

Insa Härtel

Mediale Selbst-
Stimulation –
Exhibierte Griffe
in Schritte

»D er kürzlich verstorbene Michael Jackson hat ihn berühmt gemacht, den *Crotch Grab*, zu Deutsch: Griff in den Schritt. Oder war es nicht vielleicht umgekehrt?¹ Auch Madonna, »the great crotch-grabber and cross dresser«², ist für den Kunstgriff bekannt, und inzwischen hat dieser »viele NachahmerInnen gefunden«.³ Fantasien über diesen *Grab* – der nicht nur in Musik-Performances, sondern etwa auch bei Sportereignissen oder sonst in der Öffentlichkeit zu finden ist, wo er, als anstößig geltend, gelegentlich Ärgernis erregt⁴ – zielen, mehr oder minder ernsthaft, z. B. auf Blasenschwäche: »Der Griff in den Schritt hat mit Harndrang zu tun, jedes Kind weiß das«.⁵ Oder es gehe, wie es Jackson-bezogen an anderer Stelle heißt, um den Versuch, die Sichtbarkeit eines möglichen Ständers zu verhindern: »Was he even grabbing his crotch or was he placing his hand around that area to prevent his pelvis thrust dance move from being overshadowed by other events?«⁶ Ein Loch zuhalten, damit nichts ausläuft, die Hand auf etwas bloßstellend Erregtes legen, nicht zu viel zu sehen zu geben – auch eine Versicherung der eigenen »Vollständigkeit«⁷ wird als Herkunftsmotiv angegeben. Die Gefahr scheint zugleich von außen zu drohen: Laut eines Internetartikels reicht die Geschichte des *Crotch Grab* bis mindestens in die vorchristliche Römerzeit zurück; Männer hätten versucht, ein Unheil, etwa durch böse Blicke, durch Bedeckung des Fruchtbarkeitssitzes abzuwehren.⁸

Der Griff in den Schritt ist zunächst *männlich* konnotiert – auch in der Parodie, wenn etwa Madonna, »Emblem der Lacanschen Triade von Haben, Sein und Scheinen«⁹, die Sache selbst in die Hand nimmt, im Griff hat und etwa im Video *Express Yourself* (1989) Michael Jackson als einen Mann nachahmt, der eher als *feminin* gilt und »der dafür bekannt ist, [jenen] übertriebenen männlichen Gestus [...] in seiner Performance zu zeigen«.¹⁰

Jackson antwortet 1993 auf die Frage der ihn interviewenden Oprah Winfrey: »Why do I grab my crotch? [...] if I'm doing a movement and I go bam and I grab myself it's ... it's the music that compels me to do it [...], it just happens, sometimes I'll look back at the footage and I go ... and I go did I do that,

so I'm a slave to the rhythm«. ¹¹ Mit dieser mehrdimensionalen Anspielung auf Schwarze Körper deutet sich eine *jouissance* des Performens an, eine Art *triebhafter Autoerotismus, compelled by the music* – ähnlich wie die junge Frau in Andersens Märchen, die mit den roten Schuhen zu tanzen nicht mehr aufhören kann: nach Art eines sich behauptenden Wollens, das nicht als das ›eigene‹ erscheint – *did I do that* – und das nicht *subjektiviert* werden kann. ¹² Doch ist der das Genießen anzeigende Griff in den Schritt, den man demnach nicht im Griff hat, nicht einfach ›Ausdruck‹ eines Getriebenseins. Die Geste wird vielmehr zum exhibierten Zeichen jener *jouissance*, auf die sie wie auf das Geschlechtsteil zeigt. Mit ihr wird der Tanz sexuell codiert, die autoerotische Erregung skandiert und auf die Stelle zwischen den Beinen zurückgeführt.

Von Bildern angefasst

Ein zeigendes Zuhalten nicht des Harnröhren-, sondern des ›weiblichen Lochs‹ wiederum findet sich etwa in der jahrhundertalten *Pudica*-Geste, die ausgehend von dem griechischen Bildhauer Praxiteles (4. Jh. V. Chr.) »zu einem zentralen Motiv bei der Darstellung weiblicher Akte geworden« ist. ¹³ Wie »durch einen Strich durch das Bild« ¹⁴ erinnert die Hand vor dem Geschlecht dann daran, dass etwas als beschämend Geltendes nicht ans Licht kommen soll – aber gerade durch das Verdecken ¹⁵ exponiert wird, sprich: begehrenserweckend in den Blick gerät. Die Aufmerksamkeit wird auf die entsprechende Körperregion gelenkt und die Darstellung im gleichen Zug mit masturbatorischem Verdacht belegt: Die Ikonografie der *Venus Pudica*-Pose »is far from unambiguous« ¹⁶; Titians *Venus von Urbino* (Abb. 1) etwa wird, Selbststimulation andeutend, von Mark Twain als obszön beschrieben. ¹⁷

Und schon bezogen auf die den Typus begründende, sich selbst nicht ›direkt‹ berührende *Aphrodite von Knidos* wurde behauptet, dass sie zur Masturbation anreize ¹⁸: Laut Plinius zeugten Spermaflecken auf dem Hinterteil der Statue von der Lust ihres männlichen Publikums. ¹⁹ Die Hand vor dem Geschlecht scheint dem Betrachtenden, wie in einer Überschreitung des



Abb. 1
Tizian: *Venus von Urbino*, um 1538

›angemessenen‹ Abstands, den Weg zu lustvoller ›Ergriffenheit‹ zu weisen.

