

Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 9

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16615>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg; Schwan, Stephan u.a. (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 9*, Jg. 5 (2009), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16615>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=35

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe vom 03.01.2009

Image 9

Inhalt

Einleitung	2
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer.....	4
Frühe Bilder in der Ontogenese	
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer.....	24
Bildgenese und Bildbegriff	
Michael Hanke.....	42
Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt	
Stefan Meier.....	53
»Pimp your profile« – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0	
Julius Erdmann.....	65
My body Style(s) – Formen der bildlichen Identität im Studivz	
Angela Krewani.....	81
Technische Bilder: Aspekte medizinischer Bildgestaltung	
Beate Ochsner.....	91
Visuelle Subversionen: Zur Inszenierung monströser Körper im Bild	
Impressum	106

Einleitung

Die Beiträge dieser 9. Ausgabe von *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* wurden auf dem 12. internationalen Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik vorgestellt.

Das Thema dieses Kongresses *Das Konkrete als Zeichen* entstand aus der Fragestellung nach dem Konkreten in der Kommunikation und damit in Zeichenprozessen generell, ausgelöst durch den vielerorts diagnostizierten Sachverhalt einer Virtualisierung der Kommunikation und des Austausches von Werten, die auf ein disembodiment hinauslaufen.

Dieter Maurer, Claudia Riboni und Birute Gujer setzten sich anhand von Bildern mit der traditionellen Unterscheidung eines Zeichens in das Konkrete und seine Bedeutung kritisch auseinander. Die Autoren gehen davon aus, dass diese Unterscheidung durch die Untersuchung des genetischen Charakters von Bildern angegangen werden kann. Dazu werden im ersten von zwei Artikeln *Frühe Bilder in der Ontogenese* allgemeine Befunde vorgestellt, welche frühe graphische Äußerungen und mit ihnen die früheste Ausdifferenzierung und Entwicklung des Bildhaften in der Ontogenese kennzeichnen. In *Bildgenese und Bildbegriff* werden die sich aus den Befunden ergebenden Anforderungen an einen Bildbegriff erläutert.

Einer Entwicklung widmet sich auch Michael Hanke in seinem Artikel *Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt*. Er skizziert den letzten Schritt in der Medienevolution von Flussers Medientheorie: eine aktuelle Entwicklung die der Medienphilosoph bereits vor über zwei Jahrzehnten vorhersah.

In ›Pimp your profile‹ – *Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0* stellt Stefan Meier exemplarisch Praktiken der Imagekonstruktion mittels Fotografie vor. Er konzentriert sich dabei auf Anwendungen des social Web, wie Flickr oder Myspace und untersucht die verschiedenen Stilkonventionen.

Inwiefern in virtuelle Fotoalben über fotografische Selbstporträts sogar ein neues Körperbild konstruiert wird, ist Gegenstand in *My body Style(s) – Formen der bildlichen Identität im Studivz* von Julius Erdmann. Ausgehend von der Semiotik C.S. Peirces und den Betrachtungen Roland

Barthes zur Fotografie wird gezeigt, dass die digitalen Selbstporträts nicht nur der Glaubwürdigkeit und Authentizität des Nutzers dienen, sondern die Identitätsinformationen des Profils ergänzen.

Den Abschluss bilden Angela Krewani und Beate Ochsner. Krewani beleuchtet in *Technische Bilder: Aspekte medizinischer Bildgestaltung* die Anwendung von Medientechnologien in medizinischen Kontexten. Sie verfolgt die These, dass die jeweiligen technischen Verfahren der Bildgestaltung auch die Dynamiken beeinflussen, die die Bilder vom wissenschaftlichen in den öffentlichen Diskurs überwechseln lassen und bezeichnet den Einsatz von Bildern aus Medizin- und Naturwissenschaften im öffentlichen Diskurs als Unterhaltung.

In eine ähnliche Richtung geht der Artikel von Beate Ochsner, welche in *Visuelle Subversionen: Zur Inszenierung monströser Körper im Bild* anhand ausgewählter Bildbeispiele die soziale und vor allem mediale Produktion monströser Körper(bilder) analysiert sowie den Effekt der ›biological realness‹ (Russo) als die mit Hilfe verschiedener Bildstrategien sich dem Betrachter aufdrängende und ihn zum Urteil zwingende Eigenheit der ausgestellten Körper.

