkeitskonstruktion;¹¹ die Frau als Bild. Der weibliche Körper als künstlerische Imagination wird in seziierten Einzelteilen wahrgenommen, aus denen sich neue, ideale Körperbilder mit historisch wechselnden Bedeutungen zusammensetzen lassen (Abb. 16).

22

Das Bild der Frau wird um die Jahrhundertwende zudem in hohem Maße verstärkt in der angewandten Bildproduktion der Werbung eingesetzt. Die Vorstellungen der „femme fragile“ oder der „femme fatale“, dem „bad girl“ oder der „angry woman“ sollen hier nur exemplarisch genannt sein und für die Vielzahl an Konnotationen stehen, die dem weiblichen Körper vor allem im funktionalen Zusammenhang von Ware und Konsum zugeschrieben werden und zu denen die Mode und Modelfotografie sie stilisieren.

Das weibliche Schönheitsideal der 1920er Jahre changiert zwischen mädchenhafter Jugendlichkeit und der körperlichen Erotik einer „femme fatale“ und entwickelt sich in den 1930er Jahren zusehends zu einer mütterlichen Weiblichkeit. Es unterscheidet sich von dem der heutigen Zeit: Extremer Schlankheitswahn und dünne Körper haben heute einen direkten Bezug zur sozialen Verortung in der Gesellschaft, in der der Körper zum Kultgegenstand des modernen Menschen und Magerkeit zur gesellschaftlich anerkannten Weiblichkeit avanciert.¹² Aber die Schlussfolgerung dieses kurzen kunsttheoretischen Einschubes ist vielmehr die, dass Weiblichkeit immer wieder Projektionsfläche sein konnte, also Bild war. In diesem Zusammenhang macht die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Schade deutlich: „Es geht nicht um die Frage, welche Weiblichkeitsbilder als Identifikationsangebote in einer Gesellschaft produziert werden. Es geht darum, dass die Repräsentation der Geschlechter medial festgeschrieben ist, d.h. zum Beispiel, dass Weiblichkeit nicht in „bestimmten“ Ideal-Bildern definiert wird, sondern, dass ihr Status das Bild-Sein ‚ist‘, Bild aber des abwesenden Blicks: Projektionsfläche, Oberfläche.“¹³

Bildproduzierende Medien wie Fotografie, Fernsehen und Film und ihre Weiterverarbeitung in Werbung und im Internet vereinnahmen den Körper also in zunehmendem Maße und unterwerfen ihn einem Abstraktionsprozess,¹⁴ während sie gleichzeitig zum Entstehen einer öffentlichen Meinung, der Festigung von Rollenbildern und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen beitragen. Zwischen Perfektionismus und Schönheitswahn der Massenmedien kann das

female beauty of the 1920s fluctuates between girlish youthfulness and the erotic physicality of the „femme fatale.“ In the 1930s, it increasingly develops into a maternal femininity. It differs from present-day ideals of beauty: today, extreme thinness and the slender body are directly linked to social rank for a society in which the body has become a cult object of the modern human being, and where skinniness is the mark of socially accepted femininity.¹² But the real

conclusion from this brief digression into art theory is that femininity has always functioned as a projection screen: it was always an image. In this context, art and culture theorist Sigrid Schade emphasizes, „It is not a matter of which images of femininity are produced within a society with which women can identify. The issue is that the representation of gender is determined by the media. That is, for example, that female-ness is not defined through ‘discrete’ ideal images; rather, its status consists precisely in being an ‘existence as image’, but an image without a gaze: it is a projection screen, mere surface.“¹³

Image-generating media like photography, television, and film and their use in advertising and the Internet impose

increasing demands on the body and subject it to a process of abstraction,¹⁴ while at the same time leading to the emergence of a public opinion, the solidification of images as role models with gender-specific attributes. Between perfectionism and the beauty craze of the mass media, the „existence-as-image“ of femininity can therefore surface in the quest for sources of identification and identity in the most diverse masquerades and bearing a wide range of attributes – for example, as the anorexic woman.

Strategies for Liberation: Adaptation and Negation

Since the Surrealist movement at the latest, more and more female artists have been attempting to break through or dissolve the instrumentalized image of women through new forms and subversive strategies of artistic expression – for example, Happenings or Performance Art. Since the 1970s, artist Cindy Sherman has been dealing explicitly with constructions of femininity in the mass media in her photographic work. In her series „Film Stills“, she portrays herself in a diverse array of different female identities, clearly referring

(not least of all through the title itself) to her adaptation of identities and gender roles from the film industry. In the course of realizing this artistic work, Sherman subjects herself to a transformation that ultimately can only represent fragments and accessories of her female body in successive disappearance (figs. 17, 18). The artistic concept takes its starting point in a meticulously reconstructed simulation of the contemporary mechanism of feminine representation, in order to free itself, in a second step, from its snare. The artist holds



Abb. 16/fig. 16
Hans Bellmer
„La Poupée“/„The Puppet“
1937. Ubu Gallery,
New York und Galerie
Bernbach, Berlin

Abb. 17/fig. 17
Cindy Sherman
„Untitled Film Still #107“
„Untitled Film Still #107“
1978. Courtesy of the
artist and Metro Pictures



Bild-Sein der Weiblichkeit auf der Suche nach Identifikations- und Identitätsmerkmalen demnach in den unterschiedlichsten Maskeraden und mit diversen Zuschreibungen auftauchen – so zum Beispiel dem der anorektischen Frau.

Strategien zur Befreiung: Adaption und Negation

Spätestens seit dem Surrealismus werden in der bildenden Kunst jedoch immer mehr Künstlerinnen wahrgenommen, die durch neue künstlerische Ausdrucksformen und Strategien – wie z.B. das Happening oder die Performance – den instrumentalisierten Bildstatus der Frau auf subversive Weise zu durchbrechen oder aufzulösen versuchen. Seit den 1970er Jahren befasst sich die Künstlerin Cindy Sherman in ihren fotografischen Arbeiten bewusst mit den Weiblichkeitskonstruktionen der Massenmedien. In ihrer Serie „film stills“ inszeniert sie sich selbst in den unterschiedlichsten Weiblichkeitsidentitäten und verweist nicht zuletzt durch den Titel dabei eindeutig auf ihre Adaption der Identitäts- und Geschlechterrollen aus der Filmproduktion. In der Entwicklung ihrer künstlerischen Praxis unterzieht sich Sherman dabei einer Transformation, die am Ende nur noch Versatzstücke und Fragmente ihres weiblichen Körpers in einem sukzessiven Verschwinden darzustellen vermag (Abb. 17, 18). Das künstlerische Konzept geht von einer akribisch rekonstruierten Simulation des aktuellen weiblichen Repräsentationsmechanismus aus, um sich in einem zweiten Schritt aus diesem zu befreien. Die Bedrohung durch den Blick des anderen, den Blick von Außen macht die Künstlerin für die Passivität ihrer weiblichen Figuren verantwortlich. Aus diesem Grund wirken die Figuren in ihren Scheinwelten isoliert, in sich gekehrt und erwidern den Blick des Betrachters nicht. Auch Walter Benjamin attestiert dem fotografischen Medium zumindest einen einseitigen Umgang im Blickkontakt mit seinem Gegenüber – der Apparat nimmt das Bild des Menschen auf, ohne ihm seinen Blick zurückzugeben.¹⁵

In gleicher Weise kehren die Modelle Ivonne Theins den Blick vom Betrachter ab. Die spezifischen Körperposen auf ihren Fotografien verbindet die Negation des Blickes mit einer in sich geschlossenen körperlichen Autonomie, die skulpturalen Charakter hat (Abb. 19). Anonymisiert erwehren die Dargestellten sich im kollektiven Zusammenschluss dem Blick von Außen, der sie weiterhin zum Objekt degradiert. Eine Metapher für die Anonymität der vielen jungen Frauen, die sich im Internet in den zahlreichen „Pro Ana“-Foren zusammen- und vor dem kontrollierten und verurteilenden Raum der Öffentlichkeit verschließen? Aber die dargestellten Posen der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ sind noch mehr: Als Adaptionen gängiger Repräsentationsmodi für Mode sind sie Teil der künstlerischen Strategie. In Modelfotografien eines Hochglanzmagazins wären sie wahrscheinlich nicht aufgefallen, hier wirken die Posen fremd, irritierend, krank.



Abb. 18/fig. 18
Cindy Sherman
„Untitled #302“/
"Untitled #302", 1993
Sammlung Olbricht
Essen

25

Abb. 19/fig. 19
Ivonne Thein
„Ohne Titel“ . a.d.S.
„Zweiunddreißig Kilo“/
"Untitled" . from the series
"Thirty-Two Kilos"
C-Print . 2006



the threatening gaze of others, the gaze from outside, responsible for the passivity of her female figures. For this reason, the figures in her illusory worlds seem isolated, withdrawn into themselves and do not return the viewer's gaze. Walter Benjamin also observed this one-sidedness of the photographic medium at least in terms of the visual contact with its counterpart, whereby the photographic apparatus takes someone's picture without returning his gaze.¹⁵

In the same way, the models of Ivonne Thein turn their gaze away from the viewer. The specific bodily poses in her photographs connect the negation of the gaze with a self-contained physical anatomy that has a sculptural character (fig. 19). Stripped off their identity, acting collectively, the women portrayed resist the gaze from outside that degrades them further into objects. Could this be a metaphor for the anonymity of the many young women who join together in the numerous "Pro Ana" forums online, closing themselves off from a controlling, judgmental public sphere? But the poses portrayed in the series "Thirty-Two Kilos" are even more: as adaptations of established modes of representation for fashion, they are part of the artistic strategy. In the fashion photographs of a glossy magazine, they probably would not even have stood out, but here the poses seem strange, unsettling, sick. Only in the art context does the staged character embedded in the images appear clearly.