Anspielung bzw. Erweckung erotischer Aufmerksamkeit bis hin zur Erzeugung masturbatorisch abgeführter Lust: Ein solcher *Übersprung* zwischen einer zur Schau gestellten Autoerotik und einer Erregtheit des Publikums spielt auf seine Weise auch für Film- oder Videoformate eine Rolle. Ausgehend von dem Hinweis auf die Verrenkungen, denen sich Kunsthistoriker*innen unterzogen haben, »to avoid mentioning sexual response to the pudenda of countless images of Venus«²⁰, kommt Williams auf eine generelle Anfälligkeit gerade auch für bewegte Bilder zu sprechen, sprich: auf die Wege »human beings are ›moved‹ and ›touched‹ by moving images«.²¹ Der Anblick dessen, was sich nicht ›wirklich‹ berühren lässt, reizt nicht allein die Augen, sondern kann durch körperliche Empfänglichkeit auch in Richtung Berührung führen: »[O]ur senses ›make sense‹ of the vision of touch in our own flesh«.²² Insofern sich das Verlangen hervorruufende Objekt auf dem Screen entzieht, suche der betroffene Körper laut Sobchack²³ nach etwas sinnlich Zugänglichem: letztlich bei sich selbst. Unfähig, die Figuren zu fassen, aber auf diese ausgerichtet, kommt es – »›on the rebound‹ from the screen«²⁴ – in einer Art Umwendung zu einer Form der *Selbst-Berührung*²⁵, die sich als Erregung manifestiert ... und in der Folge ggf. zu masturbatorischen Handlungen im Angesicht der Bilder führt. Wenngleich in diesem Sinne nicht ohne Objekt wäre die konsumierende ›Antwort‹ auf medial-anreizende Bilder autoerotisch.²⁶

Der in die Bilder gelegte Blick kehrt zum Körper zurück, um eben re-inkorporiert zu werden.²⁷ Betrachtet man vor diesem Hintergrund diesen *Crotch Grab* aus Madonnas genanntem Video *Express Yourself* – eine Hand im Schritt, die andere auf den Betrachtenden zielend (Abb. 2) –, dann ist es, als werde mit dieser Inszenierung genau die zurückwirkende Funktionsweise bewegter Bilder visualisiert.

Vom Griff zwischen die Beine wird sichtbar ein Bogen zu den Betrachtenden geschlagen: als ob die angestoßene Erregung durch den präsentierten Körper hindurch in die ins empfängliche Publikum schießende Hand geleitet und gewendet wird – dabei wiederum auch verdeutlichend, dass diese Art adressierter



Abb. 2

Madonna, *Express Yourself*, 1989, Videostill

Selbst-Stimulation auf keiner Seite wirklich »otherless«²⁸ sein kann. Die masturbatorische Geste *im* Bild vollführt und bedeutet die Wirkung *vor* dem Bild – und ebenso die Geschossartigkeit der Bilder, wie sie Musikvideos mit ihren rasanten Schnitten, Fragmentierungen, Montagen häufig auszeichnen.²⁹ Diese Handhabung Madonnas in all ihrer »I-do-it-myself-sexuality«³⁰ verkörpert so besehen eine Musikvideomedialität in ihrer masturbatorischen und durchschießenden Qualität »on the rebound«.

Damit wird die Annahme formulierbar, dass der *Crotch Grab* in medienreflexiver Dimension das Verhältnis zum Publikum und dessen »selbstbefriedigendem« Genießen in sich aufnimmt und verhandelt – was ich nun vornehmlich anhand einschlägiger Images³¹ aus dem Video *Mother's Daughter* von Miley Cyrus (2019, dir. Alexandre Moors) exemplifizieren möchte.

Dieses Videostill (Abb. 3) etwa, das die Sängerin in rotem Latex zeigt, sich mit gespreizten Beinen und mit lasziv verdeckend-stimulierender Hand vor dem Geschlecht direkt an die Kamera richtend, scheint die vor Publikum exhibierte masturbatorische Geste in gewisser Weise auf die Spitze zu treiben. Bilder dieses Videos halte ich für potenziell erkenntnisfördernd trotz der Kritik, dass Cyrus, die nach ihrem frühen Ruhm als Disney-Star *Hannah Montana* »hart daran gearbeitet [hat], den Trash-Faktor in der Popmusik zu erhöhen«³², in erster Linie selbst-vermarktungsstrategisch mäßig interessanten Pop und neo-liberale Botschaften vermittelt z. T. hypersexualisierter Ästhetik verkauft. Diesseits der sicherlich berechtigten Vorhaltungen stellen die in *Mother's Daughter* visuell auf das Publikum zugeschossenen Griffe in den Schritt, wie ich zeigen möchte, penetrative Wünsche des Betrachtenden, eine wohl *MeToo*-inspirierte wehrhafte Abweisung eines solchen »Übergriffs«³³ und ein gerade im Abgleiten an den Bildkörperoberflächen liegendes medial-masturbatorisches Genießen aus.

Images und Bezugnahmen

Mother's Daughter zeigt in vorwiegend roten Farbtönen eine sich kämpferisch gebende, sexy-zuckend tanzende Cyrus, wie sie



Abb. 3

Miley Cyrus, *Mother's Daughter*, 2019, Videostill



Abb. 4

Madonna, *Human Nature*, 1994, Videostill

sich an verschiedenen Körperzonen berührt oder an einem anderen Körper reibt; mit ihrem Catsuit wird implizit auf Vorgängerinnen im Musikbusiness angespielt, etwa auf Britney Spears im roten Latexanzug in *Oops! ... I Did It Again* (2000), auf Lady Gaga in ihrem weißen Latex, ihren z. T. bizarren Bewegungen in *Bad Romance* (2009) – oder, nicht weniger bizarr, fetischisiert und gespreizt, auf Madonna in *Human Nature* (1994) (Abb. 4).

Daneben haben eine Reihe von Gaststars im Video ihren Auftritt: *weiße* und Schwarze, trans- bzw. nicht-binäre Personen, schlank oder *plus-size*, mit oder ohne Behinderung, darunter Melanie Sierra, Aaron Philip, Casil McArthur, Vendela – oder auch Cyrus' Mutter und Managerin Tish Cyrus, wie sie gemeinsam mit ihrer Tochter auf einem Sofa sitzt, offenkundig in *Chanel*. Das Video-Spiel mit ikonischen Posen, *weiblich*-mythischen Gestalten (in Anspielung etwa der Heiligen Maria oder auch Jean d'Arc), mit z. T. tabuisierten *weiblichen* Körperbildern (Still-Szene, Kaiserschnittnarbe, Slipeinlage, artifizielle Brustnippel) umfasst auch Parolen, seien es Oberkörperbeschriftungen in *Femen*-Manier (»I am free«, »my body, my rules«), seien es teils nur kurz, fast unterschwellig eingeblendete Statements wie z. B.: »Every woman is a riot«, »Virginité is a social construct«, »Sin is in your eyes«, »Not an object«. Dem Publikum wird eine manifeste Selbstermächtigungsbotschaft entgegengeschleudert: Ich mache was und mit wem ich es will, und mache es mir selbst. Auch in den *Lyrics*, in denen sich Cyrus u. a. als »freak«, »nasty« oder »evil« beschreibt und mit Nachdruck ihre Freiheit einfordert (»Don't fuck with my freedom«), wird der Song als feministische Freiheits-Hymne und als eine Art Hommage an Mütter, Frauen bzw. die LGBT+ Community rezipiert.