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Dieter Maurer/ Claudia Riboni/ Birute
Gujer

Frühe Bilder in der Ontogenese

Abstract

There is a strong tradition behind distinguishing between the concrete or material qualities of a sign, and its meaning or ideal qualities. And this applies to pictures too. It seems that it was not until Modernist art and design came along that this distinction started to become critical. But how is the distinction to be fundamentally understood?

Pictures are not and never have been simply there, they ›came in to being‹, developed and are developing, and this process as such repeats itself over and over again in an individual human lifetime. Pictures are genetic in character. Examining that character represents one possible approach to distinguishing between the concrete and the ideal qualities of pictures.

This first article will present general finds characteristic of early graphic expressions, that is to say, the earliest emergence and development of pictorial quality in ontogeny. The subsequent second article, ›Picture Genesis and Picture Concept‹, will explain the demands made on a picture concept as revealed by the findings.

[\[English version of the article\]](#)

Das Konkrete oder Materielle eines Zeichens von seiner Bedeutung oder seinem Ideellen zu unterscheiden hat Tradition. Auch im Hinblick auf Bilder. Erst die Kunst und Gestaltung in der Moderne, so scheint es, lässt diese Unterscheidung kritisch werden. In welcher Weise aber ist die Unterscheidung grundsätzlich zu verstehen?

Bilder waren und sind nicht einfach da, sie ›entstanden‹, entwickelten und entwickeln sich, und dieser Vorgang als solcher wiederholt sich immer wieder im Lebenslauf eines einzelnen Menschen. Bilder haben einen genetischen Charakter. Ihn zu untersuchen stellt einen der möglichen Ansätze dar, die Unterscheidung des Konkreten und des Ideellen von Bildern anzugehen.

In diesem ersten Beitrag werden allgemeine Befunde vorgestellt, welche frühe graphische Äußerungen und mit ihnen die früheste Ausdifferenzierung und Entwicklung des Bildhaften in der Ontogenese kennzeichnen. Im nachfolgenden zweiten Beitrag *Bildgenese und Bildbegriff* werden die sich aus den Befunden ergebenden Anforderungen an einen Bildbegriff erläutert.

1. Einleitung

Das Konkrete als Zeichen – so lautete die Überschrift des 12. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik.¹ Es gibt wohl kaum einen geeigneteren Titel zur Überschrift unserer empirischen Untersuchungen zum Bild- und Lauthaften und den Folgerungen, zu welchen deren Ergebnisse Anlass bieten. Auch wenn die Thematik dieser Untersuchungen weit ab von der Moderne, der Thematik des genannten Kongresses, liegen, und auch wenn unsere Spekulationen darauf hinauslaufen, zwei Satzzeichen hinzuzufügen: Das ›Konkrete‹ als Zeichen! Dies, um anzukündigen, dass das ›Konkrete‹ *einiger* Zeichen – darunter die erzeugten Bilder und die Wörter – ein produziertes ›Konkretes‹ ist, dessen ›Substanz‹ erst noch zu klären bleibt. *Diese* Produktion, so die Vermutung, übersteigt das Auswählen, Zusammenstellen und Gliedern von Vorhandenem. *Diese* Produktion, so die Vermutung, entspricht keinem bloß wählenden und markierenden Umgang mit einem vorhandenen Material und seiner Wahrnehmung, sondern einer weitergehenden Konstitution.²

Es ist deshalb nicht die Moderne, welche das Konkrete des Zeichens als ein Zeichen selbst einfordert, sondern es ist dieses ›Konkrete‹ *einiger* Zeichen selbst.

Die nachfolgenden Darstellungen beschränken sich im Wesentlichen auf erzeugte Bilder und beschreiben Beobachtungen aus ihrer frühen Genese, welche von ihrer Seite zu einer solchen Spekulation verleiten. Die Darstellungen sind dabei in zwei Teile und entsprechend zwei Aufsätze gegliedert. Im ersten und vorliegenden Aufsatz werden empirische Studien zur Bildgenese, wie sie derzeit an der Zürcher Hochschule der Künste unternommen werden, vorgestellt und die sich aus

1 12. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, 9. - 12. Oktober 2008, Universität Stuttgart (siehe Krüger 2008). Die beiden in dieser Ausgabe von Image veröffentlichten Aufsätze entsprechen einer Überarbeitung zweier gleichnamiger Kongressbeiträge (siehe Maurer/Riboni 2008).

