

Luise Erbentraut
Universität Hamburg

Zwischen Nude und Dick Pic: Die Aus-hand-lung von Körperästhetiken am Beispiel von *Sex Education*

Abstract: Das *Nude*, ein mit dem Smartphone aufgenommenes Teil-Akt oder Akt-Portrait, ist zum Bestandteil des heutigen Entdeckens und Ausleben der eigenen Sexualität geworden. Zugleich wird es in seiner alltäglichen Praxis durch Politiken der Öffentlichkeit zur Bedrohung. Entlang heteronormativ-patriarchaler Logiken konfiguriert sich ein moralischer Doppelstandard, der das *Nude* als weiblich stilisiert, das *Dick Pic* hingegen mit der Gewaltform des *Cyberflashing* gleich setzt. Damit sind *Dick Pic* und *Nude* eingebunden in Machtdynamiken, die Verkörperung, Geschlecht und Sexualität umkämpfen. Mit dieser Thematik öffnet auch die 2023 auf *Netflix* erschienene vierte Staffel der Serie *Sex Education*. Die erste Folge beginnt mit einer Szene, die zeigt, wie sich *Sexting* zwischen dem Protagonisten Otis Milburn und seiner Freundin Maeve Wiley entwickelt. Über die Suche nach der ästhetischen Visualisierung von Männlichkeit im Bild thematisiert die Episode, wie sich die Unterscheidung zwischen *Dick Pic* und *Nude* körperpolitisch infrage stellt. Deutlich wird hier, wie die Bildpraxis zum Aushandlungsort der Machtdynamiken von Geschlechtlichkeit und Begehren wird. Der Beitrag nimmt sich die Folge zum Anlass, noch einmal darüber nachzudenken, wie die sensorische Verschränkung, die während des Selbstportraitierens zum Tragen kommen, Körper, Geschlecht und Begehren technokulturell hervorbringen, aber auch welche strukturell-individuellen Spannungsfelder des *Nudes* dabei entstehen. Hierzu wird das *Cyborg Imagery* als bildpraxeologischer Zugang vorgestellt. Die sensorischen Verknüpfungen zwischen Körper und Smartphone, die den Prozess der Aufnahme beschreiben, werden hier zum Aushandlungsort von Körperpolitiken.

Luise Erbentraut MA, Doktorand_in am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg. Ausbildung zur Fotodesigner_in, Studium der Sozial- und Kulturanthropologie und Philosophie an der Freien Universität Berlin mit den Schwerpunkten der Medien- und psychologischen Anthropologie. Forscht am Schnittfeld von digitaler Ethnografie, Gender Media Studies, Posthumanismen und Selbst jenseits des Menschen.

1. Vorspann

Maeve Wiley sitzt in einer Bibliothek vor ihrem Laptop. Sie versucht sich zu konzentrieren, aber ihr Blick wandert entlang der Bücherwände und trifft auf ein knutschendes Paar. Inspiriert von dem turtelnden Pärchen schreibt sie ihrem Partner Otis Milburn. In mehreren Schnitten zeigt der Einstieg in die vierte Staffel der Serie *Sex Education* (2023), wie Maeve von der Bibliothek erregt zu ihrem Zimmer geht und währenddessen ein schriftlicher Flirt zwischen ihr und Otis entsteht – sie erinnern sich gemeinsam an ihren ersten Kuss, wünschten sich, sich sehen zu können, der Nachrichtenwechsel wird zum Ausdruck gegenseitigen Begehrens.¹ Auf den romantischen Ausdruck von Otis hin, er wüsste, er könnte Maeve sehen, reagiert diese kurzerhand, indem sie ihr Shirt hochhebt und ihm ein Bild ihres nackten Brustbereichs sendet. Aufgeregt nervös schickt sie schnell noch die Aufforderung „Your turn, dickhead“² hinterher. In mehreren darauf folgenden Schnitten wird gezeigt, wie Otis mit zunehmender Unzufriedenheit vor seinem Smartphone posiert und versucht, seinen Körper ästhetisch zu inszenieren. Schließlich bündelt sich Otis' Verzweiflung, als er Maeve endlich antworten möchte und die Worte „Here's one of mine“³ wieder löscht, ohne ein Bild gesendet zu haben.

Der Auftakt der vierten Staffel von *Sex Education* reiht sich damit ins Hauptanliegen der Coming-of-Age-Serie ein, Kontroversen zwischen sexueller Aufklärung und dem tatsächlichen Machen sexueller Erfahrung mit humorvollem Feingefühl zu verhandeln: Dass der Protagonist Sohn einer Sexualtherapeutin ist, ist für die Handlung der Serie zentral. Auf die gemachten Erfahrungen seiner Mitschüler_innen und später Kommiliton_innen reagiert er mit sexualtherapeutischem Angebot unter Gleichaltrigen. Hierdurch werden innerhalb der Serie sexuelle Unsicherheiten deutlich und die Komplexitäten des Machens sexueller Erfahrungen nuanciert beleuchtet. Vor diesem Hintergrund widmet sich der Einstieg in die vierte Staffel dem Thema des *Sexting* und viel mehr noch dessen bildpraktischen Facetten. Bilder halb nackter oder nackter Körperpartien, die dabei entstehen, werden umgangssprachlich als *Nude* verstanden.⁴ Zunächst scheint die Definition sehr allgemein, unabhängig von *Gender* oder auf Körper zugeschriebenen Attributen von Geschlechtlichkeit. Ein Bild, auf dem ein Penis zu sehen ist, wird jedoch konkreter als *Dick Pic* gefasst.⁵ Im öffentlichen Diskurs konfigurieren sich das *Nude* und das *Dick Pic* vorwiegend aus heteronormativen Betrachtungsweisen, wie der aktuelle Forschungsstand zeigt: Die Erforschung des *Dick Pic* fokussiert bisweilen auf das uneinvernehmlich versendete Bild und wird dementsprechend überwiegend als Form von Misogynie und Gewalt diskutiert, wie Waling, Karioris

¹ Vgl. Nunn (Drehbuch)/Leclerc (Regie) 2023: 00:20 – 01:35.