The fund-raising campaign produced by Springer & Jacoby in 2000 for the Christian aid organization World Vision with photos by Kai-Uwe Gundlach worked in a similar way. Although in this case the main theme was fighting poverty in large parts of the world and not the subject of anorexia, a similar strategy was employed: that of simulating established visual codes to bring social problems to light. In the photographs, the black model Debra Shaw crawls across the picture plane on all fours, her head hanging weakly and her indifferent gaze pointed downward. The word "hunger" runs like the logo of an international designer label across the lower left zone of the image. The attractiveness of internationality is suggested by the city names in the line below: "Addis Ababa – Calcutta – Khartoum." These places are exemplary as crisis regions of severe starvation and poverty. They stand in clear opposition to the widespread references in advertising to Western fashion cities like "London – New York – Milan." The traditional visual and linguistic codes of the fashion and advertising industry are modified here and placed in an altered context. This adoption of a visual language to convey a different content provokes a feeling of confusion in our perception as recipients of advertising messages. The pose as the most important element of fashion photography connects with the visual language of advertising to become a key element of the staged scene.

Erst in das System der Kunst überführt wird der inszenatorische Charakter deutlich, der ihnen eingeschrieben ist.

Ähnlich funktioniert die im Jahr 2000 als Spendenaufruf für die christliche Hilfsorganisation „World Vision“ produzierte Kampagne von Springer & Jacoby, für die der Fotograf Kai-Uwe Gundlach die fotografische Grundlage generierte. Auch wenn es in diesem Fall vorrangig um die Armutsbekämpfung in großen Teilen der Welt und nicht um das Thema Magersucht ging, ist die Strategie der Simulation gängiger Bildercodes zur Sichtbarmachung von Problemen durchaus vergleichbar. Das schwarze Model Debra Shaw trägt sich auf allen Vieren durch das Bild; Kopf und Blick sind kraftlos zu Boden gerichtet. Das Wort „Hunger“ läuft wie der Schriftzug eines internationalen Modelabels über die linke untere Bildhälfte. Die Attraktivität der Internationalität wird mit den Städtenamen in der Unterzeile evoziert: „Addis Abeba – Calcutta – Karthoum“. Es sind Orte, die exemplarisch die Krisenregionen von Hunger und Armut benennen. Diese stehen in klarer Opposition zur gängigen Nennung westlicher Metropolen wie „London – New York – Milano“. Die tradierten Bild- und Sprachcodes der Modeindustrie bzw. Werbung sind modifiziert in einen veränderten Kontext gestellt. Diese Aneignung der Bildsprache für die Vermittlung eines differierten Inhalts provoziert eine Irritation unserer Wahrnehmung als Empfänger von Werbebotschaften. Die Pose als wichtigstes Element der Modelfotografie verbindet sich mit der Zeichensprache der Werbung zum Schlüsselmoment der Inszenierung.

Magersucht und Unisex

Neben den ungewöhnlichen Körperposen verweist die Wahl der Kleidung, die die Modelle in den Fotografien Ivonne Theins tragen, auf den komplexen Bereich krankhafter körperlicher Selbstkontrolle. Weiße Bandagen, Klammern, Seidenstoff und hoch geschnürte Stilettos verlinken zudem auf den Zusammenhang von Körper, Sexualität und Fetisch. Ein Fetisch ist im allgemeinen Sprachgebrauch ein Ersatzobjekt zur sexuellen Stimulanz, das obsessiven Charakter entfalten kann. Schuhe, Stoffe, Masken können zum Fetisch werden und die Frage ist, ob eine Vorstellung auch zum Fetisch werden kann – in einem Sinne, in dem an Anorexie Erkrankte von der Vorstellung besessen sind, dünn zu sein.

Die choreografierten Posen in der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ erinnern formal an die Körperinszenierungen Jürgen Klaukes, der in seiner „Transformer“-Serie von 1972/73 durch das Spiel mit Prothesen und Bandagen eine Transsexualität in maskierten Selbstporträts abbildet. Die Modelle Ivonne Theins lassen jedoch eher ein Verschwinden von Sexualität erkennen; eine Reduzierung der geschlechtsspezifischen Merkmale hin zu einer neutralen Androgynität.¹⁶ Das Abbinden des weiblichen Oberkörpers mittels Bandagen korrespondiert nicht nur mit dem Abbinden der Füße als chinesischem Schönheitsbrauch, sondern vielleicht in erster Linie mit dem Kleidungsstück des Korsetts, das bereits im 19. Jahrhundert zur körperlichen Modellierung und Akzentuierung junger Mädchen eingesetzt wurde. Das Korsett avancierte mit der Zeit zum Sexual-

26

Anorexia and Androgyny

Along with the unusual body poses, the clothing worn by Ivonne Thein's models suggests the complex field of pathological physical self-control. White bandages, clips, silky fabrics, and laced-up stiletto sandals also establish a link to the connection between the body, sexuality, and the fetish. In general usage, a fetish is a substitute for sexual stimulation that can take on an obsessive character. Shoes, fabrics, and masks can become fetish objects, and the question here is: Can an idea become a fetish as well – for example the obsession of those suffering anorexia with being thin?

27

The choreographed poses from the series “Thirty-Two Kilos” formally recall Jürgen Klauke's portrayals of the body in his “Transformer” series from 1972/73, in which the artist plays with prosthetics and bandages in order to depict transsexuality through a series of masked self-portraits. Ivonne Thein's models, however, evidence more of a disappearance of sexuality, a reduction of gender-specific characteristics to the point of neutral androgyny.¹⁶ The binding of the breasts with bandages corresponds not only to the binding of feet from Chinese tradition of beauty, but perhaps even more to the garment of the corset, which was used as early as the 19th century to sculpt and accentuate the shape of young girls' bodies. Over time, the corset became a sexual fetish before being rediscovered in 1985 by fashion designer Vivienne Westwood for her creations. In 1992 the US magazine Vogue reported that many of the international fashion designers were drawing their inspirations – bondage, leather, latex, and second-skin fashion – from the field of sexual perversion. As early as 1974, Vivienne Westwood had been selling fetish objects in her London boutique “Sex.” The sexual fetish was “en vogue,” and Helmut Newton integrated it into the fashion photography in the 1970s and 1980s as well. The fact that bondage, for example, remains a playful mode for staging fashion is demonstrated by a photograph from a London fashion show in 2007.

In a broader sense, fetish can be seen as a rejection of sexuality per se, and ultimately also of the gender-determined body. Instead, the fetish channels sexuality into a preoccupation with the fragment.¹⁷ Such a definition is reflected in the photographs of Ivonne Thein, which again suggests an association between the bodies of anorexics and the idea of sexual androgyny. “The existential question of femininity, of ‘being in the world’ in a female body, thus constitutes one of the most fundamental dimensions of anorexia and bulimia: ‘What does actually it mean to be a woman?’”¹⁸

In themselves, the bandages provide visual evidence of the brokenness within gender identity, which threatens to destroy the female body through the weight of decades of diverse images of the exploited female body. It is marked by numberless attitudes, wounds, and scars; bandages, prostheses, and corsets are required for its support. The fact that this stylistic element adapts so perfectly in form and color, fits so snugly into the determining visual language, dilutes its essential meaning just slightly. What remains is a reference.

fetisch, bevor es 1985 von der Modeschöpferin Vivienne Westwood für ihre Kreationen wieder aufgegriffen wurde. 1992 berichtet die amerikanische Vogue, dass sich viele der internationalen Modeschöpfer ihre Anregungen – Bondage, Leder, Gummi oder Second-Skin Mode – aus dem Bereich der sexuellen Perversion holen. Bereits 1974 verkaufte Vivienne Westwood in ihrer Londoner Modeboutique „Sex“ auch Fetischgegenstände. Der sexuelle Fetisch war „en Vogue“ und Helmut Newton integrierte ihn in die Modefotografie der 1970er und 80er Jahre. Dass u.a. Bondage nach wie vor ein gängiges spielerisches Mittel der Inszenierung von Mode ist, zeigt die Abbildung einer Londoner Modenschau von 2007.