2 In Abhebung zu: »Nichts ist im Verstand, was nicht zuvor in den Sinnen gewesen ist [...]. Bevor wir einem Ding eine Bedeutung zuordnen, ist es als Material unseren Sinnen ganz konkret, ganz dicht und opak erschienen und hat Reize ausgelöst, die wir auf mehr oder weniger automatisierte Weise verarbeiten und mit Bedeutungen koppeln. [...] Zeichen sind [...] konkret: Das Konkrete ist [...] das Verdichtete, das im Prozess der Repräsentation von Dingen und Sachverhalten als das Ergebnis von Reduktionen, Selektionsverfahren, Weglassungen etc. entsteht. Es wird aus der Zusammenfügung derjenigen Inhalte der Wahrnehmungen erzeugt, deren Repräsentation unter den jeweils verschiedenen sozio-historischen und kulturellen Umständen als die geeigneten erkannt werden, ein Ding oder einen Sachverhalt zu bezeichnen. In diesem Sinne ist das Zeichen bereits das Konkrete, denn es ist Verdichtung (concretum oder concrementum).« (Krüger 2008: 11 f.)

ihnen ergebenden grundsätzlichen Befunde erläutert. Im daran anschließenden zweiten Aufsatz werden einige Überlegungen in der Form von Thesen vorgetragen, welche einerseits die empirischen Befunde der Bildgenese auf einen allgemeinen Bildbegriff beziehen und andererseits eine mögliche Entsprechung von Bild- und Lauthaftem vorstellen oder zumindest andeuten.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Die Erläuterungen beziehen sich immer nur auf erzeugte flächige Bilder, auf Erzeugnisse, welche im Englischen zu den ›pictures‹ gezählt werden. Unter erzeugten flächigen Bildern werden dabei allerdings alle graphischen Äußerungen verstanden, unabhängig davon, ob sie Abbildungscharakter besitzen oder nicht.

2. Allgemeine Thematik

Wie erscheinen, ›entstehen‹ Bilder? Erzeugte Bilder? Welche Eigenschaften, Strukturbildungen und Entwicklungstendenzen lassen sich in frühen graphischen Äusserungen beobachten? Sind frühe Bilder Produkte oder Prozesse? Sind frühe Bildmerkmale innerhalb einer bestimmten Kultur allgemein oder aber individuell? Sind frühe Bildmerkmale universal oder aber immer schon von einem bestimmten kulturellen Kontext abhängig? Worin besteht frühe bildhafte Erkenntnis und Ästhetik? Auf welche allgemeinen Bestimmungen von ›Bild‹ oder ›Bilder‹ verweist die Bildgenese? Auf welche allgemeinen Aspekte des frühen symbolischen Verhaltens verweisen frühe Bilder?

Diesem Fragenkomplex widmet sich seit 1999 unsere Forschung an der Zürcher Hochschule der Künste. Hintergrund und Motivation bildet dabei die Erkenntnis, dass verlässliche und empirisch breit abgestützte Kenntnisse zur Frühzeit der Genese von Bildern bis heute weitgehend fehlen (vgl. dazu die entsprechenden Einschätzungen von RICHTER 1987: 320 und GOLOMB 2004: 8).

Unsere Forschung fragt in erster Linie nach den frühesten bildhaften Eigenschaften, Strukturbildungen und Entwicklungstendenzen in Zeichnungen und Malereien von Kindern, in der Alltagssprache häufig als ›Kritzleien‹ bezeichnet. Von entsprechenden Feststellungen erhoffen wir, dass sich allgemeine Thesen zur Frage der frühesten bildhaften Erkenntnisvorgänge – manche nennen sie ›ikonische‹ Erkenntnisse – und mit ihnen zur Frage des frühen ästhetischen Verhaltens ableiten lassen.