² Ebd.: 01:51.

³ Ebd.: 02:31–02:38.

⁴ Vgl. Döring 2015: 18.

⁵ Vgl. Waling 2023: 2.

und Allan (2022) ihrer reparativen Lesart voranstellen.⁶ Das *Nude* hingegen wird aufgrund des Risikos der Verbreitung insbesondere als Bedrohung für (jugendliche) Frauen thematisiert, wie Dodge (2021) mit besonderem Fokus auf Rechtsfällen herausstellt.⁷ Ringrose und Kolleginnen (2013) konnten bereits zuvor durch Interviews mit Jugendlichen belegen, dass das *Nude* innerhalb des Diskurses für weibliche Teenager zur doppelten Bedrohung wird: Zum einen sind sie dem Risiko des sogenannten ‚slut shaming‘ ausgeliefert.⁸ Zum anderen wird ihnen die alleinige Verantwortung für die Verbreitung zugeschrieben.⁹

Mit dem Aufzeigen der situativen Ausgestaltung lädt die erste Folge der vierten Staffel dazu ein, der vermeintlichen Trennschärfe zwischen *Nudes* und *Dick Pics* noch einmal nachzugehen. Dem Handlungsstrang folgend zeige ich im vorliegenden Beitrag Spannungsfelder auf, denen Körper, Geschlecht und Sexualität während der semiotisch-materiellen Konfiguration zwischen Smartphone und Selbst unterliegen. Dazu nehme ich eine bildpraxeologische Perspektive ein, die binäre und heteronormative Logiken verkompliziert. Konkreter nutze ich die Folge, um darüber nachzudenken, auf welche Weisen sich die Bildpraktik einer Gegenüberstellung von *Nude* und *Dick Pic* entzieht.

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, skizziere ich zunächst eine theoretische Rahmung, die sowohl *Dick Pic* als auch *Nude* ausgehend von Donna Haraway (1991) als „Cyborg Imagery“¹⁰ versteht. Über die Frage nach der Grenze des Körpers bietet sich insbesondere Theresa Senfts (2015) theoretischer Zugang zum Selfie als zweiter Eckpfeiler meiner Betrachtung an.¹¹ Daran anschließend rücken die situationsbedingten, sinnlich-sensorischen Aspekte der Entstehung des digitalen Bilds in den Vordergrund. Die Schnittstelle zwischen Körper und Technologie, die sich im Moment der Aufnahme ergibt, wird dadurch unter Elisabeth Grosz' (1994) Ansatz des „sensorischen Interface“¹² greifbar, der den dritten Eckpfeiler meiner analytischen Linse bildet.

2. *Nudes* und *Dick Pics*: Aktuelle Debatten

Mit dem Einblenden des Chatverlaufs und dem Schnittwechsel zwischen Maeve und Otis thematisiert der Auftakt der vierten Staffel, wie Sexualität und Begehren mittels Technologie in den Alltag integriert werden, wenn die Partner_innen sich nicht zeitgleich an einem Ort befinden.

⁶ Vgl. Waling/Karioris/Allan 2022: 1.

⁷ Vgl. Dodge 2021: 448.

⁸ Vgl. Ringrose/Harvey/Gill/Livingstone 2013: 305.

⁹ Vgl. ebd.: 315.

¹⁰ Haraway 1991.

¹¹ Vgl. Senft 2015.

¹² Grosz 1994, durch L.E. aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

Im wissenschaftlichen Diskurs bezeichnet *Sexting* die Praktik, romantische, erotische Text- sowie Bildnachrichten des eigenen sexualisierten Körpers zu senden und zu empfangen.¹³ Dass *Sexting* auf Einvernehmlichkeit bzw. im Englischen *consent* basiert, ist mittlerweile breit anerkannt.¹⁴ Das nicht-einvernehmliche Zusenden von Bildern sexualisierter Inhalte, das unter dem Begriff *Cyberflashing* gefasst wird, ist deshalb klar vom *Sexting* abzugrenzen.¹⁵ Obwohl Nicola Döring (2015) deutlich darauf hinweist, dass das einvernehmliche Versenden von *Nudes* bzw. *Dick Pics* genauso wenig mit *Cyberflashing* gleichzusetzen ist, wie Sex mit sexualisierter Gewalt¹⁶, ist die Verwendung des Begriffs *Dick Pic*, die dabei das gleiche meint wie *Cyberflashing*, auch im akademischen Kontext nach wie vor weit verbreitet.¹⁷ Der Grund dafür mag darin liegen, dass in einem Kontext heteronormativer Machtstrukturen *Cyberflashing* hauptsächlich von cis-hetero Männern ausgeübt wird und sich vorrangig gegen weiblich gelesene Personen richtet.¹⁸

Die Einstiegsszene aus Sex Education hält diesem paradigmatischen Diskurs eine situationsbezogene Ausgestaltung und Entstehungsweise von Bildern entgegen, die eine vermeintliche Trennschärfe von *Nudes* und *Dick Pics* infrage stellt. Ausgehend vom Handlungsstrang konzentriere ich mich zunächst auf den andauernden Moment, in dem Otis sich mithilfe seines Smartphones versucht zu inszenieren. Insofern Körper, Technologie und Medium in der Handlung näher zueinander rücken, reiht sich meine Betrachtung in von Nicole Kandioler (2024) aktuell pointierte Ansätze der Gender Media Studies ein: Mediale Verschränkungen, aus denen Körper, Geschlecht und das digitale Bild als sich gegenseitig hervorbringend verstanden werden, differenzieren sich in der Überschneidung mit posthumanistischen Ansätzen hin zu „[k]leinteiligsten Verschaltungen“¹⁹ aus.