Im erweiterten Sinne wird der Fetisch aber als Abwendung von der eigentlichen Sexualität begriffen, letztlich vom geschlechtlich bestimmten Körper. Stattdessen lenkt er die Sexualität auf eine Beschäftigung mit dem Fragment.¹⁷ Eine Definition, die man in den Fotografien Ivonne Theins abgebildet sieht und die den Körper der Magersüchtigen erneut mit den Vorstellungen einer sexuellen Androgynität in Berührung bringt. „Die existentielle Frage nach der Weiblichkeit, nach dem ‚In-der-Welt-Sein‘ in einem weiblichen Körper stellt also eine der grundsätzlichen Dimensionen der Anorexie und der Bulimie dar: ‚Was ist es überhaupt, eine Frau zu sein?‘“¹⁸

An sich bezeugen die Bandagen auch bildhaft das Zerrissensein in der geschlechtlichen Identität, das den durch die vielfältigen Körperbilder der vergangenen Jahrzehnte ausgebeuteten weiblichen Körper zu zerstören droht. Er ist von vielen Entstellungen, Wunden und Narben gezeichnet – Bandagen, Prothesen und Korsett müssen ihn stützen. Dass sich dieses Stilmittel in Form und Farbe der bestimmenden Bildsprache wunderbar anpasst – anschmiegt – entkräftet sein Wesen ein wenig. Was bleibt, ist ein Verweis.

Die Fotografien Ivonne Theins lassen sich ohne weiteres durch den Fokus der oben skizzierten Darstellungsszenarien von Weiblichkeit lesen, da einzelne Bildkomponenten und Kompositionsstrategien auf tradierte geschlechtsspezifische Darstellungen aufbauen. Ist die Bildhaftigkeit von Weiblichkeit jedoch immer auch eine Geschichte von Unstimmigkeiten, bleibt die gewählte Bildsprache in der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ äußerst stimmig. Ivonne Thein arbeitet mit bildnerischen Mitteln, die sehr stark der Inszenierung der Modewelt verhaftet bleiben. Die leuchtenden Strähnen der durchweg goldblonden Haare der Modelle und die schimmernde Optik der weißen Kleider reflektieren dann nicht nur das arrangiert gesetzte Studioliicht, sondern unseren auf die Bildfläche einfallenden Blick: Wir bleiben außerhalb der hermetisch geschlossenen Komposition und die Fotografie damit ein weiteres Mal Oberfläche, die den schönen Schein nach außen hin verteidigt. Die strapazierten und matten Körper auf den Fotografien Ivonne Theins wirken auf diese Weise letztlich nur noch wie utomatisierte Phantome, die innerhalb dieser verschlossenen Bildwelt mit teilnahmsloser Anstrengung kanonisierte Bewegungen nach tradierten Rollenvorstellungen nachvollziehen. Aber auch das gab es: die „femme fragile“ der

28

29

The photographs of Ivonne Thein can be read without much further comment through the lens of this outline of female representation and its various scenarios. Individual components of these images and their strategies of composition clearly build on traditional gender-specific representations. But if the visual representation of femininity has always been characterized by its dissonances, the visual language used in the series “Thirty-Two Kilos” is exceptionally consistent. Ivonne Thein works with visual tools that are closely bound to those used to stage scenes in the fashion world. The shimmering strands of pure golden blond hair and the glittery appearance of the models’ white garments reflect not only carefully aimed studio lights but also our gaze, which breaks in upon the picture plane. But once again, we are shut out of the hermetically sealed composition, and the photograph remains superficial, defending its external beauty from outward intervention. The wan, depleted bodies in the photographs of Ivonne Thein thus ultimately appear as little more than automated phantoms, impassively performing canonized movements according to traditional role conceptions in a sealed-off visual world. And yet, we also find this “femme fragile” at the turn of the twentieth century, when she sought to disguise her anemic body with lush accessories of earthly elegance, to mask her fading physicality with the brilliance of her jewelry. The visual reference to this ideal of female beauty, one that plays a major role in the body image of those with eating disorders, the specific spatial situation of the figures in “Thirty-Two Kilos” remains uncertain. One is ultimately left wondering: are the photos beautiful or shocking? The resigned physical pose of Ivonne Thein’s cover figure cannot conceal the pathological aspect of the illness, even though the body of a fellow model leaps energetically across the picture plane. The attractiveness of her outward appearance – even the slightest hint thereof – inserts itself like a transparent foil between the viewer and the image, and remains, in the last instance, undiminished and intact.

vorletzten Jahrhundertwende suchte ihre kraftlosen Körper durch zierende Accessoires irdischer Eleganz zu überdecken, der Mangel an Körperlichkeit sollte durch Schmuck überstrahlt werden. In bildlicher Anlehnung an diese Form von weiblichem Schönheitsideal, der in den Körperbildern von Essgestörten eine erhebliche Rolle spielt, bleibt die Verortung der Figuren in „Zweiunddreißig Kilo“ jedoch unentschieden. Man ist sich am Ende selbst nicht mehr sicher: Sind die Aufnahmen schön oder erschrecken sie? Die schicksalsergebene Körperhaltung der Titelfigur Ivonne Theins vermag den morbiden Moment der Krankheit nicht zu überspielen, auch wenn der Körper einer ihrer Modell-Kolleginnen einen lebendigen Sprung durch das Bild macht. Die Attraktivität ihrer äußeren Erscheinung – und sei es auch nur als Verweis – legt sich jedoch wie eine Folie zwischen Betrachter und Bildmotiv und bleibt im letzten Ende unversehrt.

30

31

1 Vgl. Sarah Diehl: „In einem Leben, in dem man scheinbar nichts kontrollieren kann, entwickelt man eine Obsession, den eigenen Körper zu kontrollieren, als das einzige Refugium, auf das man scheinbar noch Zugriff hat.“ In: „Pro-Ana-Websites. Selbstbestimmung in der Selbstaufgabe“, in: „Hot Topic. Popfeminismus heute“, Mainz 2007, S. 102. **2** Im Juli 2001 sorgte die amerikanische Vereinigung für Essstörungen ANAD (National Association of Anorexia Nervosa and Associated Disorders) für die Schließung von ca. 115 Seiten, indem sie u.a. Yahoo, MSN, Lycos zu einer Sperrung der Seiten bewegte. Quelle: Karen Dias: „The Ana Sanctuary: Women's Pro-Anorexia Narratives in Cyberspace“, in: Journal of International Women's Studies, Bd. 4, #2, April 2003, S. 35. **3** „[...] women who are struggling with anorexia can potentially find sanctuary from the surveillance and regulatory mechanism of control of the public sphere.“ aus: Karen Dias: ebd., S. 31. **4** ebd. S. 31. **5** Vgl. Elizabeth Grosz: „Volatile Bodies“, Indiana 1994. **6** Sarah Diehl: ebd., S. 105. **7** wie auch der Münchner Verein ANAD bereits 2001 und eine Kampagne der Agentur Springer & Jacoby für World Vision im Jahre 2000. Siehe Abb. 3, 4. **8** Vgl. Frank Degler: „Scheintod. Das Spiel mit den digitalen Körpern“, in: „Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden“, Amsterdam/New York 2006, S. 187. **9** Vgl. Silvia Eiblmayr: „Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, Berlin 1993. **10** Peter Gendolla untersucht die Weiblichkeitskonstruktionen der Maschinenmenschen im Grenzbereich von Literatur und Kunst bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer. Vgl.: Peter Gendolla: „Anatomien der Puppe“, Heidelberg 1992. **11** Vgl. Silvia Eiblmayr: ebd. S. 199. **12** Vgl. Nicole M. Wilk: „Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung“, Frankfurt/Main 2002, S. 219 und S. 229: „Je mehr der Zeiger auf der Badezimmerwaage sinkt, desto höher steigt das soziale Gewicht.“ und: Vgl. Waltraud Posch: „Der Kult um die Schönheit“, Frankfurt/Main, New York 1999, S. 96. **13** Sigrid Schade: „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: „Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik.“ Hg. v. Ursula Konnertz, Tübingen 1986, S. 229 - 245. **14** Jean Baudrillard: „Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion“, in: „Objekte des Fetischismus“ Hg. v. J.-B. Pontalis, Frankfurt/M. 1972, S. 133. **15** Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“ in: GS I, 2, S. 645. **16** Auf den Zusammenhang von Magersucht und Androgynität macht Patricia Bourdillier aufmerksam. Vgl.: „Magersucht & Androgynie. Oder der Wunsch, die Geschlechter zu vereinen.“, Wuppertal 1992. **17** Vgl.: Valerie Steele: „Fetisch: Mode, Sex und Macht“, Berlin 1996, S. 60. **18** Zitiert aus Patricia Bourdillier, ebd. S. 43.