Dass wir ausschließlich graphische Äußerungen von Kindern untersuchen, die Bildentstehung und frühe Bildentwicklung also nur aus ontogenetischer Sicht angehen, liegt – abgesehen von unseren Anliegen im Hinblick auf die Ästhetische Bildung – an derzeit fehlenden Funden aus der Frühgeschichte. Die bis heute überlieferten prähistorischen Bilder stellen mit wenigen und schwer interpretierbaren Ausnahmen (LORBLANCHET 1999: 145-202; HENSHILWOOD et al. 2002) einen bereits sehr entwickelten Stand an zeichnerischen und malerischen Fähigkeiten, und mit ihnen an graphischen und ästhetischen Eigenschaften dar, die hinsichtlich der graphischen Anfänge nicht als sehr frühe Manifestationen bezeichnet werden können. Es ist diese Lücke in der kulturellen Überlieferung, die zu einer zumindest vorläufigen Gleichsetzung der Untersuchung früher Bilder mit der Untersuchung früher Kinderzeichnungen führt. Damit entsteht aber die Gefahr eines thematischen Missverständnisses. Die genannte Gleichsetzung wird vollzogen, um eine empirische

Untersuchung überhaupt zu ermöglichen. Dennoch steht hier nicht das ›Kindliche‹ der Zeichnungen und Malereien, sondern die ›unterste‹ Struktur des Graphischen und des ihm entsprechenden Ästhetischen im Vordergrund.

3. Gliederung der Studien

Unsere Studien zur Bildgenese gliedern sich in vier Bereiche:

- Aufarbeitung des einzigen bisher veröffentlichten historischen Bildarchivs größeren Umfangs zur gesamten Thematik
- Erarbeitung einer methodischen und empirischen Referenz für den so genannt ›westlichen‹ Kulturbereich
- Erarbeitung von Grundlagenkenntnissen des frühen graphischen Prozesses
- kulturvergleichende Studien

Parallel dazu betreiben wir didaktische Aufbereitungen der Grundlagen für die Lehre an Hochschulen und Universitäten sowie für die Praxis der Ästhetischen Bildung.

Die Aufarbeitung des historischen Archivs sowie die Erarbeitung der empirischen Referenz für Europa sind abgeschlossen. Die entsprechenden Ergebnisse sind veröffentlicht oder in der Veröffentlichung begriffen (Einzelheiten siehe unten). Die Studie zum frühen graphischen Prozess schließen wir derzeit ab. Ihre Veröffentlichung ist für das Jahr 2009 vorgesehen. Im Hinblick auf einen Kulturvergleich haben wir in den letzten vier Jahren in Südindien und Indonesien eine Datenerhebung durchgeführt und im Frühjahr 2008 abgeschlossen. Die Untersuchung dieser Bilder und deren Vergleich mit denjenigen europäischer Kinder stehen derzeit an.

In den nachfolgenden Abschnitten sollen die Grundzüge dieser vier Studien dargestellt werden.

4. Re-Edition des historischen Archivs

Das einzige umfangreiche, den gesamten frühen bildhaften Bereich umfassende, systematisch geordnete und veröffentlichte Archiv zur Frage der Bildentwicklung in der Ontogenese war bis anhin dasjenige von Rhoda Kellogg (1967/2007). Dieses reproduzierte und veröffentlichte Archiv stellt eine Auswahl von ca. 8.000 Bildern aus einer Sammlung von Originalen der *Rhoda Kellogg Child Art Collection of the Golden Gate Kindergarten Association* dar, welche ihrerseits über eine halbe Million von Zeichnungen und Malereien mit einschließt (Originalarchiv dokumentiert ca. 500.000 Bilder von Kindern aus dem Vorschulalter, vorwiegend aus Kalifornien, U.S.A., Zeitbereich 1948-1966; Einzelheiten vgl. KELLOGG 1967/2007). Die genannte Auswahl wurde auf Mikrofichen reproduziert, in der Absicht, die gemäß Kellogg grundlegenden Merkmale der frühen Bildgenese zu illustrieren und zu dokumentieren (zur entsprechenden Theorie siehe KELLOGG 1970).

Die Darstellung von Kellogg wurde vielfach kritisiert. Dennoch nehmen insbesondere englischsprachige Veröffentlichungen häufig auf ihre Beschreibung und Interpretation früher Eigenschaften und Strukturen von Bildern Bezug, und alternative Beschreibungen, für welche ihrerseits umfangreiche, breit angelegte und systematisch geordnete Merkmalkataloge vorliegen, und welche ihrerseits anhand eines zugänglichen Bildarchivs einer kritischen Prüfung unterzogen werden könnten, fehlen.