3. Zur Relationalität von *Nudes* und *Dick Pics*

Auf der Suche nach dem passenden Bild seines nackten Körpers wechselt Otis die Räumlichkeit. Immer wieder nimmt er Fotos von sich auf, wechselt die Perspektive, sieht sich und sein eigenes Selbstportrait auf dem Smartphone an. Auch wenn die Szene es mit der Perspektivwahl und seinem Verschwinden ins Badezimmer, um sich im Genitalbereich zu rasieren, andeutet, bleibt das, was auf den entstehenden digitalen Bildern zu sehen ist, zunächst für die Zuschauer_innen verborgen. Statt des *Dick Pics* als gegebenem Medium geraten in den Fokus der Sequenzen die Relationen, die zwischen Otis' Körper, dem Smartphone und den entstehenden

¹³ Vgl. Albury/Crawford 2012, Döring 2014.

¹⁴ Z. B. Albury/Crawford 2012, vgl. Döring 2014, Evans et al. 2022: 354.

¹⁵ Paasonen 2019, Waling/Pym 2019.

¹⁶ Vgl. Döring 2015: 16.

¹⁷ Vgl. Waling/Pym 2019, z. B. Barker-Clarke 2023, Hayes/Dragiewicz 2018.

¹⁸ Vgl. Setty et al. 2022: 49.

¹⁹ Kandioler 2024: 7.

Bildern durch die Praktik der Aufnahme entstehen. Körper und Smartphone avancieren dadurch zum ineinandergreifenden Instrumentarium. Vor dem Hintergrund der Verschaltung von Körper und Werkzeug bietet es sich an, die Szene mit Rückgriff auf Donna Harways *Cyborg Manifesto* (1991) zu betrachten.²⁰ Im Folgenden konzentriere ich mich daher auf den Begriff der *Cyborg Imagery* und stelle dessen Besonderheiten einer bildpraxeologischen Herangehensweise heraus. Dazu zählt die Berücksichtigung der sensorischen Verbindungen aus Sehen und Berühren, die das Selbst, den Körper und Technologie während des Erstellens der digitalen Bilder zueinander in Beziehung setzen. Das Sehen und Berühren werden dabei gleichzeitig unter ihren politischen Implikationen vorgestellt, um anschließend nach der Verletzlichkeit innerhalb der Bildpraxis des Erstellens von *Dick Pics* zu fragen.

3.1 *Cyborg Imagery*: Bildpraktiken zwischen Körper und Technologie

Innerhalb der Szene aus *Sex Education* wird die Aufnahme zu einem Prozess, der das Widerspiel zwischen Smartphone und Selbstinszenierung näher zueinander rückt. Zwischen Otis' Körper und seinem Handy, das dabei in seiner Hand verweilt, entsteht eine Art sensorische Rückkopplungsschleife, in der er sich und seinen Körper selbst wahrnimmt und ästhetische Strategien erprobt. Sein Zweifeln an seinem digitalen Abbild bekommt dadurch Ausdruck. Otis' Körper, das Smartphone und sein digitales Spiegelbild rücken in ein instabiles Verhältnis sich gegenseitig beeinflussender Entitäten. Eine solche Verbindung, in der Körper und ihre Werkzeuge nicht mehr als separate Einheiten zu fassen sind und der Trennung von Körper und Technologie gar entgegenwirken, hat Donna Haraway (1991) unter dem Konzept der *Cyborg Imagery* gefasst.²¹ Der Begriff der *Imagery* ist in Haraways Manifest gezielt mehrdeutig gesetzt: Er beschreibt Bilder, Visualitäten, aber auch Vorstellungen. Die Relationen, aus denen Bilder hervorgehen, schließen damit semiotisch-materielle Verknüpfungen formeller Diskurse innerhalb alltäglicher Praktiken ein.²² Das Abbild eines Körpers ist dadurch sowohl eingebunden in die historischen Kontinuitäten als auch kulturellen Kontexte sowie die technologischen Facetten, aus denen heraus es entsteht. *Cyborg Imagery* stellt eine Verbundenheit zwischen dem Selbst und den Werkzeugen, die es benutzt, her und rückt dabei die Fragen nach den Grenzen des Körpers über die sensorische Verbindung in den Mittelpunkt.²³ Aus dieser Perspektive sind Bildpraktiken Mittler zwischen Selbst, Körper und Technologie, die sich ästhetisch manifestieren. Das Konzept der *Cyborg Imagery* ist deshalb für die Lesart der Einstiegsszene aus *Sex Education* über die relationszentrierende Perspektive hinaus fruchtbar: Dadurch, dass die im Prozess

²⁰ Haraway 1991.

²¹ Ebd.: 181.

²² Ebd.

²³ Ebd.

der Aufnahme entstandenen Bilder zunächst unsichtbar bleiben, spielt sie mit den Vorstellungen, diskursiven Festigungen von Körpern und damit Politiken des *Dick Pics*.