Mother's Daughter verortet Cyrus auch über die direkte Mutter-Tochter-Beziehung hinaus in einer matrilinear-*weiblichen* bzw. transinklusiv-feministischen Genealogie. Und wenn es etwa heißt: »My mama always told me that I'd make it / That I'd make it, so I made it / I put my back into it, my heart in it / So I did it, yeah, I did it«, dann liegt in dieser Botschaft von maternalem Empowerment und eigener Umsetzungskraft auch töchterliche Folgsamkeit.



Abb. 5

Miley Cyrus, *Mother's Daughter*, 2019, Videostill

Kampfbereite Wehrhaftigkeit

In diesem Videostill (Abb. 5) formt die Anordnung von den im Schritt auf glatter Latexhaut angebrachten metallenen Spikes ein weibliches Geschlecht, das von den ebenfalls latexumgebenen Händen – ausgestattet mit breiten Ringen samt spitzer Fingernägel wie Krallen – weniger bedeckt wird, als dass diese es akzentuieren und rahmen. Der zur Musik freigegebene Blick zwischen die Beine trifft auf eine gerüstete, in sich verschlossene Geschlechts-Öffnung als Grenze, die vielfältige Assoziationen erlaubt.

Der Latexhaut-Verschluss – wie im Übrigen auch die im Video auftauchende Figur der *Virgin Mary* mit Kind (Melanie Sierra) – spielt zunächst das Bedeutungsfeld weiblicher Jungfräulichkeit an, welche Cyrus' Video laut eingeblendeter Botschaft eben zugleich als »social construct« charakterisiert. Die Virginität kann, kulturell fetischisiert, für quasi die letzte Möglichkeit stehen, *die kastrierte Frau* für noch erträglich intakt zu halten, wodurch stellvertretend eine narzisstisch besetzte ›Unversehrtheit‹ *vor dem Untergang behütet* wird.³⁴ Auffällig ist hier, dass die Jungfräulichkeit in *Mother's Daughter* wehrhaft erscheint, etwa einer Fantasie von Jeanne d'Arc entsprechend, wie sie das Video als Figur ebenso aufgreift, indem es Cyrus mit Metall-BH, Rüstungsteilen und Schwert auf einem (Karussell-)Pferd zeigt. Jeanne d'Arcs Virginität wird etwa von Dworkin zum »kämpferischen« Element selbstbestimmter Integrität und Unabhängigkeit stilisiert. Mit der Weigerung »to be fucked« vermeidet diese Heilige demnach die Bedeutung von *Frausein*³⁵; ihre Jungfräulichkeit wird zu einem wesentlichen Element »of her virility, her autonomy, her rebellious and intransigent self-definition«.³⁶ Was in dieser Logik umgekehrt *gefickt werden* innerhalb heterosexueller Machtverhältnisse eher zum Kennzeichen von objektivierter Gefügigkeit macht³⁷, oder mit einer anderen Wortführerin des Radikalfeminismus formuliert: »Man fucks woman; subject verb object«.³⁸

Auch in *Mother's Daughter* wird das *being fucked* durch jenes imperative »Don't fuck with my freedom« der Lyrics einem freiheitsberaubenden *Übergriff* assoziiert, wenngleich in einer hier

selbst hypersexualisierten bzw. Softpornoästhetik, die sich quasi auch von Antiporno-Radikalfeministinnen die Freiheit nicht nehmen lassen will. Zudem beschwört die metallbezahnte Membran die Fantasie einer Durchstoßung der häutchenartigen Verschließung herauf bzw. den Mythos der feindseligen Frau³⁹, der kulturell *männliche* Ängste im Bild der *Vagina dentata* als grenzenlos zerschneidende Falle figuriert.⁴⁰ Das Deflorationsstreben in seiner Befehdung vorwegnehmend wird das weibliche Geschlecht rot wie Blut gezeigt, wobei nicht mehr klar ist, wessen fließenden Saft diese Farbe hier evoziert: *ihre* Defloration, *ihr* Geschlecht als blutende *Kastrationswunde* wird von Fantasien *seiner* Kastration unterspült, welche aus dem männlichen Geschlecht im Ergebnis etwas der Vagina Ähnliches zu machen vermag.⁴¹ Zusammen mit dem von den Lyrics bereitgehaltenen »Back up, boy« läuft dies dann auf ein »[B]ack up, boy, or I will bite off your penis«⁴² hinaus.

Die *Pussy* beißt demonstrativ zurück: Cyrus' Video lässt sich so gesehen auch als Anspielung auf das Motto *Pussy Grabs Back* verstehen (Abb. 6)⁴³, d. h. als Antwort auf Trumps misogynen »Grab 'em by the pussy«, das, an *männliche* Komplizenschaft appellierend, eine Reihe von Einsprüchen hervorgerufen und im Verbund mit entsprechendem Auftreten durchaus zur Entwicklung von *MeToo* beigetragen hat.⁴⁴

Back up, boy, don't fuck ... Die Zurückweisung durch Aufforderungen und »Zähne« bezieht sich im Besonderen auf das penetrierende Begehren einer heterosexuellen Männlichkeit. Diese taucht auf der Ebene der in den Bildern gezeigten diversen sexuellen Identitäten nicht auf, wird aber vom Video, quasi *als übergriffig* konnotiert, adressiert, um sie bissig kalt- und dieses Kaltstellen auszustellen. Anders als bei anderen Auftritten Cyrus', bei denen sich diese mit phallischen Requisiten bestückt hat⁴⁵, liegt der Fokus dieser Videoeinstellung auf einer spezifischen kampfbereiten Absage an die »unmögliche [...] Wahl [...] zwischen einer defensiven Virginität [...] und einem für die Penetration geöffneten Körper«⁴⁶ und es zeigt sich insgesamt eine Hinwendung zu einer cis-männerfreien Zone *on stage* mit *Reibung* an Stelle von *Penetration*⁴⁷, durchaus auch im Sinne einer Auto-Erotik irigarayschen Zuschnitts, welche der Penis