Auf Grund unserer eigenen empirischen Arbeiten stehen auch wir dem Ansatz von Kellogg als solchem kritisch gegenüber, sowohl im Hinblick auf die Methodik (Systematik der untersuchten Merkmale, Zuordnung von Merkmalen zu Bildern, statistische Auswertung) wie im Hinblick auf den Versuch, die frühe Bildgenese auf allgemeine Wahrnehmungsstrukturen zurückzuführen (vgl. die exemplarischen Versuche von KELLOGG/KNOLL/KUGLER 1965 und KELLOGG 1970). Dennoch verdienen die Darstellungen der Autorin große Aufmerksamkeit, und der Wert ihrer Veröffentlichungen in der bisherigen Erörterung der frühen Bildgenese bleibt unbestritten. Um das von ihr vorgelegte Archiv zu überliefern und um die Prüfung ihrer Interpretationen anhand ihrer eigenen Grundlagen zu erleichtern, haben wir die Mikrofichen digitalisiert, die einzelnen Bilder isoliert und sie zusammen mit ihrer Verschlagwortung durch Kellogg in der Form einer digitalen Re-Edition neu herausgegeben (KELLOGG 1967/2007).

5. Empirische Referenz Europa

Weil robuste empirische Grundlagen bis heute fehlen, haben wir eine eigene breit angelegte Untersuchung für den europäischen Bereich durchgeführt. Diese Untersuchung nahm ihren Ausgang im Aufbau eines Archivs originaler Zeichnungen und Malereien von über 450 Kindern beziehungsweise Einzelsammlungen (Vorschulalter) aus der Schweiz (mehrheitlich), Deutschland und Frankreich. Dieses erste Korpus von ca. 143.000 Bildern wurde anschließend einer regelbasierten Selektion unterzogen, aus welcher ein zweites, reduziertes Korpus hervorging, bestehend aus ca. 25.000 Bildern von 182 Kindern und zusätzlichen fünf Sammlungen, welche Einzelbilder von mehreren Kindern dokumentieren. Die Originale dieses zweiten Korpus wurden, zusammen mit den ihnen entsprechenden Informationen, digital reproduziert.

Die Bilder des digitalen Archivs bildeten die Grundlage für Längs- und Querschnittstudien, welche in der Form von Verschlagwortungen gemäß eigens dafür entwickelten Katalogen von Bildmerkmalen vorgenommen wurden. Die entsprechenden Ergebnisse der Zuordnung von Bildmerkmalen wurden anschließend statistisch ausgewertet. Von den Ergebnissen dieser Auswertung wiederum wurde in einem abschließenden Schritt eine allgemeine frühe Entwicklungsstruktur des Graphischen abgeleitet, wie sie für den europäischen Bereich derzeit in Anspruch genommen werden darf (MAURER/RIBONI 2007).

6. Der frühe graphische Prozess

Beschreibungen »fertiger« Bilder lassen in der Regel nur diejenigen allgemeinen Bildeigenschaften erkennen, welche entweder unabhängig vom einzelnen graphischen Prozess oder unabhängig von spezifischen Verhaltensweisen oder verbalen Äußerungen sind. Aus diesem Grunde sind zusätzliche Untersuchungen des graphischen Prozesses notwendig.

Solche Untersuchungen haben wir anhand von parallelen Videoaufnahmen zeichnender Kinder durchgeführt, wobei die eine Aufnahme das zeichnende oder malende Kind, die andere Aufnahme das entstehende Bild dokumentiert. Diese Aufnahmen wurden anschließend einer Untersuchung grundlegender prozessualer Vorgänge unterzogen. Die entsprechenden Ergebnisse werden zusammen mit einer Auswahl der Filme im Jahr 2009 veröffentlicht.