3.2 Sehen: Blickmacht und der eigene Körper

In ihrer Untersuchung des *Dick Pics* als kulturelles Phänomen betont Andrea Waling (2023) die Notwendigkeit, *Dick Pics* als Gewaltform nicht zu relativieren.²⁴ Gleichzeitig zielt ihre Analyse darauf ab, den weiblichen Blick auf *Dick Pics* sichtbar zu machen.²⁵ Dem *male gaze*, der inzwischen auch populärkulturell verbreitet ist und hier die soziale Konstruktion und politischen Implikationen des heteronormativen Blicks auf Frauen beschreibt, hält Waling den *female gaze*, also den Ausdruck von Begehren im Blick von Frauen auf Männer, insbesondere auf *Dick Pics* entgegen.²⁶

Im akademischen Kontext ist das Konzept des *male gaze* eingebunden in tiefgreifende Debatten, die dabei über einzelne Disziplinen hinausreichen. Mit dem Fokus darauf, den Unterschied zwischen Sex und Sexismus in medialen Kontexten greifen zu können, gehen Susanna Paasonen (2021) und Kolleg_innen der Theoriegeschichte des *male gaze* nach:²⁷ Initial geprägt wurde der Begriff durch die Filmtheoretikerin Laura Mulvey (1975), die damit insbesondere Machtdynamiken im Kontext des Hollywood Kinos der 1930er bis 1950er Jahre mit Rückgriff auf die psychoanalytische Perspektive Lacans entsprechend einer Subjekt-Objekt-Gegenüberstellung herausarbeitet.²⁸ Mit seinem Schwerpunkt in den Filmwissenschaften differenziert das Konzept sich dort weiter kritisch aus.²⁹ Dass der Begriff heute intersektional-feministische Perspektiven ermöglicht, ist dem wichtigen Beitrag feministischer Filmtheorie zu verdanken.³⁰ Neben dem Rückgriff auf die psychoanalytische Theorie Lacans weist die Theoriegeschichte des *male gaze* aber auch auf andere Weisen über den filmwissenschaftlichen Fokus hinaus: Für die Ideengeschichte des Konzepts ist John Bergers *Ways of Seeing* (1972) von wesentlicher Bedeutung, wie Paasonen und Kolleg_innen herausarbeiten.³¹ Die Serie, die später als gleichnamiges Buch das Medium wechselt, geht der Frage nach, wie das Betrachten von Bildern die Ausrichtung in der Welt mitbestimmt.³² Anhand von Aktgemälden und -fotografien formuliert er die später kritisierte Maxime: „men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked

²⁴ Vgl. Waling 2023: 10.

²⁵ Vgl. ebd.: 50.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. Paasonen et al. 2020: 19–22.

²⁸ Vgl. Mulvey (1975), Paasonen et al. 2020: 19–22.

²⁹ Vgl. Klippel (2021), z. B. Hooks 1993, Stacey 1994, Hart 2017.

³⁰ Zur Einführung in die feministische Filmtheorie und dem Konzept des *male gaze* bieten sich aktueller z. B. Bee (2019), Klippel (2021) und Braidt (2023) an.

³¹ Vgl. Paasonen et al. 2020: 19–22.

³² Vgl. Berger 1972.

at.“³³ Im Zentrum steht damit, das Sehen und Angesehen-Werden in ein intimes Verhältnis zu einer Sehenden und einer Angesehen-Werdenden Position zu setzen. In Folge richtet sich der Blick immer von einer betrachtenden Person auf das, was betrachtet wird aus, und koppelt die Blickrichtung an Begehren. Gleichzeitig akzentuiert Berger das Sehen dadurch als Handlung, für die Voraussetzung bleibt, dass sich der Prozess des Sehens zwischen zwei unterschiedlichen Personen entfalten kann. Insofern möchte ich Bergers Maxime mit dem Fokus auf die Interaktion mit dem Smartphone überdenken, in der sich das Sehen mittels Front-Facing-Camera zwischen ein und derselben Person entfaltet.

Die Art und Weise, wie sich Otis sowohl mit als auch vor der Kamera des Smartphones positioniert, demonstriert, dass die technisch-interaktive Voraussetzung von *Nudes* und *Dick Pics* der von Selfies gleichkommt. Statt zwischen zwei Personen verbleibt das Sehen und Angesehen-Werden während der Aufnahme über das Smartphone zwischen dem/der Selbstportraitist_in und dessen/deren eigenem Körper. In ihrer Suche nach einer Definition des Selfies bringen Julia Eckel und Kolleg_innen (2018) eine ähnliche Beobachtung mit der Formulierung „Subject/author and object of the image coincide“³⁴ auf den Punkt. Dadurch zeigt die Szene auf, wie das Bild als Praktik der Aufnahme gängige Konzeptionen von Blickmacht in Frage stellt. Sehen und Gesehen-Werden, aber auch Subjekt und Objekt des Betrachtens überlagern sich wechselseitig in einer Person, die sich selbst durch das Smartphone wahrnimmt.³⁵

In den Vordergrund tritt, was Berger (1972) mit Rückgriff auf Kenneth Clark (1956) im Unterschied zwischen *nudeness* und *nakedness* beschreibt.³⁶ *Nudity*, die das Zeigen des Körpers in sexualisierter Weise ausdrückt, ist etwas anderes als *nakedness*, in der das Selbst in dessen Beziehung zum eigenen Körper im Vordergrund steht.³⁷ Clarks kunstwissenschaftliche Analyse des *Nudes* als eigenständiges Genre beginnt mit dem Hinweis darauf, dass „to be nude“, im Gegensatz zu „to be naked“ keinen peinlichen Unterton hat.³⁸ Viel eher ist das *Nude* „the vague image [...] of a balanced, prosperous, and confident body: the body re-formed.“³⁹ Wo in diesem Kontext das *Nude* im Deutschen in Akt oder Teilakt übersetzbar ist, wird es mit der Unterscheidung zwischen *nudity* und *nakedness* schwieriger, denn es geht darum, Nuancen auszudrücken, die über die rein motivische Nacktheit hinausgehen. Bergers Adaption der Unterscheidung geht einen Schritt weiter, indem der Körper und dessen Relationen zur betrachtenden Person Beachtung finden. Damit wird sie zugleich fruchtbar dafür, über das *Nude* als Bildgenre neuer Technologien nachzudenken: Otis' Suche nach dem passenden Bild zwischen Smartphone, seinem

³³ Berger 1972: 47.