1 See Sarah Diehl: "In a life where one apparently cannot control anything, one develops an obsession with controlling one's own body as the sole refuge that one still has access to." In: "Pro-Ana-Websites. Selbstbestimmung in der Selbstaufgabe," in: "Hot Topic. Popfeminismus heute," Mainz 2007, p. 102. **2** In July 2001, the American ANAD (National Association of Anorexia Nervosa and Associated Disorders) brought about the closure of around 115 sites by inducing Yahoo, MSN, and Lycos to block these sites. Source: Karen Dias: "The Ana Sanctuary: Women's Pro-Anorexia Narratives in Cyberspace," in: Journal of International Women's Studies, Vol. 4, No. 2, April 2003, p. 35. **3** "[...] women who are struggling with anorexia can potentially find sanctuary from the surveillance and regulatory mechanism of control of the public sphere." from: Karen Dias: ebd., p. 31. **4** Ibid. p. 31. **5** See: Elizabeth Grosz: "Volatile Bodies", Indiana 1994. **6** Sarah Diehl: ebd., p. 105. **7** Also for the Munich association ANAD already in 2001 and a campaign by the agency Springer & Jacoby for World Vision in the year 2000. See: figs. 3, 4. **8** See: Frank Degler: "Scheintod. Das Spiel mit den digitalen Körpern", in: "Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden", Amsterdam/New York 2006, p. 187. **9** See: Silvia Eiblmayr: "Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts", Berlin 1993. **10** Peter Gendolla studies the construction of femininity in the mechanized human being at the interface of literature and art in Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, and Hans Bellmer. See: Peter Gendolla: "Anatomien der Puppe," Heidelberg 1992. **11** See: Silvia Eiblmayr: ebd. p. 199. **12** See: Nicole M. Wilk: "Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung," Frankfurt/Main 2002, p. 219 and p. 229: "The more the needle on the bathroom scale goes down, the higher social weight rises." See also: Waltraud Posch: "Der Kult um die Schönheit," Frankfurt/Main, New York 1999, p. 96. **13** Sigrid Schade: "Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung," in: "Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik," edited by Ursula Konnertz, Tübingen 1986, pp. 229-245. **14** Jean Baudrillard: "Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion" in: "Objekte des Fetischismus," edited by J.-B. Pontalis, Frankfurt/Main 1972, p. 133. **15** Walter Benjamin: "Über einige Motive bei Baudelaire" in: Gesammelte Schriften I, 2, p. 645. **16** Patricia Bourdillier points out the connection between anorexia and androgyny. See: "Magersucht & Androgynie. Oder der Wunsch, die Geschlechter zu vereinen", Wuppertal 1992. **17** See: Valerie Steele: "Fetisch: Mode, Sex und Macht", Berlin 1996, p. 60. **18** Quoted from Patricia Bourdillier, p. 43.

Bibliografie/Bibliography

Marvin Altner: „Hans Bellmer: Die Spiele der Puppe. Zu den Puppendarstellungen in der bildenden Kunst von 1914-1938“, Weimar 2006.

Jane Arthurs (Hg.): „Women's bodies: discipline and transgression“, London 1999.

Jean Baudrillard: „Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion“, in: „Objekte des Fetischismus“, J.-B. Pontalis (Hg.), Frankfurt/Main 1972.

Susan Bordo: „Unbearable weight: feminism, western culture, and the body“, Berkeley/Los Angeles/London 1993.

Patricia Bourcillier: „Magersucht & Androgynie. Oder der Wunsch, die Geschlechter zu vereinen“, Wuppertal 1992.

Karen A. Callaghan (Hg.): „Ideals of feminine beauty: philosophical, social and cultural dimensions“, Westport 1994.

Sarah Diehl: „Pro-Ana-Websites. Selbstbestimmung in der Selbstaufgabe“, in: „Hot Topic. Popfeminismus heute“, Mainz 2007.

Silvia Eiblmaier: „Die Frau als Bild“, Berlin 1993.

Gisela Febel/Cerstin Bauer-Funke (Hg.): „Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, Reihentitel: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Bandnr: 9/2004.

Patricia Foster (Hg.): „Spiegelbilder: Essays über den weiblichen Körper“, Hamburg 1996.

Peter Gendolla: „Anatomien der Puppe: zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer“, Heidelberg 1992.

Elizabeth Grosz: „Volatile Bodies“, Indiana 1994.

F. C. Gundlach: „Die Pose als Körpersprache“, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, Köln 2001.

Karl Siegfried Guthke: „Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur“, München 1998.

Birgit Käufer: „Die Obsession der Puppe in der Fotografie: Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman“, Bielefeld 2006.

Eva Kormann (Hg.): „Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden“, Amsterdam 2006.

Christina Lammers: „Die Puppe. eine Anatomie des Blicks“, Wien 1999.

Gabriele Mentges (Hg.): „Schönheit der Uniformität: Körper, Kleidung, Medien“, Frankfurt/Main 2005.

Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hg.): „Puppenkörper Automaten – Phantasmen der Moderne“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999.

Waltraud Posch: „Körper machen Leute: Der Kult um die Schönheit“, Frankfurt/Main 1999.

Katharina Sykora: „Unheimliche Paarungen: Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie“, Köln 1999.

Sigrid Schade: „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: „Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik.“ Hg. v. Ursula Konnertz, Tübingen 1986.

Valerie Steele: „Fetisch: Mode, Sex und Macht“, Berlin 1996.

Karola Weber: „Körperkult und -inszenierung: Entwicklung, Trends, Motive“, Saarbrücken 2006.

Nicole M. Wilk: „Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung“, Frankfurt/Main 2002.

Was motivierte Dich, das Phänomen der „Pro Ana“-Bewegung in einem Fotoprojekt zu thematisieren?

Anlass war eigentlich ein Artikel über die „Pro Ana“-Websites, den ich Anfang 2006 in einem Magazin gelesen habe und der mich sehr schockiert hat. Daraufhin habe ich gezielt weiter recherchiert und ich beschloss, dieses Phänomen in einer Fotoserie zu thematisieren. Bewegt hat mich vor allem das radikale Ausarbeiten von Geboten, Zielen und Möglichkeiten, diese Ziele durchzusetzen. Auf einer speziellen „Pro Ana“-Seite sind z.B. zehn Gebote formuliert, die die Ernsthaftigkeit des Bestrebens der Betreiber dieser Seiten auf der einen und deren Anhänger auf der anderen Seite deutlich erkennen lassen. Eines dieser Gebote heißt: „Ich darf nicht essen, ohne mich schuldig zu fühlen“. Ein anderes: „Dünn sein und Nahrungsverweigerung sind Zeichen wahrer Willensstärke und von Erfolg“. Es liest sich beinahe wie eine Propaganda zur Nahrungsverweigerung. Das Schlimmste ist, dass all diese „Regeln“ für jedermann frei zugänglich sind. Ich denke, vor fünfzehn Jahren wäre eine solche „Bewegung“ nicht denkbar gewesen, weil es die Möglichkeit noch nicht gab, diese Inhalte auf so einfache Weise global zu verbreiten. Die Darstellung des Menschen ist jedoch auch generelles Thema in meiner Arbeit. Ich möchte herausfinden, was in den Köpfen meiner und der danach kommenden Generation vorgeht, was sie bewegt. In der Serie „Zweunddreißig Kilo“ liegt es auf der Hand, dass hauptsächlich Mädchen und junge Frauen betroffen sind, die ihren Platz im Leben suchen und finden müssen. Dabei kann die Auswahl des Themas oft sehr unterschiedlich sein. Seit dieser Serie habe ich mich verstärkt mit Themen wie Schönheitswahn und Normen in unserer Gesellschaft beschäftigt.

Gibt es aktuelle Projekte?

Derzeit arbeite ich an einer Serie zum Thema Androgynität. Ich beziehe mich dabei auf intersexuelle Menschen – allerdings nicht in einem dokumentarischen Sinne. Es gibt dabei einige Parallelen zu der Arbeit über „Pro Ana“, weil es wieder stark um eine Inszenierung von Körperlichkeit geht (Abb. 1, 2). In meinen Recherchen zu „Zweunddreißig Kilo“ bin ich auf die These gestoßen, dass magersüchtige Mädchen eine Androgynität anstreben. Sie wollen weder männlich noch weiblich sein. Deshalb versuchen sie meist in der Pubertät, ihren kindlichen Körper in seiner Entwicklung zu stoppen, indem sie aufhören zu essen. Anfangs ist es auch so, dass die meisten Mädchen einfach nur schlank sein wollen, doch der Kampf gegen den Hunger verselbstständigt sich irgendwann und lässt sich nicht mehr kontrollieren. Der Drang, sein Alter aufzuhalten – also diese kindlich-androgynen Gestalt zu behalten – wird oft auch mit dem Wunsch in Zusammenhang gebracht, sich dem Erwachsenwerden zu verschließen und sich nicht gesellschaftlichen Normen beugen zu müssen.

Nach längerer Betrachtung und Wissen um die Komplexität des Themas verschwindet der Eindruck nicht ganz, dass die einzelnen Aufnahmen in

34



Abb. 1/fig. 1
Ivonne Thein: „One Title“
a.d.S. „unvollkommen“/
„Untitled“, from the series
„imperfect“, C-Print, 2007



Abb. 2/fig. 2
Ivonne Thein: „One Title“
a.d.S. „unvollkommen“/
„Untitled“, from the series
„imperfect“, C-Print, 2007

What motivated you to address the phenomenon of the „Pro Ana“ movement in a photo project?