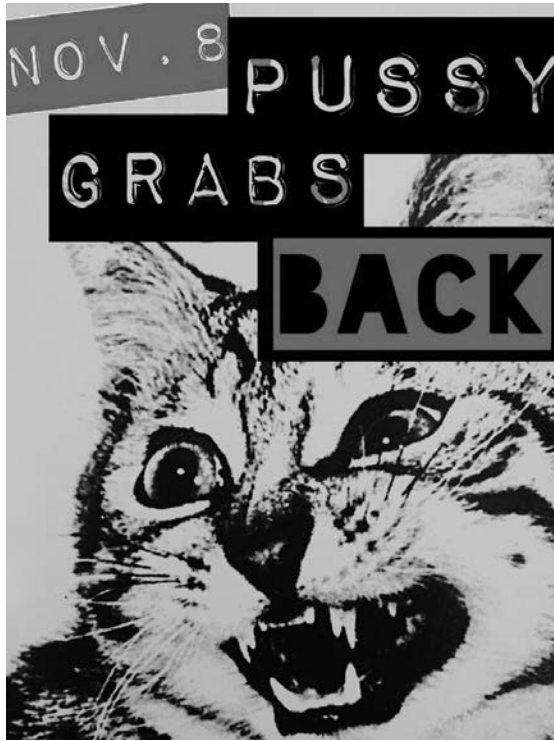


Abb.6

Pussy Grabs Back, Jessica Bennett, Amanda Duarte, Stella Marrs,
Screenshot

mit seinem »gewaltsamen Einbrechen« just suspendiert.⁴⁸ Im Tenor der Video-Botschaft ließe sich sagen: *Wenn hier jemand zupackt, dann selbstbestimmt ich.*⁴⁹ Der *Grab-them*-Kommunikation unter Männern⁵⁰ wird das »Back up, boy« gegenübergestellt, das dann wiederum auch heißt: *Ich brauche keinen Mann*⁵¹, *we do it ourselves.*

Spiel der Differenzen

Diese Botschaft vermittelt sich popfeministisch in Gestalt eines queere Positionen, Identitätsdiversifizierung, *Body Positivity* etc. inkludierenden Empowerments in einträglicher Zurschaustellung. Ein Spiel der Differenzen, das diese zugleich nivelliert, kann in dieser Hinsicht an die bekannt gewordene *Morphing*-Sequenz aus Michael Jacksons – aus verschiedenen Teilen zusammengesetztem – Video *Black or White* (1991) erinnern: Dort verwandeln sich Menschen verschiedener Herkunft, Hautfarbe, Geschlecht harmonisch und geradezu verschmelzend ineinander (Abb. 7).

Mit dem Ausruf »Cut« erfolgt dann ein Blick »hinter die Kulissen«, durch den sich der schöne Schein des Multikulti-Morphings als »an elaborate technological creation«⁵² erweist. Und im Anschluss tanzt Jackson, aus einem schwarzen Panther hervorgehend, ohne dass noch Musik zu hören ist, in einer dunklen Gasse den sogenannten und nicht minder bekannten *Panther Dance*. Er packt sich dabei in den Schritt, zertrümmert Scheiben, schreit, stürzt in eine Pfütze, reißt sich die Kleider halb vom Leib – und verwandelt sich schließlich in den *Black Panther* zurück.

Führt Cyrus' Video die zurückgewiesene Penetrations-begehrende Cis-Männlichkeit vor Augen, so wird *Black or White* von Szenen weißer Zuhörerschaft gerahmt: Zu Beginn will ein Vater (George Wendt) seinem Sohn (Macaulay Culkin) das Hören lauter Musik verbieten, am Ende schaltet Homer Simpson das Video, das Bart Simpson im Bild gerade hört, mittels Fernbedienung auch für das Publikum ab. Und: »Following the television premiere of *Black or White*, angry white viewers, in essence, demanded what Homer Simpson did at the end of the video«.⁵³



Abb. 7
Michael Jackson, *Black or White*, 1991, Videostill

Der *Panther Dance* sorgte für einen Übersprung von Erregtheit in Form von Empörung, sprich: für einen Skandal. Die strittige Passage des Clips wurde in der Folge oft nicht mehr gezeigt, abgeschnitten, eliminiert, oder es kam zu einer Überarbeitung in Form nachträglicher Einfügungen von rassistischen, die Zerstörungen gewissermaßen »begründenden« Graffiti-Parolen, wie etwa »KKK Rules«, »Hitler lives«. Diese Vereindeutigung »in the interest of protecting white sensibilities«⁵⁴ liest sich auch als Antwort auf einen moralisierenden »Ruf nach Sinn«⁵⁵, der den strukturellen, nicht in expliziten Losungen aufgehenden Rassismus geflissentlich leugnet.⁵⁶

Wohingegen Cyrus' Video, das die diversen Differenzen geschmeidig als je eigene Erlebensweisen integriert⁵⁷, keinen Durchbruch inszeniert und vereindeutigende Botschaften von Anfang an parolenhaft enthält, hier allerdings aus einem positiv aufgeladenen feministischen Repertoire. Der Ruf nach Sinn wirkt in diesem zur Schau gestellten bildopulenten Pop-(Post-)Feminismus von Vornherein übererfüllt, die empowernde Botschaft wird den Betrachter*innen förmlich eingehämmert, was eher zu einer gewissen Entleerung dieser vorinterpretierten Bedeutungen führt, fast wie in *töchterlich*-folgsamer Entsprechung zu Jamesons Analyse spätkapitalistischer Gesellschaften, in denen jegliche »interpretative Tiefe« schwindet.⁵⁸

Undurchdringliche Oberflächen

In Jacksons *Black or White* taucht ein plötzlich geöffneter Hosenreißverschluss auf (Abb. 8), wie er wieder zugezogen wird, als wäre eine einzuhaltende Grenze oder Balance aus exhibitionistischem Zeigen und Verbergen gefährdet.⁵⁹ Spiel einer Offenbarung des *Dahinter*, ein demonstratives Ködern und Verweigern, Vorführen eines Versteckens an just dem Ort, an dem phallische Potenz imaginär häufig verortet wird. Und es ist in der kulturellen Imagination eben diese Stelle, die für die Figur Jackson angstlust-behaftet als unsicher gilt: Jackson – häufig nicht nur zwischen *black and white*, sondern auch zwischen *male and female*, *sexed or not* situiert⁶⁰ – offeriert in dieser Hinsicht Ungewissheit.⁶¹ In *Black or White*⁶² scheint entsprechend die nachträgliche