7. Kulturvergleiche – zur Universalität oder Konventionalität der frühen Bildgenese

Für jede Erörterung der frühen Entwicklung von Bildern drängt sich die Frage nach ihrer Unabhängigkeit oder aber Abhängigkeit vom jeweiligen konkreten kulturellen Kontext auf, innerhalb von welchem Bilder entstanden oder entstehen. Deshalb haben wir im Jahre 2004 in Indien und nachfolgend im Jahre 2005 auch in Indonesien damit begonnen, regelmäßige zeichnerische und malerische Aktivitäten für kleine Kinder im Vorschulalter (mehrheitlich 2-6 Jahre alt) zu organisieren, die von Erwachsenen initiiert, begleitet und dokumentiert wurden. Die drei Gemeinschaften in Indien betreffen dabei indigene Bevölkerungsgruppen des Südens (Distrikte Mysore und Kodagu, Bundesstaat Karnataka), welche in ihrem Alltag kaum über eine visuelle Kultur verfügen, und in welchen Kinder in den ersten Lebensjahren weder auf Papier zeichnen noch malen. Die beiden Gemeinschaften in Indonesien betreffen rurale Bevölkerungsgruppen in Bali (Regionen Munduk und Tabanan) mit einem eigenständigen kulturellen Kontext, welcher von dem unseren sehr verschieden ist.

Wir haben die Datenerhebung im Frühjahr 2008 abgeschlossen und verfügen in der Folge über ein Bildarchiv von ca. 35.000 Originalen von insgesamt ca. 150 Kindern aus Asien. In einem eigenständigen auswertenden Projekt wird derzeit eine Auswahl von ca. 25.000 Bildern, zusammen mit den ihnen entsprechenden Informationen, digital reproduziert. Diese Bilder sollen nachfolgend auf ihre grundlegenden Merkmale hin untersucht, und die daraus erfolgenden Ergebnisse mit denjenigen für europäische Kinder verglichen werden.

Die bereits vorgenommene Visionierung der Originale erlaubt uns aber bereits zum jetzigen Zeitpunkt einige grundsätzliche Feststellungen. Sie sollen deshalb in die allgemeine Erörterung der frühen Bildgenese mit einbezogen werden.

8. Allgemeine Befunde

Auf dem Hintergrund dieser Untersuchungen lassen sich die folgenden allgemeinen und grundlegenden Befunde zur Frage früher Bilder in der Ontogenese formulieren. (Illustrierende Bilderserien sind im Anhang aufgeführt).

Erstens – das Formale geht dem Abbilden voraus.

Rein formale oder so genannt ›abstrakte‹ graphische Erscheinungen treten zeitlich gesehen (in Bezug auf das Alter der Erzeugung der Bilder) vor Beziehungen zu Nicht-Graphischem im Sinne von Analogiebildungen (Darstellungen von realen oder fiktiven Figuren, Gegenständen, Szenen und Ereignissen) auf.

Zweitens – das Formale für sich ist eigenständig.

Analogiebildungen lösen rein formale oder so genannt ›abstrakte‹ Erscheinungen nicht ab. Letztere entwickeln sich entweder eigenständig oder mit Analogem gemeinsam erscheinend weiter.

Drittens – die frühe graphische Entwicklung ist zu einem gewichtigen Teil inter-individuell.

Innerhalb eines bestimmten Kulturbereichs lässt sich eine inter-individuelle Struktur von Bildmerkmalen und ihrer Entwicklung beschreiben. Diese bezieht sich aber zunächst auf allgemeine und übergeordnete graphische Eigenschaften und gilt nur in beschränktem Sinne auch für Einzelmerkmale. (Eine entsprechende Unterscheidung ist also zur Erörterung der Bildgenese grundlegend.)

Viertens – die frühe graphische Entwicklung ist zu einem gewichtigen Teil universal.

Ein großer Teil der inter-individuellen Struktur wiederum erweist sich in kulturvergleichenden Studien als universal, in dem Sinne, dass sich heute bei außerordentlich ausgeprägten kulturellen Unterschieden quasi-identische Bilder und Bildentwicklungen nachweisen lassen. Dieser universale Aspekt betrifft dabei sowohl das Graphische selbst wie seine Beziehungen zu Nicht-Graphischem in der Form von Analogiebildungen.

Fünftens – es bestehen berechtigte Zweifel daran, das Formale als Spur zu erklären.