The impetus actually came from a magazine article I had read in early 2006 on the „Pro Ana“ websites that really shocked me. After that, I did more research on the issue and decided to make the phenomenon the subject of a photo series. What moved me in particular was the radical formulation of laws, goals, and the new ways of potentially achieving these goals. On one „Pro Ana“ website in particular, there are ten commandments that reveal just how serious these people are – the ones who run the website and their followers as well. One of these commandments is „Thou shalt not eat without feeling guilty.“ Another one is, „Being thin and not eating are signs of true willpower and success.“ It almost reads like propaganda for carrying out a hunger strike. The worst part is, all these „rules“ are freely accessible to anyone. I think

fifteen years ago this kind of „movement“ would have been unthinkable because the possibility didn't exist yet to propagate these ideas so easily on a global level. The representation of the human being, however, is a general theme in my work. I want to find out what is going on in the heads of my generation and

the next one, what moves them. In the series „Thirty-Two Kilos,“ it's obvious that this mainly affects girls and young women who are still searching and still have yet to find their place in life. But my choice of themes ranges widely. Since this series, I have been increasingly occupied with themes like the obsession with beauty and norms in our society.

Are you working on any projects at present?

Right now, I am working on a series on the subject of androgyny. In it, I look at intersexual people – although not in a documentary sense. There are some parallels to the work on „Pro Ana,“ because once again there is a strong emphasis on staging the body and physicality (figs. 1, 2). In my research on „Thirty-Two Kilos,“ I came across the idea that anorexic girls are striving for an androgyny. They want to be neither male nor female. For this reason, they usually try during puberty to halt the

development of their childish bodies by not eating. At the beginning, most of the girls just want to be thin, but the struggle against their hunger assumes a separate existence at some point and becomes uncontrollable. The compulsion to stop oneself from getting old – and also to maintain a childlike, androgynous

ihrer ruhigen Ausstrahlung durchaus nicht nur erschrecken. Du sagst, Frauen empfinden die Fotos als ästhetisch. Widerspricht diese Umsetzung der Ernsthaftigkeit des Themas nicht?

Nein, ich denke nicht. Meiner Meinung nach wird dadurch klar, wie stark man sich von „schönen Bildern“ beeinflussen lässt und dass man sehr schnell vergisst, die auf uns eingehende Bilderflut – sei es im Fernsehen oder in der Printwerbung – zu hinterfragen, statt sie einfach hinzunehmen. Das setzt natürlich die Auseinandersetzung mit dem Medium an sich voraus und hängt sicherlich auch von Herkunft und Bildungsstand des Betrachters ab.

Die Bilder der in Deinen Arbeiten fotografierten Körper sind am Computer von Dir nachbearbeitet worden. Gab es Überlegungen oder Versuche, die Arbeit mit tatsächlich Betroffenen von Essstörungen zu machen?

Diese Überlegung gab es auf jeden Fall. Allerdings hatte ich erhebliche Probleme, Mädchen zu finden, die bereit waren, diese Art von Fotos zu dieser Thematik zu machen. Im Verlauf der Arbeit wurde mir zudem klar, dass ich mich gerade durch die digitale Bearbeitung wieder der Mittel der Modefotografie bediene. Dadurch wird auch deutlich, dass die Fotografie längst ihr Versprechen, die Wirklichkeit abzubilden, verloren hat. Als es noch nicht die Möglichkeit der digitalen Manipulation gab, wurde ja so gut wie nie an der Echtheit eines Fotos gezweifelt. Im digitalen Zeitalter stellt man sich mittlerweile – auch wenn es realistisch echt wirkt – trotzdem die Frage „Ist es echt oder nicht?“, weil man die technischen Möglichkeiten kennt. Die oft verwunderte Reaktion auf die Tatsache der digitalen Bearbeitung meiner Aufnahmen zeigt mir, dass viele Menschen noch zu leichtfertig den Bildern der Werbe- und Medienwelt Glauben schenken.

Ist die Figur, die wir auf den Bildern sehen, noch die, die Du fotografiert hast?

Eigentlich nicht. Ich habe den Mädchen, die ich fotografiert habe, natürlich das Ergebnis gezeigt. Keine konnte sich noch mit der auf den Fotos abgebildeten Gestalt identifizieren. Das liegt neben der Manipulation des Körpers hin zu einer extrem wirkenden Figur natürlich auch daran, dass man ihr Gesicht nicht erkennen kann.

Warum war Dir die Anonymität der abgebildeten Mädchen so wichtig?

Ich wollte nicht, dass eine Identifikation des Betrachters mit den abgebildeten Mädchen stattfindet. Es war mir wichtig, das Hauptaugenmerk auf den Körper, die äußere Gestalt zu lenken. Durch das Erkennen des Gesichts würde aus meiner Sicht eine Geschichte im Kopf des Betrachters entstehen und automatisch Fragen nach dem Mädchen und ihrer Geschichte auftauchen. Diese Ebene kann zu einer emotionalen Betrachtung führen, und ich wollte verhindern, dass Mitleid als Reaktion ins Spiel kommt. Indem der Betrachter das Gesicht nicht sehen kann, konzentriert er sich ausschließlich auf das Verhältnis Körper und Inszenierung.

36

37

body – is often also linked with the desire to hide from growing up and from having to be subjugated to social norms.

After looking at these photos for a long time and knowing the complexity of the theme, one is left with the impression that these individual photos, with their quiet presence, are still more than just shocking. You say that women find these photos aesthetically beautiful. Doesn't this mode of presentation contradict the seriousness of the topic?

No, I don't think so. In my opinion, it rather makes it clearer to us how much we let ourselves be influenced by "pretty pictures," and how quickly we forget to question the flood of images that inundates us – whether in television or in print media – rather than simply accepting them. Of course, this requires that we confront the medium itself and certainly also depends on where viewers come from and what their level of education is.

The images of bodies that appear in your work have been manipulated by you on the computer. Did you think about or try realizing this work with women who really do suffer eating disorders?

I definitely thought about it. But I encountered major obstacles finding girls that were willing to pose for photos on this subject. In the course of the project, it also became clear to me that particularly by using digital manipulation, I was again using the tools of fashion photography. This makes it very clear that photography failed long ago in its promise to portray reality. Before the possibility for digital manipulation existed, almost nobody ever doubted the realism of the photo. Now, in the digital age, we ask, "Is it real or not?" even when it does look real, because we know the technical potentials. The fact that a lot of people still have such astonished reactions to the fact that I manipulated these photos shows me that many still place a naïve belief in images from the advertising and media world.

Is the figure we see in the images the same one you photographed?

Actually, no. Of course, I showed the girls who posed for me the results of my work. But none of them were able to identify with the figure in the picture. This is due to the manipulation of the body into an extreme-looking figure and also, of course, to the fact that you can't see their faces.

Why was the anonymity of the girls you photographed so important?

I didn't want the viewer to identify with any of the girls in the photos. It was important to me to draw attention to the body, the outward form. In my view, if the face were recognizable, a story would unfold in the head of the viewer and automatically raise questions about the girl and her history. This level can lead the viewer to look at the work in an emotional way, and I wanted to prevent sympathy from coming into play as a reaction. Since the viewer can't see the face, he concentrates on the relationship between the body and the scene being portrayed.

Das Seelenleben dieser Personen darzustellen war also nie Ziel Deiner fotografischen Untersuchung?

Nicht primär. Ich wollte ein Gefühl des Abgestoßen-Seins beim Betrachter hervorrufen – auch wenn das vielleicht erst auf den zweiten Blick einsetzt. Diesen Betrachter, der auf den ersten Blick vielleicht zunächst denkt, dass es sich um gewöhnliche Modefotos handelt, wollte ich zum Weiterdenken anregen. Aber natürlich gibt es da auch Grenzen und nicht jeder Rezipient findet einen Zugang zu dieser Art der Umsetzung. So habe ich gerade von reiferen Frauen auch entsetzte Äußerungen gehört. Sie waren empört, dass ich so etwas darstelle.

Wie kam es zu diesem Setting?

Die Bildsprache hat sich nach und nach entwickelt, nachdem ich mich durch unterschiedliche Bildsprachen experimentiert habe. Klar war dabei vorher nur, dass ich die jungen Frauen in Modeposen und anonymisiert darstellen will. Ganz am Anfang gab es einen Versuch, die Porträts in einem privaten Kontext umzusetzen. Im Ergebnis ließ sich dieser Versuch aber nicht mit der Aussage vereinbaren, die ich treffen wollte. Ein privates Umfeld hätte die Bilderfolge sehr stark zu einer Geschichte dieses abgebildeten Mädchens gemacht und das war nicht die Absicht meines Fotoprojektes. Die Bildsprache der Modefotografie war für mich die einzig denkbare Lösung. Die Art und Weise dieser spezifischen Körperinszenierung in Modefotos sind Dreh- und Angelpunkt der Arbeit. Ohne diese Bildsprache der Modefotografie und mit ihr die extremen Posen zu adaptieren, hätte ich meiner Ansicht nach nicht diese Diskrepanz zwischen ästhetischen Fotos und abstoßenden Körpern erreicht.

Du sprichst von „Modeposen“. Nach welchen Kriterien hast Du diese ausgewählt? Sie sind ja nun ziemlich speziell...