³⁴ Eckel/Ruchatz/Wirth 2018: 4.

³⁵ Vgl. Eckel/Ruchatz/Wirth 2018: 4.

³⁶ Vgl. Berger 1972.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. Clark 1956: 3.

³⁹ Ebd.

Körper und dessen Abbildung auf dem Bildschirm wird dadurch als Blickwechsel zwischen dem Selbst und dem eigenen Körper verständlich, unter dem sich Begehren in Relation zu setzen ersucht. Insofern skaliert sich *Nakedness* entlang der technischen und mediatisierten Vermittlung. Anstelle zwei Personen einander gegenüberzusetzen, entsteht Blickmacht hier zunächst aus dem Blick auf den eigenen Körper und der Begegnung des Blicks auf sich selbst. Der Blickwechsel zwischen dem eigenen Körper wird so zur Voraussetzung dafür, ob der Körper sich als sexualisierte Erscheinung im Bild ausdrückt. Die Entscheidung, das Bild zu senden, ist aus dieser Perspektive auch Ausdruck davon, ob *nakedness* und *nudity* sich im Bild versöhnen.

Statt das Bild als Objekt des Sehens dem Betrachten gegenüberzustellen, lenkt die Entstehungsweise von *Nudes* und *Dick Pics* unter der Linse der *Cyborg Imagery* die Aufmerksamkeit also auf die sensorische Rückkoppelung zwischen Körper, Selbst und Technologie. Dadurch, dass das Smartphone sowohl zur Ausrichtung von Kamera samt Bildschirm, als auch zur Aufnahme selbst in der Hand des_der Selbstportraitist_in verweilt, besteht die sensorische Verschaltung neben dem Sehen aus dem Berühren.

3.3 Berühren: Hand-lungsmacht des Bildes

Um sich zu fotografieren, richtet Otis das Smartphone immer wieder neu auf sich und seinen Körper aus. Zentrales Element dabei ist, dass das Smartphone in der eigenen Hand bleibt, um gewechselte Position und Perspektive zeitgleich mit dem Betätigen des Auslösers bestätigen zu können. Sein(e) Körper – vor der Kamera und auf dem Bildschirm – bewegen sich ähnlich wie bei einem Paartanz dynamisch zueinander, bis sie durch das Auslösen im Bild zu einem kurzzeitigen Ruhepol finden. Aus sinnlich-sensorischer Perspektive ist die Hand dabei entscheidendes Element. Die visuelle Verbindung zwischen Körper und Smartphone ergänzt sich in *Nudes* und *Dick Pics* wie im Selfie um die taktile Berührung des Smartphones.

Diesen Aspekt der Berührung hebt auch Theresa Senft (2015) in ihrer theoretischen Durchleuchtung des Selfies hervor.⁴⁰ Der Fokus auf die Interaktion mit dem Touchscreen regt Senft dazu an, Haraways Frage nach der Grenze des Körpers anders aufzuwerfen. Statt den Körper über die Grenze der Haut hinaus zu denken, fragt sie danach, warum die Haut am Körper enden sollte.⁴¹ Senft geht es weniger darum, Haut als Repräsentationsmerkmal in den digitalen Raum zu verlagern. Die Ergänzung der materiellen Ebene, die in der Berührung zum Ausdruck kommt, versteht das Selfie gerade als gleichermaßen semiotische *und* materielle Verschränkung.⁴² Die Haut wird hier also vielmehr zum sensorischen Mittler der Berührung. Gleichzeitig beschreibt Senft die Berührung dadurch als materiell-

⁴⁰ Vgl. Senft 2015: 4.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

semiotische Schnittstelle, durch die sich der Körper und dessen Bedeutung im Selfie aufspannen kann. In ihrer Auslegung ist die Beziehung zwischen Haut als sensorischem Mittler und dem Selfie also eine ambivalente: Das Selfie befreit den Körper zwar von der Haut als Behältnis, aber erlegt ihm im Gegenzug eine andere auf.⁴³ Senfts Lesart des Selfies ist gleichermaßen konstruktiv wie destruktiv. Statt den Körper als dem Bild vorausgehend zu begreifen oder das Bild dem Körper wird das Selfie zum semiotisch-materiellen Aus-hand-lungsort des eigenen Körpers und dessen Bedeutung.

Otis fotografiert sich in verschiedenen Posen und probiert dabei auch unterschiedliche Gestiken aus: Indem er mal den Zeigefinger wie eine Pistole auf den Spiegel richtet, mal mit Zeige- und Mittelfinger das Peace-Zeichen in die Front-Facing-Kamera hält, gibt er sich betont lässig und versucht sich somit an einer Ästhetik, die Coolness ausdrückt.