Abb. 8
Michael Jackson, *Black or White*, 1991, Videostill

Einbindung der Graffiti-Parolen zwar der gezeigten Zerstörungswut einen vereindeutigenden ›Sinn‹ zuzuschreiben, doch bleibt gerade bezogen auf die recht ausführlichen Griffe in den Schritt ein sinnverweigernder Überschuss.⁶³ Als ob sich dieser exzessiv in Jacksons Genitalbereich verdichtet, welcher nicht aufhört, das Einblick suchende Publikum zu interessieren.⁶⁴

Die Seduktionskraft des aufzudeckenden, jedoch im Unbestimmten bleibenden ›Geheimnisses‹ seines Genießens findet in Jacksons Reißverschlussöffnung gleichsam eine Visualisierung: An die aufscheinende Möglichkeit, das vorausgesetzte Rätsel zu lüften, heftet sich das unerfüllte Publikumsbegehren. Darüber hinaus kann die Form des Schlitzes mindestens entfernt an einen Vaginaeingang erinnern – so wie umgekehrt Cyrus' gespikete Geschlechtsdarbietung an einen Reißverschluss.⁶⁵ Doch während bei Jackson mit der sich öffnenden schwarzen Hosenoberfläche kurz eine weiße Stoffoberfläche darunter aufblitzt, ermöglicht die sichtbare Undurchdringlichkeit des Latexmaterials im Bild bei Cyrus – trotz des vermeintlich ›geöffneten Reißverschlusses‹ – keinen geschichteten Blick, der die Illusion einer Öffnung in die Tiefen zwischen den Beinen aufrechterhält. Diesen Schritt beherrscht eine glatt durchgehende Fläche, ohne ›Loch‹ zu einem Diesseits des Scheins. Bei all dem abgründigen Horror, den die Vorstellung einer Vagina Dentata heraufbeschwören kann, erweist sich die waffenverschmolzene Latexhaut als clean-›virgine‹ Oberfläche, und damit das weibliche Geschlecht, ähnlich wie im Porno, weniger als kastrationsbedrohliches »blutendes Loch« als vielmehr als »Fetisch«.⁶⁶

In Korrespondenz zu jener Abdichtung des Sinns und der Abwesenheit eines sinnlosen ›Durchbruchs‹ erfolgt so eine aalglatte Absage an ein geheimnisvoller *Dahinter*, der Einlass in den versiegelten Körper erscheint fetischisierungslogisch nicht mehr nur bissgefährlich, sondern ableitend undurchlässig, der durchdrungsangereizte Blick prallt ab, wird zurückgeworfen. Man könnte auch sagen: Der sich an das Publikum wendende Griff in den latexüberzogenen Schritt thematisiert die sexuelle Aufladung des Betrachtens bzw. die »Überkreuzung von voyeuristischen und genitalen Penetrationsphantasien«⁶⁷, indem der Zugang verweigert wird: »Sehen ist *Deflorieren*«, so Sartre⁶⁸, und in dieser Ana-

logisierung von *weiblichem* Körper und Bildraum⁶⁹ wird der Blick angelockt und ›angestachelt‹, die Grenzüberschreitung zu imaginieren, doch in die Szene einzudringen wird durch den *Catsuit* figurativ verwehrt und dieses Verwehren präsentiert. In einer eine eigene Anreizweise zur Schau stellenden Visualität wird der Zugangswunsch der *männlich* konnotierten Betrachter dem Publikum insgesamt ausgestellt – und es wird die Unmöglichkeit einer *Screen*-überschreitenden ›direkten‹ Beziehung zum gezeigten Objekt vor Augen geführt, d. h. die nicht bzw. nur im imaginären Als-Ob-Modus überwindbare Trennlinie zwischen dem zeitträumlich abgeschirmten medialen Geschehen und dem Raum des Publikums, welches diese Grenze zu überwinden begehrt.

Ausstellen eines Außenvorbleibens: Es soll und kann, das zeigt dieser Griff in den Schritt, nicht zu einem Eindringen in die Bildkörpersphäre kommen, die sich in ihrer *self-sufficiency* zeigt: Doch dieser undurchlässige Vaginaverschluss, auf den man sich verwiesen findet, ist nicht nur programmatische Zurückweisung eines vorweggenommenen *männlichen* Einlassbegehrs. Umgewendet stellt das Abgleiten an der am Eintauchen hindern den Oberfläche der Bilder selbst die Erregung dar, um die es hier geht: eine körperliche Erfahrbarkeit der farbgesättigten, intensiv und schnell geschnittenen, in sich abgeschlossenen planen Bildersphäre, die ein stimulierendes Musikvideo wie dieses charakterisiert. Die Latexmembran zwischen den Beinen figuriert die flächige Bildhaftigkeit, die es beim Videobetrachten visuell zu genießen gilt – so wie die Schleife stetigen, immer wieder auf sich zurückkommenden Berührens in Cyrus' Video die Erregung der am Laufen gehaltenen Bilder: Seduktion medial intensiver Oberflächen, permanente Stimulation in rhythmisch reiz-bombardierender, systemimmanent transgressiver Bildproduktion, globalisierte Herrschaft proliferierender Fetischobjekte und zirkulierender Bilder, seien sie werbend oder katastrophisch, die den nach *self-satisfaction* strebenden Individuen⁷⁰ in einer singularisierenden gesellschaftlichen Situation »kleine Stückchen«⁷¹ einer sich im Konsum erschöpfenden masturbatorischen *jouissance* zur Verfügung stellen, wie sie sich Lebensstil-charakteristisch ausdifferenzieren.⁷² Es ist eben dieses selbst-befriedigende

Oberflächengenießen, das die von Cyrus präsentierte, reizvoll-abgeschirmte Bilderfolge vor Augen führt.