Ich habe gezielt nach Positionen gesucht, die Arme und Beine extrem lang und dünn erscheinen lassen. Diese Posen werden sehr häufig in Modemagazinen abgedruckt. Normalerweise sieht man sie nicht ausschließlich in einer einzelnen Modestrecke. Dadurch hat man nicht den Eindruck, dass sie seltsam wirken (Abb. 3, 4). Ich denke, dass durch diese Posen eine Art „Überwesen“ oder Ikone geschaffen wird. Die Pose verstärkt den einzigartigen Reiz, den der vollkommene Körper der Modelle ohnehin schon ausstrahlt, denn die meisten normalen Menschen sind gar nicht in der Lage, solche ungewöhnlichen Posen zu imitieren. In dieser Verbindung von Körper und Pose wird gezielt eine unüberwindbare Distanz zwischen Bild und Betrachter geschaffen, die sich vielleicht nur mit dem Kauf der abgebildeten Designermode ein Stückchen überbrücken lässt.

Schlankheitswahn und Magersucht werden oft mit der Arbeitswelt des Models in Verbindung gebracht. Hat Deine Zusammenarbeit mit Modellen für Modeshootings gezeigt, dass Magersucht bei ihnen ein Thema ist? Hast Du mit ihnen darüber gesprochen? Oder trennst Du diese Bereiche ganz klar voneinander ab, den künstlerischen vom angewandten Bereich Deiner Tätigkeit?

38



Abb. 4/fig. 4
Jenni Hare . „Ohne Titel“
Shooting mit Model
Karla Devine/„Untitled“
Shooting with the model
Karla Devine . Chadwick
Models . Melbourne



Abb. 3/fig. 3
Ivonne Thein
„Ohne Titel“ . a.d.S.
„Zweiunddreißig Kilo“/
„Untitled“ . from the series
„Thirty-Two Kilos“
C-Print . 2006

So it was never your intent in this photographic study to portray the emotional life of these people?

Not primarily. I wanted to evoke a feeling in the viewer of being excluded – even if that feeling arises only on second glance. I wanted to stimulate the viewer who maybe thinks at first glance that these are just common fashion photos to think further. But naturally there are limits to this approach; not every viewer finds a way into the work. I have had some appalled reactions, particularly from older women. They were indignant that I would portray something like this.

How did the setting come about?

The visual language developed gradually, after I had experimented with various visual languages. The only thing

I was certain about beforehand was that I wanted to portray the young women in fashion poses and did not want to reveal their identity. At the very beginning, there was an attempt to create the portraits in a private setting, but I wasn't able to combine this attempt with the statement I wanted to make in the final result. A private environment would have made the series too much the story of the particular girl portrayed, and that was not the intention of my photo project. The visual language of fashion photography was the only conceivable solution for me. The way of staging these specific portrayals of the body in fashion

photos is the linchpin of this work. Without using this visual language, and adapting fashion photography and its extreme poses, I don't believe I would have achieved this discrepancy between aesthetic photos and repulsive bodies.

You talk about “fashion poses.” What criteria did you use to choose them? They are a bit unusual...

I looked specifically for positions that make arms and legs appear extremely thin. These poses appear very

frequently in fashion magazines. Normally, you don't see them all together in one single fashion spread, so you don't get the feeling that they look strange (figs. 3, 4). I think that, through these poses, a kind of "superbeing," or icon, is created. The pose adds to the unique aura that always radiates from the perfect bodies of the models, since most normal people are not capable of imitating such unusual poses themselves. In this connection between body and pose, an insurmountable distance between the image and the viewer opens up that can perhaps only be overcome to some extent by purchasing the designer fashions being shown.

The thin craze and anorexia are often associated with the working worlds of models. Did your work with models on photo shoots show you that anorexia was an issue for them? Did you talk to them about it? Or do you clearly

Ich habe schon mehrere Modeshootings mit Modellen gemacht und dabei die Erfahrung machen können, dass in deutschen Modelagenturen viel Wert darauf gelegt wird, dass die Mädchen nicht zu dünn sind. Aber natürlich werden Modelle oft mit diesem Thema konfrontiert, vor allem, wenn sie sehr schlank sind. Die meisten Modelle, mit denen ich in letzter Zeit zusammen gearbeitet habe, kannten die Serie „Zweiunddreißig Kilo“. Manche haben sich vorsichtig dazu geäußert, andere gar nicht. Das liegt wohl auch daran, dass der Spagat zwischen dem ausgeübten Beruf und der Kritik an der eigenen Branche nicht so einfach für sie ist. Aber keines der Modelle, mit denen ich gearbeitet habe, hat kritisiert, dass ich diese Mädchen so darstelle. Ich denke, man kann die künstlerische Tätigkeit nicht mehr so von einer angewandten Tätigkeit trennen, da sich diese Bereiche immer mehr vermischen. Wenn ich mit Modellen arbeite, spreche ich dieses Thema niemals an, da die Modelle, die ich fotografiere, nicht dem Bild einer Magersüchtigen entsprechen. Ich wähle nur Mädchen aus, die nicht runtergehungert aussehen.

40

Warum sprichst Du das Thema niemals an? Die Mädchen, die Du für Modestrecken fotografiert, werden doch auch wieder zu Vorbildern und reihen sich im Grunde in die genormte Bildsprache ein.

Ich spreche das Thema zum einem nicht an, weil es für mich wichtig ist, dass das Model Vertrauen zur mir aufbaut und das Gefühl hat, mit mir zu arbeiten und nicht gegen mich. Wenn das Thema Magersucht allerdings zur Sprache kommt, äußere ich meine ehrliche Meinung. Das Problem liegt nicht bei den Modellen – diese kämpfen im Grunde ja nur um einen Job. Es sind die Designer, die absurde Kleidergrößen diktieren, also muss man in deren Köpfen ein Umdenken bewirken. Meine Serie „Zweiunddreißig Kilo“ ist in diesem Sinne eine Kritik am Modebusiness. Sie richtet sich vor allem gegen die Modedesigner und kann vielleicht als Aufforderung gelten, in einer Art bewusster und verantwortungsvoller in ihrem Job, der die Kreation von Schönheitsidealen beinhaltet, zu agieren. Das Problem ist, dass die Designer selbst wiederum auch als eine Art Ikonen fungieren und nur selten durch Kritik von außen beeinflussbar sind. Die einzig mögliche Maßnahme, etwas an dieser Situation zu ändern, ist meiner Ansicht nach die Einführung eines staatlich kontrollierten Mindestgewichts für Modelle, wie es bei der Mailänder Modewoche 2006 geschehen ist. So eine Regel schützt die Modelle.

Oliviero Toscani provozierte mit seiner in ganz Europa veröffentlichten Kampagne aus dem Jahr 2007 nicht nur Ablehnung. Vereinzelt meldeten sich junge Mädchen mit Essstörung zu Wort, die die Darstellung der italienischen Schauspielerin Isabelle Caro als attraktiv empfanden. Was sagst Du zu der Kampagne?

Ich denke, dieses Risiko trägt der Fotograf immer und dessen war sich auch Toscani bewusst. Bei seiner Kampagne wird durch den Titel „No.Anorexia“ deutlich, wie die Kampagne gemeint ist. Sie ist in meinen Augen sehr mutig, da er selbst in gewisser Weise auch seine potentiellen Kunden vor den Kopf stößt. Ich sehe es wiederum aber auch als Publicity-Schachzug von ihm, da

41

separate these two areas – your artistic work and your applied work?

I have done a number of photo shoots with models and had the experience that in German modeling agencies, high value is placed on models not being too thin. But of course, models are often confronted with this issue, especially when they are very thin. Most of the models I have worked with in the last period of time knew of the series “Thirty-Two Kilos.” Some of them expressed cautious opinions, and others said nothing at all. That’s probably because the balancing act between pursuing their profession and having a critical position toward that field is not so easy. None of the models I worked with criticized me for portraying the girls like this. I think you can’t separate artistic activity so clearly from applied work anymore, since these areas are becoming more and more intertwined. When I work with models, I never bring up this topic since the models I photograph do not correspond to the image of an anorexic. I only choose girls who don’t look starved down.

Why don’t you ever bring up the issue with them? The girls you choose for photo spreads will act as role models too, and essentially become part of the standardized visual language.

I don’t bring it up, for one thing, because it’s important to me that I build the model’s trust and that she has the feeling of working with me and not against me. If the issue of anorexia does come up, I give my honest opinion. The problem is not with the models – they are basically just fighting for a job. It’s the designers who dictate the absurd clothing sizes; these are the people you have to get to reconsider their own thinking. And it’s in this sense that my “Thirty-Two Kilos” is a critique of the fashion business. It is aimed above all against the fashion designers and can perhaps be considered a challenge to them to work more consciously and responsibly in their job, which consists in creating ideals of beauty. The problem is that the designers are also a kind of icons themselves and very seldom amenable to outside critique. The only way of possibly changing this situation is, in my opinion, introducing a government-monitored minimum weight requirement for models, as was done at the Milan Fashion Week of 2006. A rule like this protects the models.

Oliviero Toscani did not provoke just negative responses with his 2007 campaign published throughout Europe. In some cases, young girls with eating disorders joined in the discussion to say that they found the Italian actress Isabelle Caro attractive. What do you say about the campaign?