Dass Coolness ein Modus ist, über den soziale Männlichkeit operiert, ist breit anerkannt, wie Gabriel Mentges (2010) in seiner begriffsgeschichtlichen Annäherung an Coolness betont.⁴⁴ Bereits zwei Jahre zuvor stellt Mechthild Bereswill (2008) im Kontext der deutschsprachigen Männlichkeitsforschung heraus, dass „Angst und Schwäche durch Coolness und Stärke kaschiert werden.“⁴⁵ Damit rücken zwei zusammenhängende Aspekte in den Vordergrund, die Michael Kaufman bereits 1987 in seiner Betrachtung zu Männlichkeit herausarbeitet. Als erster Beitrag zum Thema Gewalt und Männlichkeit aus feministischer Perspektive eines cis-Mannes gilt der Beitrag als ein Grundlagentext in der Männlichkeitsforschung. Zum einen, dass Unsicherheit und Fragilität inhärente Bestandteile von Maskulinität sind, die über soziale Verhaltensweisen kompensiert werden.⁴⁶ Zum anderen, dass auch bei Männlichkeit zwischen biologischem Geschlecht (maleness) und sozialem Geschlecht (masculinity) unterschieden werden muss.⁴⁷ Die Fragilität von Masculinity rührt nach Kaufman daher, dass sie gerade keine biologische Realität ist.⁴⁸ Otis' Gestikulieren vor der Kamera zeigt mit Kaufmanns Worten auf, dass „the presence of that wonderfully sensitive bit of flesh, [...] is not enough to guarantee maleness and masculinity.“⁴⁹ Genauer wird deutlich, dass sich soziales Geschlecht innerhalb der Bilder auch über den Körper ausdrückt, aber nicht (nur) anhand des Zeigens bestimmter äußerer Geschlechtsmerkmale. Statt eine Antwort auf die Frage zu geben, geht die Szene einen Schritt weiter: Durch das Aufzeigen des Widerspiels zwischen dem Smartphone und dem eigenen Körper lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die semiotisch-materielle Beziehung von Körper

⁴³ Vgl. Senft 2015: 4.

⁴⁴ Vgl. Mentges 2010: 33.

⁴⁵ Bereswill 2008: 2556.

⁴⁶ Vgl. Kaufman 1987.

⁴⁷ Vgl. Kaufman 1987: 14.

⁴⁸ Vgl. Kaufman 1987: 13.

⁴⁹ Kaufman 1987: 15.

und Gender. Otis' Unsicherheit führt ihn in einen unabgeschlossenen Dialog über seinen Körper und *Gender* mit sich selbst.

Die Suche, auf die sich der Protagonist im Selbstportraitieren begibt, ist dadurch auch eine Suche nach Männlichkeit im Bild, die über das Zeigen des Penis hinausreicht. Unter Berücksichtigung der Rolle der Berührung des Smartphones ist im Zusammenschluss mit dem Sehen eine Begegnung des nackten Selbst zwischen Körper und Technologie, aus welcher die Potenziale der Blick- und Handlungsmacht erst hervorgehen. Dabei ruft die Nuance das Entstehen von Selfies, *Nudes* und *Dick Pics* in Erinnerung, was Grosz in ihrem körperlichen Feminismus pointiert: Die Haut mit ihrer sensorischen Charakteristik der Berührung ist in der Konfiguration, Erfahrung und diskursiven Einordnung von Körpern von wesentlicher Bedeutung.⁵⁰ Als Schnittstelle zwischen Innen und Außen ist aus diesem Blickwinkel Berührung das, was Körper und ihre Bedeutung verletzlich machen.⁵¹

4. Verletzlichkeit von Körpern im digitalen Bild

Im weiteren Verlauf der Episode wird Otis' Suche nach dem eigenen Gender zwischen Körper und Bild expliziter: Im Handlungsverlauf gibt er zu, kein Bild gesendet zu haben, weil er sich darauf nicht gefallen habe.⁵² Otis' Gesprächspartner_in merkt daraufhin an, viele cis-Männer hätten ein schlechtes Körpergefühl, mit dem sie während des Fotografierens konfrontiert würden.⁵³ Auch wenn hier bereits der Bogen zwischen individueller und struktureller Ebene der Aushandlung von Körper, Geschlecht und Begehren gespannt wird, wird die Rolle, die körperliche und ästhetische Details wie Licht, Perspektive und Ausschnitt dabei spielen, später noch deutlicher. Nachdem Otis Bilder wegen eines technischen Fauxpas während seiner Präsentation am College eingeblendet wurden, konfrontiert sein bester Freund Eric ihn mit der rhetorischen Frage, dass Otis Maeve hoffentlich keines der Bilder gesendet habe.⁵⁴ Erics Entsetzen über die Ästhetik der Bilder drückt sich in den Fragen aus, warum sein Penis nicht erigiert gewesen sei, ob er wüsste, dass *Dick Pics* von harten Schwänzen angesagt seien, warum seine Intimbehaarung in diesem merkwürdigen Muster rasiert gewesen sei und die Kamera so weit entfernt.⁵⁵ Als Antwort gibt Otis Einblicke in die Gedanken, die ihn während der Aufnahme begleiteten: Eine Erektion habe sich aggressiv angefühlt,

⁵⁰ Vgl. Grosz 1994: 35–6.

⁵¹ Vgl. Grosz 1994: 100.

⁵² Vgl. Nunn (Drehbuch)/Leclerc (Regie) 2023: 34:13–34:40.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.: 40:40–41:07.