On the Rebound

Mothers's Daughter verhandelt die Grenze zu den vor dem und ausgerichtet auf den *Screen* positionierten Betrachtenden. Verdichtet im Bild der sowohl zahnbewaffnet-abschreckenden als auch virginal-undurchlässigen ›Vagina‹ wird in dieser pop-feministisch selbstermächtigenden Hymne die lautstarke Botschaft einer wehrhaften Abweisung sexueller Übergriffe mit einer Stimulation durch sich transgressiv überbietende fetischisierte Bildoberflächen zusammengezogen: Anheizende Kampfansage an einen misogynen Sexismus, haltgebietende Scheidewand inmitten der eigens produzierten proliferierenden Bilder ... Vor dem Hintergrund der im Zuge von *MeToo* teils aktualisierten feministischen Debatten⁷³ im Spannungsfeld zwischen einer Absage an *männlich* dominierte Sexualität im Sinne eines Unterdrückungsmechanismus einerseits und einem Eintreten für eine positive moralische Befreiung andererseits, ist es, als wolle sich das Bild eines *crotches* in diesem Video demonstrativ wie ins Ernsthafte poliert⁷⁴ sowohl gegen Sexismus als auch gegen eine Re-Moralisierung positionieren. In einer Art konsumierbarer Kompromissbildung aus *sex positive* und *anti-sexism*⁷⁵ werden empowernde Slogans und profitabler Pornopop auf eine Weise vereint, bei der jede*r – unter Ausschluss koitalen Durchstoßens – in der eigenen masturbatorischen Sphäre bleibt.

Bebildert in dieser Lesart jener *Crotch Grab* Madonnas also nicht zuletzt den Geschosscharakter der in den Betrachter*innenraum dringenden Videobilder und Jacksons Reißverschluss-spiel den Wunsch, hinter deren ›Schein‹ zu gelangen, so führt Cyrus' umfasstes Latexgeschlecht mit der zwischen den Beinen sichtbar werdenden Flächenmembran eher die Verhinderung einer Grenzüberschreitung in die eine oder andere Richtung vor. Ein Aufdecken, Vorstoßen oder Eindringen wird auch imaginär nicht erfüllt und als angespielte Fantasie *übergriffig* konnotiert. Es wird klar gemacht: Weiter als dieses Bild kommt man nicht; man gleitet ab und erfährt in der – selbst sexuell erschlossenen – Form dieser Abwehr, *on the rebound*, eben das, was das Musik-

clipbetrachten dieser Art zu bieten hat: ein ›kleines Stück‹ masturbatorischen Genießens. Gerade wenn man meint, in die Bilder nicht hineinzukommen, ist man darin eingeschrieben – als ein*e Betrachtende*r, der/die, gerade während er/sie die Grenzmembran erfolglos zu überwinden begehrt oder dieses männliche Begehren in der Abwehr imaginiert, sein/ihr Triebgenießen erfährt. Auf diese Weise vermag dieser Griff in und um den Schritt die angebotenen libidinösen Investitionen vorzuführen, frei nach dem Video-Motto: *Meine Pussy ist nicht zu ficken, genieße lieber meine Bildoberflächen, so wie ich es dir zeige.* —

- 1) Pusch, Luise F.: *Die Wahrheit über Michael Jacksons und Madonnas Griff in den Schritt (crotch grab)* (3. 10. 2009), online: <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/comments/michael-jacksons-und-madonnas-griff-in-den-schritt-crotch-grab/> [9. 1. 2023]
- 2) Turner, Kay: *I Dream of Madonna. Women's Dreams of the Goddess of Pop*, London 1993, Thames & Hudson, S. 19
- 3) Ebd.
- 4) So ist in Italien wohl untersagt, die Genitalien durch die Kleidung demonstrativ zu berühren. Vgl. Lapidos, Juliet: *Can't Touch This. Why Italians grab their crotches to ward off bad luck*, in: *Slate* (4. 3. 2008), online: <https://slate.com/news-and-politics/2008/03/why-italians-grab-their-crotches-to-ward-off-bad-luck.html> [9. 1. 2023]
- 5) Pusch, *Die Wahrheit*
- 6) Mux, Gal: *Michael Jackson's Fascination With Grabbing His Crotch* (21. 1. 2021), online: <https://medium.com/illumination/michael-jacksons-fascination-with-grabbing-his-crotch-c6c602fe4511> [9. 1. 2023]
- 7) Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, übers. von: Bußmann, H.J., Frankfurt a. M. 1993, Fischer, S. 183 f.
- 8) Lapidos, *Can't Touch This*
- 9) Garber, *Verhüllte Interessen*, S. 183
- 10) Curry, Ramona: *Madonna von Marilyn zu Marlene: Pastiche oder Parodie?*, in: Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a. M. 1999, Suhrkamp, S. 175–204, hier S. 196
- 11) *1993 – Michael Jackson Talks to Oprah Live Interview: Slave To The Rhythm*, online: <https://slavetotherhythm.home.blog/2018/11/26/1993-michael-jackson-talks-to-oprah-live-interview/> [9. 1. 2023]
- 12) Vgl. Žižek, Slavoj: *Love Beyond Law*, in: *lacan.com*, online: <https://www.lacan.com/zizlola.htm> [9. 1. 2023]
- 13) Hammer-Tugendhat, Daniela: *Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit*, in: *L'homme: Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, 1994, Jg. 5, Nr. 1, S. 45–58, hier S. 50 f.