I think the photographer always takes this risk and that Toscani was aware of it. With his campaign, the title “No.Anorexia” makes it clear how it’s intended. In my view, it’s very courageous, since he was also in some sense snubbing potential customers. But I also see it as a smart publicity move on his part since he hasn’t attracted that much attention in the last few years. But that doesn’t diminish the effect, because of course the European fashion world is under great public pressure to decide firmly and resolutely against putting super-thin girls on the catwalk.

es in den letzten Jahren eher ruhig um ihn geworden ist. Das schmälert aber nicht die Wirkung, weil natürlich auch die Modewelt in Europa einen größeren, öffentlichen Druck bekommt, sich entschiedener und konsequenter gegen sehr dünne Mädchen auf dem Laufsteg zu entscheiden.

War die Kampagne für Deine fotografische Arbeit in einer Art Vorbild?

Meine Arbeit ist vor der von Toscani entstanden. Es gab eigentlich keine fotografischen Vorbilder für die Serie. Im Rahmen meiner Recherche bin ich zwar auf Fotografen gestoßen, die sich mit dem Thema Magersucht beschäftigt haben, dies diente aber eher einem besseren Verständnis dafür, wie sich der menschliche Körper unter dieser Krankheit verändert. In diesem Zusammenhang fand ich die Arbeit von Andrea Elser (Abb. 5, 6), die sich und ihren magersüchtigen Körper selbst porträtiert hat. Sie hat sich in unterschiedlichen Posen dargestellt und ist dabei teilweise nackt, wodurch sie ihren ausgehungerten Körper schonungslos zeigt. Die räumliche Umgebung deutet auf eine Klinik für Essgestörte hin, da man auf zwei Bildern Infusionsständer sieht. Die Bilder sind in schwarz-weiß gehalten und wirken auf mich trotz des häuslich anmutenden Interieurs sehr bedrückend und eher wie eine Dokumentation ihres körperlich kranken Zustands.

Welche Rolle spielt die Fotografie in Deinen Augen in der Konstruktion von Weiblichkeitsidealen?

Fotografie spielt meiner Meinung nach eine sehr wichtige Rolle, da sie eines der wichtigsten Medien der Werbung ist. Werbung – in welcher Form auch immer – umgibt uns den ganzen Tag und prägt Schönheitsideale in unserer Gesellschaft. Die Werbeindustrie ist maßgeblich an der Konstruktion eines Weiblichkeitsbildes beteiligt. Natürlich gibt es Kampagnen, die entgegen dieser idealisierten Schönheitsideale plötzlich kurvige Frauen abbilden, wie z.B. in der „Dove“-Kampagne. Einige Modedesigner sind auch auf diesen Zug aufgesprungen. Mir fällt da eine Kampagne ein, in der prominente Paare mit einem großen Altersunterschied – die Frauen sind älter als die Männer – als Werbefiguren fungieren. Hier beugen sich die Designer nicht dem allgemein herrschenden Schönheitsbegriff von der ewigen Jugend. Das Hauptkriterium in der Auswahl der Modelle wird natürlich immer an der Zielgruppe fest gemacht. Und einige Firmen – wie z.B. „Dove“ – haben verstanden, dass die Durchschnittsfrau eben keine perfekte Figur hat. Aber bei einer guten Werbung sollte auch immer hinterfragt werden, wie der Betrachter generell auf die Bilder reagieren könnte. Junge Mädchen, die erst noch ein Selbstbewusstsein aufbauen müssen, vergleichen ihren eigenen Körper sehr stark mit den abgebildeten Körpern junger Frauen in der Werbung. Eine Werbung ist letztlich aus meiner Sicht dann gut, wenn sie es schafft, durch mehr als nur einen schönen Körper den Konsumenten zu erreichen. Das heißt nicht, dass es nicht legitim ist, gut aussehende Frauen abzubilden. Es sollte aber eben nicht das einzige Überzeugungsargument sein.

42

Did this campaign serve as a kind of inspiration for your photographic work?

My work came about before Toscani. Actually there weren't any photographic precedents for the series. In my research, I did come across photographers who had dealt with the issue of anorexia but this served more to provide me a better understanding of how the human body changes under this disease.

In this context, I found the work of Andrea Elser (figs. 5, 6), who did photographic portraits of herself and her anorexic body. In different photos, she shows herself in different poses and sometimes naked, revealing her starved body with unflinching frankness. The spatial environment suggests a clinic for eating disorders since you see IV stands in two of them. The images are black and white and, despite their homey-looking interiors, they seem very powerful to me; more like a documentation of her physically sick condition.

In your view, what role does photography play in the construction of ideals of femininity?

In my opinion, photography plays a very important role, since it's one of the central media within advertising. Advertising – in whatever form – surrounds us all day long and defines the ideals of beauty in our society. In other words, the advertising industry plays a fundamental role in constructing our images of femininity. Of course, there are campaigns that contest these exalted ideals of beauty by suddenly showing women with curves, such as in the Dove campaign. Some fashion designers have also jumped onto the bandwagon. One campaign comes to mind where famous couples with a large age difference – the woman older than the man – were used as advertising figures. Here, designers are not succumbing to the prevailing concept of beauty as eternal youth. The main criterion in the selection of models always hangs on the target group. Some companies – like Dove – have

understood that the average woman really does not have the perfect figure. But good advertising should also question how the viewer could respond to the images in general. Young girls who still have to build a sense of self compare their own bodies very strongly with body images of young women in advertising. An ad is good in my view if it manages to reach consumers through more than just a beautiful body. That doesn't mean it is not legitimate to show attractive women. But it shouldn't be the only means of persuasion.

But fashion photography – which also advertises for a specific product – inherently and explicitly revolves around the body. The choice of models is subject to the current fashion trend, which in turn comes from the interactions among diverse factors. So, over the course of time, there have



Abb. 5/fig. 5
Andrea Elser
„Ohne Titel“. a.d.S.
„Selbstporträts“/ „Untitled“
from the series
"Self-Portraits" . 1998

Abb. 6/fig. 6
Andrea Elser
„Ohne Titel“. a.d.S.
„Selbstporträts“/ „Untitled“
from the series
"Self-Portraits" . 1998

In der Modefotografie – die auch für ein bestimmtes Produkt wirbt – geht es aber explizit um den Körper. Die Wahl der Modelle unterliegt dabei dem aktuellen Modetrend, der wiederum aus dem Zusammenwirken vielfältiger Entwicklungen gewonnen wird. So hat es im Laufe der Zeit die unterschiedlichsten Schönheitsideale gegeben. Nach der Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert hat Mode dabei nie den natürlichen Körper zum Ausdruck gebracht, sondern immer einen anderen, fiktiven Körper geschaffen. Sie kreiert einen Idealkörper, indem sie im beständigen Wechsel bestimmte Körperpartien betont.

Ich stimme dem, was Gertrud Lehnert darüber sagt, zu. Ich denke, dass Mode eindeutig einen bestimmten Lifestyle kreiert und dass die Wahl des Models dabei eine entscheidende Rolle spielt. Dabei wird keinesfalls ein natürlicher Körper gezeigt. Auch wenn es der reelle Körper des Models ist, so werden ja bestimmte Mädchen ausgewählt, die ganz besonders groß und extrem schlank sind. Das führt ganz automatisch dazu, dass fiktive Körper geschaffen werden und das kann keinem realen Bild einer Frau entsprechen.

Wie unterscheidet sich Deine Serie „Zweiunddreißig Kilo“ von den Fotografien für Deine Modestrecken?

Sie unterscheidet sich zum einen durch die Wahl der Kleidung, aber auch durch die Posen sehr. Meine Modefotos sind im Gegensatz zu der Serie „Zweiunddreißig Kilo“ eher verhalten und bisher kein bisschen provokant. Das heißt aber nicht, dass ich das ablehne. Ich würde sagen, dass meine Modefotos sehr viel oberflächlicher sind und sehr einfach funktionieren, sie sind also „leicht konsumierbar“. Ich würde mich selbst nicht als „Modelfotografin“ sehen, da ich selbst einen anderen Anspruch an die Fotografie habe. Auch wenn ich weiß, dass es durchaus viele anspruchsvolle Modeserien gibt, so würde ich mich wahrscheinlich immer vom Diktat der Trends und Schönheitsideale eingeengt fühlen. Für mich ist Fotografie eine Kunstform und ich finde es wichtig, dass man sich über Trends hinaus mit dem Medium an sich beschäftigt. Mich interessieren vor allem Lösungsansätze, die über die Grenzen eines schönen Fotos hinaus eine gewisse Tiefe in der Umsetzung eines Themas erkennen lassen. Außerdem sollte in den meisten Fällen ein gewisses Maß an technischen Ansprüchen erfüllt werden, es sei denn es widerspricht der zu treffenden Aussage des Fotografen.

„Pro Ana“ ist eine Bewegung, die im Internet entstanden und zu finden ist. Deine Arbeiten sind auch im Internet zu sehen. Gibt es von Deiner Seite Befürchtungen, dass die Serie auch unter Betroffenen als Vorbilder missbraucht werden könnte?