⁵⁵ Vgl. ebd.

bei der Rasur seien die Haare zu kurz geraten und er habe das natürliche Licht einfangen wollen.⁵⁶

Anders ausgedrückt: Er verweigert sich einer bestimmten Männlichkeit, die sich über ästhetische Merkmale im *Dick Pic* ausdrückt. Otis' Bemühen, seinen nackten Körper abzulichten, wird dadurch als körperlich-geschlechtliche Selbstfindung entlang ästhetischer Politiken konkret. Durch die Konfrontation wird deutlich, was Otis während des Prozesses der Aufnahme bewegt hat, welche Gedanken den Takt für den Tanz seines Körpers vor und auf dem Bildschirm des Smartphones vorgaben. Die Hand als Verbindung zwischen Smartphone und Körper und bestimmende Akteurin über Perspektive, Position und Auslösung ist somit auch Mittlerin zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung des Körpers und Geschlechtlichkeit. Gleichsam akzentuiert Grosz Berührung mit dem Fokus auf die taktile Funktion des Sinnesorgans der Haut.⁵⁷ Als einziges Organ ist es der Haut im Moment der Berührung möglich, innen und außen gleichzeitig wahrzunehmen.⁵⁸ Insofern kommt der doppelten Empfindung der Haut eine besondere Rolle zu, wie wir unsere Körper und deren Grenzen erspüren.⁵⁹

Im Prozess der Aufnahme als *Cyborg Imagery* ist die Berührung des Smartphones und des eigenen Körpers im Smartphone das Interface, das es ermöglicht, Körper als passiv und aktiv, innen und außen wahrzunehmen. Ähnlich wie im Prinzip der Nacktheit tritt das Selbst in Beziehung zum eigenen Körper. Dabei akzentuiert Grosz' theoretischer Rahmen des *corporeal feminism* wie Körper und Selbst in der doppelten Empfindung wandlungsfähig sind.⁶⁰ In der durch die Berührung stattfindenden Begegnung setzen sich innere und äußere, materielle und semiotische Wahrnehmung des Körpers in ein Verhältnis zueinander, das sich gerade über die Instabilität, Verletzlichkeit der Beziehung auszeichnet. Was Grosz als „reversible Kapazität des Fleisches“⁶¹ benennt, bedeutet im Fall des Erstellens von *Dick Pics* und *Nudes*, dass sich Körper ihrer strukturellen Bedeutung während der Aufnahme begegnen und entziehen können. Die Überschneidung von Blick- und Handlungsmacht ist hier, was Körper und *Gender* zueinander auslotet. Die Aushandlung beschreibt sich damit auf zweierlei Weisen: Einerseits aus der Handlung zwischen selbstportraitierender Person, deren Spiegelbild und der sensorischen Kopplung zum Smartphone heraus entstehend. Andererseits über die Abbildung gesellschaftlich-kultureller samt ihrer politischen Implikationen. Deutlich wird damit auch, akzentuiert sich eine Analyse auf ersteres, so werden *Nudes*, *Dick Pics* und deren Zwischentöne außerhalb struktureller Vorannahmen sichtbar.

⁵⁶ Vgl. Nunn (Drehbuch)/Leclerc (Regie) 2023: 40:40-41:07.

⁵⁷ Vgl. Grosz 1994: 35–6.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Grosz 1994.

⁶¹ Ebd.: 100.

5. Fazit: Zwischen *Nude* und *Dick Pic*

Mit der Thematisierung der situationsbezogenen Ausgestaltung von *Sexting*, *Nudes* und *Dick Pics* habe ich mir die erste Folge der vierten Staffel von *Sex Education* zum Anlass genommen, danach zu fragen, wie sich Körper, Geschlecht und Sexualität aus bildpraxeologischer Perspektive zueinander in Verhältnis setzen. Entlang der Folge habe ich dazu den theoretischen Rahmen der *Cyborg Imagery* justiert, um Blick- und Handlungsmacht sowie die sensorische Rückkoppelung zwischen Körper und Technik, Selbstportraitist_in und Smartphone greifen zu können. Hierdurch eröffnet sich ferner eine Linse, die es schafft, die Gegenüberstellung von *Nudes* und *Dick Pics* hinsichtlich individueller Praktiken aufzufächern. Zentral dafür ist, dass die Interaktion mit dem Smartphone Blickmacht entlang des eigenen Körpers ausrichtet. Damit rücken auch die Blickwinkel des eigenen sexualisierten Körpers über die Beziehung zu sich selbst näher zueinander. Die Berührung ist dabei konstitutives Element, den Körper als aktiv und passiv, innen und außen wahrzunehmen. Damit bildet die multi-sensorische Rückkopplung ein materiell-semiotisches Schnittfeld, in dem sich der Körper in beide Richtungen vulnerabel erlebt. Deutlich wird, dass *Dick Pics* und *Nudes* als Bildpraktiken Aus-handlungsorte von Körpern, *Gender* und Sexualität sind, die sowohl die eigene Ausrichtung als auch gesellschaftlich-kulturelle politische Implikationen und Auswirkungen betreffen.