- 14) Sanyal, Mithu M.: *Vulva. Die Enthüllung des »unsichtbaren Geschlechts«*, Berlin 2009, Klaus Wagenbach, E-Book-Ausgabe 2018, S. 111
- 15) Vgl. Hammer-Tugendhat, *Körperbilder*, S. 51
- 16) Dennis, Kelly: *Playing with Herself: Feminine Sexuality and Aesthetic Indifference*, in: Bennett, Paula; Rosario, Vernon A. (Hg.): *Solitary Pleasures: The Historical, Literary, and Artistic Discourses of Autoeroticism*, New York 1995, Routledge, S. 49–72, hier S. 51
- 17) Zit. in: Dennis, *Playing*, S. 49
- 18) Vgl. dazu Dennis, *Playing*, S. 61 f., die in diesem Zusammenhang auch auf eine jahrhundertealte Debatte zwischen Bildhauerei und Malerei eingeht.
- 19) Vgl. Dennis, *Playing*, S. 51
- 20) Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure, and the »Frenzy of the Visible«*, Expanded Edition, Berkeley, Los Angeles 1999, University of California Press, hier mit Bezug auf Freedberg, S. 289
- 21) Williams, *Hard Core*, mit Bezug auf Sobchack, S. 289 f.
- 22) Williams, *Hard Core*, S. 290
- 23) Vgl. Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles 2004, University of California Press, S. 76
- 24) Ebd., S. 76 f.
- 25) »The form of »self-touching«, I'm discussing here [...] is [...] different in structure from forms of conscious self-touching in which both one's body and one's consciousness are self-directed«. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 78
- 26) Vgl. dazu in anderem Kontext: Tuck, Greg (2009): *The Mainstreaming of Masturbation: Autoeroticism and Consumer Capitalism*, in: Attwood, Feona (Hg.), *Mainstreaming Sex: The Sexualisation of Western Culture*, London, New York 2009, I. B. Tauris, S. 77–92, hier S. 78
- 27) Vgl. dazu Williams, *Hard Core*, S. 292
- 28) Vgl. in anderem Kontext Tuck, *The Mainstreaming*, S. 78
- 29) In anderem Zusammenhang spricht Clover davon, dass das Auge der Zuschauenden durch Bilder auch körperlich angegriffen werden kann, etwa durch schnelle Schnitte oder plötzliche Lichtblitze. Clover, Carol, J.: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Oxford 2015 [1992], Princeton University Press, S. 202 f.
- 30) Vgl. Heep, Hartmut: »*Blurred Lines*«: *Robin Thicke and Madonna Ciccone between Madonna and Whore*, in: *Cultural and Religious Studies*, 2014, Jg. 2, Nr. 1, S. 17–28, hier S. 23 f.
- 31) Das heißt, ich konzentriere mich auch im Folgenden auf Aspekte des visuellen Gehalts des Videos.
- 32) Geer, Nadja: *Cyrus-Debatten*, in: *POP. Kultur und Kritik*, 2014, Jg. 3, Nr. 1, S. 63–66, hier S. 63
- 33) Zum Begriff des Übergriffs in seiner Mehrdimensionalität vgl. Härtel, Insa: *Kinder der Erregung »Übergriffe« und »Objekte« in kulturellen Konstellationen kindlich-jugendlicher Sexualität* (unter Mitarbeit von Sonja Witte), Bielefeld 2014, transcript.
- 34) Zur Logik des Fetischs vgl. Freud, Sigmund (1927e): *Fetischismus*, in: *GW*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1999, S. 311–317, hier S. 312. Zu *Virginität als Fetisch* vgl. Lamotts gleichnamigen Aufsatz: Lamott, Franziska: *Virginität als Fetisch. Kulturelle Codierung und rechtliche Normierung der Jungfräulichkeit um die Jahrhundertwende*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 1992, Bd. XXI, S. 153–170

- 35) Dworkin, Andrea: *Intercourse*, New York 2007 [1987], Basic Books, S. 106, S. 120
- 36) Ebd., S. 105
- 37) Im Unterschied dazu kann *Penetriertwerden* nach Bersani gerade im schwulen Kontext das »self-shattering«-Potenzial von Sex verdeutlichen: Bersani, Leo: *Is the rectum a grave?* in: ders.: *Is the rectum a grave? and other essays*, Chicago, London, 2010 [1987], The University of Chicago Press, S. 3–30
- 38) MacKinnon, Catharine A.: *Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory*, in: *Signs*, 1982, Vol. 7, No. 3, S. 515–544, hier S. 541
- 39) Vgl. dazu Freuds Vorstellung von der *penisneidisch-feindseligen* Reaktion gegen den die Entjungferung vollziehenden Mann; vgl. Freud, Sigmund (1918a [1917]): *Das Tabu der Virginität*, in: *GW*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1999, S. 159–180
- 40) Vgl. dazu Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York 2007 [1993], Routledge, S. 106
- 41) Zu letzterem: Vgl. Linnemann zum Vagina Dentata-Szenario: »[T]he vagina physically devours the penis and turns it into some semblance of another vagina.« Linneman, Laura: *The Fear of Castration and Male Dread of Female Sexuality: The Theme of the »Vagina Dentata« in Dracula*, in: *Journal of Dracula Studies*, 2010, Vol. 12, No. 1, Article 1, online: <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol12/iss1/1> (o. S.) [16.1.2023]
- 42) Sethoff, Abby: *Miley Unleashed*, in: *Mangoprism*, 17.11.2020, online: <https://mangoprism.com/miley-unleashed/> [16.1.2023]
- 43) Vgl. dazu Haese, Axelle: *Miley Cyrus, »Mother's Daughter«: A Feminist, Inclusive Anthem*, in: Martin, Sara (Hg.): *Songs of Empowerment: Women in 21st Century Popular Music*, 2022, online: https://ddd.uab.cat/pub/libres/2022/254907/sonempwom_a2022.pdf [16. 1. 2023], S. 226–230
- 44) »Der Aufstand von *MeToo* hätte ohne Donald Trumps Liste der Beschuldigungen wegen sexuell ungebührlichem Verhalten und seinem »Pussy«-Satz nicht die gleiche Kraft entfalten können«. Dietze, Gabriele: *Der Pussy-Präsident. Sexuelle Konterrevolution versus Feministischer Civil War*, in: Koch, Lars; Nanz, Tobias; Rogers, Christina (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*, Stuttgart, 2020, J. B. Metzler, S. 99–114, hier S. 106
- 45) Vgl. dazu Jones, Meredith; Sellars, Kieran: *Playing with Penises. Gigantic and Miniature Phallic Performances*, in: Jones, Meredith; Callahan, Evelyn (Hg.): *Performing the Penis. Phalluses in 21st Century Cultures*, London, New York 2022, Routledge, S. 117–135
- 46) Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, übers. von: Koch, G.; Metzger, M., in: dies: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, Merve, S. 22–32, hier S. 23
- 47) Dazu vgl. in anderem Kontext: Kortrosits, Maia: *The Live of Objects*, Chicago, London 2020, The University of Chicago Press, S. 136
- 48) Irigaray, *Das Geschlecht*, S. 23
- 49) Dies sicherlich auch vor dem Hintergrund, dass gerade der Feminismus »[has] championed masturbation's role in granting sexual satisfaction and autonomy«, wodurch *weibliche* Masturbation dann als »empowering« gelten kann. »Masturbation was champio-