Natürlich gibt es das und ich hatte anfangs auch Bedenken deshalb. Wenn ich in meiner Arbeit allerdings ganz normale Modelle abbilden würde, könnten die Fotos durch Manipulation auch für die Zwecke der „Pro Ana“-Anhänger missbraucht werden. Im Rahmen meiner Recherche habe ich herausgefunden, dass diese Art von Manipulation auch geschieht, deshalb ist mir wichtig, dass mein Standpunkt zu dieser Serie immer durch einen begleitenden Text deutlich wird.

44

been a wide array of different beauty ideals. According to culture theorist Gertrud Lehnert, fashion has never expressed the natural body, but rather has always created another, fictive body. It creates an ideal body by emphasizing different specific body parts, alternating constantly between them.

I agree with what Gertrud Lehnert says about that. I think that fashion clearly does create a specific lifestyle and that the choice of model plays a decisive role in that. But by no means is a natural body being shown. Even if it's the real body of the model, specific girls are chosen who are exceptionally tall and extremely thin. That automatically leads to the creation of fictive bodies that cannot correspond to any real image of a woman.

What distinguishes your series “Thirty-Two Kilos” from your photographs for fashion spreads?

It differs strongly – first of all in the choice of clothing, but also in the poses. My fashion photos are more restrained and, up until now, not provocative at all. But that doesn't mean that I reject that. I would say that my fashion photos are much more superficial and function in a very simple way, so they're "easily consumable." I would not see myself as a "fashion photographer" since my photographic intention is different. Even if I know that there are certainly a number of sophisticated fashion series, I would probably always feel limited by the dictates of trends and ideals of beauty. For me, photography is an art form and I think it's important to go beyond trends and deal with the medium in and of itself. Above all, I am interested in an approach to the problem that goes beyond the boundaries of a beautiful photo and can reveal a certain depth of understanding in the realization of a theme. Furthermore, in most cases, a certain technical standard should be achieved, unless this contradicts the message the photographer intends to convey.

“Pro Ana” is a movement that emerged and is found on the Internet. Your work can also be seen on the Internet. Are there any fears on your part that the images in the series will be misappropriated as models for anorexics?

There definitely are, and at the beginning I had reservations about it for that reason. Although I would be using absolutely normal models, the photos could be manipulated to serve the aims of the “Pro Ana” movement. In the course of my research, I found out that this kind of manipulation does indeed take place, so it's important to me that my point of view on this series is always stated clearly in an accompanying text.

45

Biografien

Ivonne Thein geboren 1979 . lebt in Dortmund

Berufsausbildung zur Fotografin 1996 bis 1999. Seit 2003 studiert Ivonne Thein an der Fachhochschule Dortmund, Fachrichtung Fotodesign. Im August 2005 nahm sie am „Dongang Photofestival“ in Yeungwol, Südkorea, teil und realisierte nach einer Weiterreise durch China mit anderen Studenten und Prof. Cindy Gates ein Buchprojekt. 2007 studierte sie ein Semester Fotografie an der RMIT in Melbourne/Australien. Ihre Arbeiten waren 2007 zuletzt auf Fotofestivals wie z.B. den Darmstädter Tagen der Fotografie, dem Stuttgarter Fotosommer, den Wiesbadener Fototagen als auch bei einer von der London Photographic Association ausgeschrieben Ausstellung zum Thema „Passion of Fashion“ in London zu sehen. www.ivonnethain.de

Heide Häusler geboren 1977 . lebt in Berlin

Studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Film- und Fernsehwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. In ihrer Magisterarbeit mit dem Titel „Beat Streuli. Oberflächen einer Großstadt“ setzte sie sich mit der Wahrnehmungsstruktur des Flâneurs und Voyeurs in der Streetphotography auseinander. Von 2004 bis 2006 wissenschaftliche Bearbeitung der Fotosammlung des Stadtmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf. Ausstellungsprojekte zu historischer und zeitgenössischer Fotografie. Seit 2006 Redakteurin bei Photography now, Berlin. Promoviert zum Thema „Geschlechterkonstruktionen in der Fotografie von Stadt“ an der Ruhr-Universität Bochum.

46

Biographies

Ivonne Thein born in 1979 . lives in Dortmund

Completed vocational training as a photographer from 1996 to 1999. Since 2003, Ivonne Thein has been studying photo design at the Dortmund University of Applied Sciences. In August 2005, she took part in the Dongang Photofestival in Yeungwol, South Korea, and traveled through China with other students and Professor Cindy Gates, completing a book project thereafter. In 2007, she studied photography for one semester at RMIT in Melbourne, Australia. Her works have been shown at various photo festivals: most recently, in 2007 at the Darmstadt Days of Photography, the Stuttgart Photo Summer, the Wiesbaden Days of Photography as well as in London in a competitive exhibition on the theme of “Passion of Fashion” at the London Photographic Association. www.ivonnethain.de

Heide Häusler born in 1977 . lives in Berlin

Studied art history, philosophy, and film and television studies at the Ruhr University Bochum. In her master's thesis with the title of “Beat Streuli. Surfaces of a Metropolis,” she explored the perceptual structures of the flâneur and the voyeur in street photography. From 2004 to 2006, she conducted research in the photographic collection of the Düsseldorf City Museum and worked on exhibition projects on historical and contemporary photography. Since 2006, she has been an editor for Photography now, Berlin. She is currently completing a doctoral thesis on the subject, “Gender constructions in the photography of cities” at the Ruhr University Bochum.

47

Dank

Das Programm „Talents“ wurde in enger Partnerschaft mit der Deutsche Börse Group initiiert. Wir danken außerdem der Stiftung Zukunft Berlin und AV-Tour für ihr Engagement.

Unser spezieller Dank gilt Anne-Marie Beckmann von der Deutsche Börse Group, Dieter Rosenkranz von der Stiftung Zukunft Berlin, Christiane Rothe von Druck Concept und Hans Georg Hiller von Gaertringen vom Deutschen Kunstverlag für Rat und Tat.

Danken möchten wir ganz besonders Dr. Barbara Honrath für ihre Unterstützung und Empfehlung an das Goethe-Institut in New York City, das die „Talents“ seit dem Jahr 2007 in den eigenen Räumen präsentiert.
C/O's e.V.

48

Thanks

The “Talents” programme was initiated in close cooperation with Deutsche Börse Group. We are also grateful to Stitung Zukunft Berlin und AV-Tour for their support.

Thanks are due in particular to Anne-Marie Beckmann of Deutsche Börse Group, Dieter Rosenkranz of the Stiftung Zukunft Berlin, Christiane Rothe of Druck Concept and Hans Georg Hiller von Gaertringen of the Deutsche Kunstverlag for their help and assistance.

Special thanks we owe to Dr. Barbara Honrath for her continuous support and her recommendation to the Goethe-Institut in New York City which has been presenting the “Talents” at its own site since 2007.
C/O's e.V.

49

Impressum/Imprint

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
The catalogue is published in conjunction with the exhibition

Talents 10

Zweilunddreißig Kilo/Thirty-Two Kilos Ivonne Thein/Heide Häusler

15. März bis 11. Mai 2008/March 15 to May 11, 2008

C/O Berlin . Oranienburger Straße/Tucholskyststraße . 10117 Berlin

Konzept/Concept Felix Hoffmann (Hg.) für C/O's e.V.

in Zusammenarbeit mit der Fotografin und der Autorin/

Felix Hoffmann (ed) for C/O's e.V. in cooperation with

the photographer and the author

Mitarbeit/Production Karin Hänsler . Maren Isfort

Übersetzung/Translation Deborah Anne Bowen

Gestaltung/Design Naroska Design . www.naroska.de

Reproduktion/Reproduction DruckConcept . Christiane Rothe . Berlin

Druck/Printing Seilmann GmbH Druckereibetrieb . Lüdenscheld . www.seilmann.de

Coverabbildung/Cover Image Ivonne Thein „Ohne Titel“ . a.d.S. „Zweilunddreißig Kilo“. 2006/

Ivonne Thein "Untitled" from the series "Thirty-Two Kilos," 2006

Exponate/Exhibition Gesamte Serie „Zweilunddreißig Kilo“ . C-Prints . 2006 (siehe Bildteil)/
complete series "Thirty-Two Kilos." C-Prints . 2006 (see illustrations section)

© 2008 C/O's e.V. und Deutscher Kunstverlag München Berlin
für Bild und Text bei der Fotografin und der Autorin/C/O's e.V. and
Deutscher Kunstverlag, Munich Berlin Images and text copyright
by the photographer and the author

Limitierte Auflage/Limited Edition 500 Stück/500 copies

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information of the German National Library

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography;
Detailed bibliographic data can be found on the Internet at <http://ddb.de>.

Thein/Häusler
ISBN: 978-3-422-06756-1

50

51

Ein Programm des/A programme by C/O's e.V.



In Partnerschaft mit/In partnership with



Gefördert durch/Supported by



STIFTUNG
ZUKUNFTBERLIN

DruckConcept
Kirchner & Rothe GmbH

AVTOUR GMBH
KULTURWERBUNG AN DER SPREE
www.av-tour.de

Nº /500