Literaturverzeichnis

- Albury, Kath/Crawford, Kate (2012): „Sexting, Consent and Young People’s Ethics: Beyond *Megan’s Story*“. In: *Continuum* 26.3, S. 463–473.
<https://doi.org/10.1080/10304312.2012.665840>.
- Barker-Clarke, Emma (2023): „Girls Navigating the Context of Unwanted Dick Pics: ‘Some Things Just Can’t Be Unseen’“. In: *Youth* 3.3, S. 935–953.
<https://doi.org/10.3390/youth3030060>.
- Bee, Julia (2019): „Filmwissenschaft: Feministische Theorie, Gender Media Studies und Affekt“. In: Kortendiek, Beate/Riegraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hrsg.): *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 619–629.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-12496-0_171.
- Bereswill, Mechthild (2008): „Gewalt – Eine (deviante) Verkörperung von Männlichkeit? Reflektionen auf die Beziehung von Devianz, Körper und Geschlecht“. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, S. 2552–2560.
- Berger, John (1972 [1956]): *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.
- Braidt, Andrea (2023): „Anfänge feministischer Filmtheorie und Filmwissenschaft“. In: Dorer, Johanna et al. (Hrsg.): *Handbuch Medien und Geschlecht*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 453–466. https://doi.org/10.1007/978-3-658-20707-6_59.
- Clark, Kenneth (1972): *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press.
- Dodge, Alexa (2021): „Trading Nudes Like Hockey Cards: Exploring the Diversity of ‘Revenge Porn’ Cases Responded to in Law“. In: *Social & Legal Studies* 30.3, S. 448–468.
<https://doi.org/10.1177/0964663920935155>.
- Döring, Nicola (2014): „Consensual Sexting Among Adolescents: Risk Prevention Through Abstinence Education or Safer Sexting?“. In: *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace* 8.1, <https://doi.org/10.5817/CP2014-1-9> (Zugriff: 07.02.2023).
- Döring, Nicola (2015): „Sexting. Aktueller Forschungsstand und Schlussfolgerungen für die Praxis“. In: Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz (Hrsg.): *Gewalt im Netz. Sexting, Cybermobbing & Co*. Berlin: Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz e.V., S. 15–43.
- Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (2018): „The Selfie as Image (and) Practice: Approaching Digital Self-Photography“. In: Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (Hrsg.): *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Cham: Springer International Publishing, S. 1–23.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-57949-8>.
- Evans, Amelia E. et al. (2022): „‘Wasn’t This Already Considered Sexual Harassment?’: Exploring the Confusion Around the Law Mandating Consent to Receive a Nude Sext Message“. In: *American Journal of Sexuality Education* 17.3, S. 343–367.
<https://doi.org/10.1080/15546128.2021.2025181>.
- Grosz, Elisabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. St Leonards: Allen & Urwin.
- Haraway, Donna (1991): „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“. In: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, S. 149–181.

- Hart, Phoebe (2017): „Orchid Love“. In: LaChance Adams, Sarah/Davidson, Christopher M./Lundquist, Caroline R. (Hrsg.): *New Philosophies of Sex and Love: Thinking Through Desire*. London, New York: Rowman & Littlefield International, S. 169–183.
- Hayes, Rebecca M./Dragiewicz, Molly (2018): „Unsolicited Dick Pics: Erotica, Exhibitionism or Entitlement?“. In: *Women’s Studies International Forum* 71, S. 114–120. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2018.07.001>.
- Hooks, Bell (1993): „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“. In: Diawara, Manthia (Hrsg.): *Black American Cinema*. New York: Routledge, S. 288–310.
- Kandioler, Nicole (2024): „Gender Media Studies“. In: Ernst, Christoph et al. (Hrsg.): *Handbuch Medientheorien im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1–14. https://doi.org/10.1007/978-3-658-38128-8_33-1.
- Kaufman, Michael (1987): „The Construction of Masculinity and the Triad of Men’s Violence“. In: *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*. Oxford: Oxford University Press, S. 1–29.
- Klippel, Heike (2021): „Feministische Filmtheorie und Genderforschung“. In: Groß, Bernhard/Morsch, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 101–118. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_5.
- Mentges, Gabriel (2010): „Coolness – Zur Karriere eines Begriffs. Versuch einer historischen und analytischen Annäherung“. In: Geiger, Annette/Schröder, Gerald/Söll, Anne (Hrsg.): *Coolness: Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: transcript, S. 17–35.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen* 16.3, S. 6–18.
- Paasonen, Susanna (2019): „On Not Seeing All: The Incomplete, Sexual Play and the Ethics of the Frame“. In: Waugh, Thomas/Arroyo, Brandon (Hrsg.): *I Confess! Constructing the Sexual Self in the Internet Age*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, S. 408–422.
- Paasonen, Susanna et al. (2020): *Objectification: On the Difference Between Sex and Sexism*. New York: Routledge.
- Ringrose, Jessica et al. (2013): „Teen Girls, Sexual Double Standards and ‘Sexting’: Gendered Value in Digital Image Exchange“. In: *Feminist Theory* 14.3, S. 305–323. <https://doi.org/10.1177/1464700113499853>.
- Senft, Theresa M. (2015): „The Skin of the Selfie“. In: Zarinbal, Shahin/Michalskaja, Sinaida (Hrsg.): *Ego Update*. Düsseldorf: NRW Forum, S. 134–160.
- Setty, Emily/Ringrose, Jessica/Regehr, Kaitlyn (2022): „Digital Sexual Violence and the Gendered Constraints of Consent in Youth Image Sharing“. In: Horvath, Miranda A. H./Brown, Jennifer M. (Hrsg.): *Rape*. 2. Aufl., New York: Routledge, S. 45–61. <https://doi.org/10.4324/9781003163800-6>.
- Stacey, Jackie (1994): *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York: Routledge.
- Waling, Andrea (2023): *Exploring the Cultural Phenomenon of the Dick Pic*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003032892>.
- Waling, Andrea/Pym, Tinonee (2019): „‘C’mon, No One Wants a Dick Pic’: Exploring the cultural framings of the ‘Dick Pic’ in contemporary online publics“. In: *Journal of Gender Studies* 28.1, S. 70–85. <https://doi.org/10.1080/09589236.2017.1394821>.
- Waling, Andrea/Karioris, Frank G./Allan, Jonathan A. (2022): „Reading the Dick Pic Reparatively“. In: *Journal of Popular Romance Studies* 2022.11, S. 1–26.

Medienverzeichnis

Serie

Nunn, Laurie (Drehbuch)/Leclerc, Dominic (Regie). (2023). Episode 1, Staffel 4. In: Campbell, Jamie/Nunn, Laurie/ Taylor, Ben/Couchman, Clare (Produzent_innen). *Sex Education*. Eleven Film.