- ned as a political act, evidence of women's sexual liberation« (Tuck, *The Mainstreaming*, S. 84).
- 50) Vgl. dazu Dietze, *Der Pussy-Präsident*, S. 101
- 51) Vgl. Seethoff, Abigail R.: *Hear Me Roar*, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers 11687, 2020, online: <https://scholarworks.umt.edu/etd/11687> [16. 1. 2023], S. 25
- 52) Chin, Elizabeth: *Michael Jackson's Panther Dance: Double Consciousness and the Uncanny Business of Performing While Black*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 2011, Volume 23, Issue 1, S. 58–74, hier S. 64
- 53) Vogel, Joseph: »I Ain't Scared of No Sheets«: *Re-Screening Black Masculinity in Michael Jackson's Black or White*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 2015, Volume 27, Issue 1, S. 90–123, hier S. 117
- 54) Chin, *Michael Jacksons Panther Dance*, S. 72
- 55) Wenzel, Ulrich: *Pawlows Panther. Musikvideos zwischen bedingtem Reflex und zeichentheoretischer Reflexion*, in: Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a. M. 1999, Suhrkamp, S.45–73, hier S. 65
- 56) Vgl. dazu Chin, *Michael Jacksons Panther Dance*
- 57) Vgl. dazu in anderem Kontext: »Ich neige [...] zu der Ansicht, dass das heutige kapitalistische System [...] in der Lage ist, *queere* Forderungen zu neutralisieren, das heißt, sie als eine spezifische ›Lebensform‹ zu absorbieren«. Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, übers. von: Gilmer, E; Hofbauer, A.; Hildebrandt, H; von der Heiden, A., Frankfurt a. M. 2001, Suhrkamp, S. 314. – Cyrus wird in anderem Zusammenhang auch eine Verschleierung rassifizierter Gewalt bzw. Ungleichheit vorgeworfen; vgl. dazu etwa McNicholas Smith, Kate (2017): *Sexualisation, or the queer feminist provocations of Miley Cyrus*, in: *Feminist Theory*, 2017, Volume 18, Issue 3, S. 281–298
- 58) Vgl. Buchanan, Ian (Hg.): *Jameson on Jameson. Conversations on cultural Marxism*, Durham, London 2007, Duke University Press
- 59) Ein Reißverschluss bzw. das Schließen des »Hosenstalls« wird von *Genesis in I Can't Dance* (1991) parodistisch wiederaufgriffen, in einer Szene, in der Tony Banks und Mike Rutherford den tanzenden Phil Collins schließlich vom Set wegziehen. – »Und dann kommt Genesis und macht den Hosenladen zu, macht diesen Laden der Expression und der Auflehnung überhaupt zu«. Olaf Knellessen in einer schriftlichen Mitteilung – Dank für Anregungen, auch an Karl-Josef Pazzini, Aaron Lahl bzw. das *Forum Sexualkultur*.
- 60) Schließlich betrifft dies auf abgründige Weise auch die Wahrnehmung der Grenze Erwachsener/Kind.
- 61) Fuchs, Cynthia J.: *Michael Jackson's Penis*, in: Case, Sue-Ellen; Brett, Philip; Foster, Susan Leigh: *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, Bloomington 1995, Indiana University Press, S. 13–33, hier S. 17; s. a.: »The problem of his penis remains [...] continually cited by his own choreographed crotch-grabbing« (ebd.).
- 62) Das Video liegt zeitlich vor den ersten Missbrauchsvorwürfen gegen Jackson 1993.
- 63) Wiederum auch *weiße* Ängste vor einer häufig als *hypersexuell* imaginierten Schwarzen Männlichkeit heraufbeschwörend.
- 64) Vgl. dazu Fuchs, *Michael Jackson's Penis*

- 65) Ein Reißverschluss taucht in *Mother's Daughter* auch direkt im Bild auf, in Assoziation an eine Kaiserschnittnarbe.
- 66) Siehe Vinken, Barbara: *Einleitung: Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie*, in: dies. (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, dtv, S. 7–22, hier S. 14
- 67) In anderem Zusammenhang Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001, Jonas Verlag, S. 107
- 68) In der »Idee des Entdeckens, Enthüllens« sei »eine Idee des sich aneignenden Genießens eingeschlossen«. Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, übers. von: Schöneberg, H.; König, T., Reinbek bei Hamburg 2012 [1943], Rowohlt, S. 991
- 69) Vgl. dazu in anderem Zusammenhang Hentschel, *Pornotopische Techniken*
- 70) »Consumer capitalism is, after all, driven by the activities of individuals who seek self-satisfaction« (Tuck, *The Mainstreaming*, S. 85).
- 71) Zu den *Kleinen Stückchen* (*lichettes*) vgl. Žižek mit Bezug auf Miller und Lacan: Žižek, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe*, übers. von: Schneider, N. G., Frankfurt a. M. 2001, Suhrkamp, S. 72 ff.
- 72) Dieser Absatz ist inspiriert durch Žižek (ebd. S. 69–81), der auch darauf verweist, dass die »spätkapitalistische globale Marktgesellschaft [...] keineswegs durch die unangefochtene Herrschaft der proliferierenden Objekte *a* charakterisiert [ist], sondern [...] zugleich von der Aussicht heimgesucht [wird], dem Ding in seiner mannigfachen Gestalt entgegenzutreten zu müssen«, in Form einer Fülle von sich abzeichnenden Katastrophen (ebd. S. 79 f.).
- 73) Vgl.: »The underlying feminist disagreements around the nature and direction of MeToo can be productively tracked to the feminist disagreements of the sex wars [...]« der 1970er/80er Jahre: Cossman, Brenda: *MeToo, Sex Wars 2.0 and the Power of Law*, 2018, online: <https://ssrn.com/abstract=3257862> [17. 1. 2023]
- 74) Vgl. in anderem Kontext Beregow, die von den Reartikulationen der Pop-Oberflächen nach der Postmoderne schreibt. Beregow, Elena: *Nichts Dahinter – Pop-Oberflächen nach der Postmoderne*, in: *Pop. Kultur und Kritik*, 2018, Heft 13, S. 154–173
- 75) Vgl. zu »sex positive but anti-sexism« in anderem Kontext: Gill, Rosalind and Orgad, Shani: *The shifting terrain of sex and power: from the »sexualization of culture« to MeToo*, in: *Sexualities*, 2018, 21 (8), S. 1313–1324, online (o. S.). <http://eprints.lse.ac.uk/91503/> [17. 1. 2023]