Bestehende Versuche, die Entwicklung formaler graphischer Erscheinungen im Wesentlichen entweder von der Senso-Motorik und ihrer Differenzierung oder von allgemeinen Strukturen der visu-

ellen Wahrnehmung abzuleiten, um so deren inter-individuellen oder gar universalen Charakter zu erklären, halten unserer Auffassung nach einem kritischen und zugleich empirischen Nachvollzug nicht stand. Ja, es besteht Anlass zu grundsätzlichen Zweifeln unsererseits, dass ein solcher Erklärungsversuch überhaupt gelingen kann. Diese Zweifel ergeben sich vor allem aus der fehlenden Parallele der graphischen Entwicklung und ihrer Systematik mit allgemeinen Vorgaben oder Gegebenheiten des Bewegungsapparates oder der visuellen Wahrnehmung.

Sechstens – viele frühe Analogiebildungen entspringen keiner Konvention.

Die bereits erwähnte Beobachtung quasi-identischer früher Analogiebildungen in verschiedenen Kulturen kritisiert schon für sich die Annahme, dass anfängliche Darstellungen von Figuren, Gegenständen, Szenen und Ereignissen im Wesentlichen gemäß Regeln einer bestimmten Kultur vermittelt würden. Hinzu kommen die folgenden beiden Beobachtungen: Zum einen sind Kleinkinder zunächst nur in sehr beschränktem Maße zur Kopie und Imitation fähig, und ihr Vermögen ist für die meisten Erwachsenen nicht einschätzbar. Das setzt jedem Vermittlungsversuch grundsätzliche Grenzen. Zum anderen werden viele frühe Darstellungen von den Erwachsenen gar nicht erkannt. Dass es sich aber dennoch um Darstellungen handelt, wird in denjenigen Fällen deutlich, in welchen sich die Kinder dazu äußern.

Auch wenn ein bestimmter kultureller Kontext einen Teil der frühen Analogien zu prägen vermag, so entzieht sich immer ein anderer und gewichtiger Teil diesem Einfluss.

Siebtens – frühe graphische Äußerungen sind grundsätzlich intentional.

Schon die ersten deutlichen Oppositionen von graphischen Bewegungen und ihren Effekten auf dem Papier zeugen von einer entsprechenden Intention. Die Bemühung um die Unterscheidung und damit die fortlaufende Erzeugung von neuen graphischen, von neuen flächig zu verstehenden Eigenschaften stellt dann den eigentlichen Motor der Entwicklung dar.

Die hier angesprochene Intention ist aber häufig nicht vorgängig, sondern entwickelt sich erst im Laufe des graphischen Prozesses selbst, sowohl in Hinsicht auf das Formale wie in Hinsicht auf Beziehungen zu Nicht-Graphischem.

Achtens – frühe graphische Äußerungen sind nur beschränkt Teil einer Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Menschen.

Frühe Graphische Äußerungen werden selten mit ebensolchen Äußerungen beantwortet, und gewichtige Eigenschaften von ihnen entgehen wie bereits angedeutet dem Verständnis der Erwachsenen und auch demjenigen anderer Kinder. Dies betrifft sowohl das Graphische selbst wie seine Beziehungen zu Nicht-Graphischem. Weder das eine noch das andere entspricht also zwingend in allen Aspekten einem konkreten Kommunikationsakt zwischen zwei oder mehreren Menschen.

Zusatz – Ausdrücke wie ›Abbildung‹, ›realistische Darstellung‹, ›gegenstandsanalog‹, ›figurativ‹ müssen im Hinblick auf ihre Verwendung in der Untersuchung früher graphischer Erscheinungen überdacht und der Stellenwert der ihnen entsprechenden Beobachtungen neu eingeschätzt werden.

Die beobachtbaren Beziehungen des frühen Graphischen zu Nicht-Graphischem lassen sich nicht unter den Begriff der ›Gegenstandsanalogie‹ unterordnen, auch dann nicht, wenn Fiktionen und Kodierungen mit einbezogen werden. Beobachtbare Beziehungen betreffen sehr vielfältige Aspekte, wie verbale Bezeichnungen oder Impressionen des Graphischen selbst, Expressionen, Indices, Analogien ohne Maß der Qualität ihrer Bezugnahme im engeren Sinne und ohne Beschränkung auf Beziehungen zu visuell Wahrnehmbarem oder Vorstellbarem (mit eingeschlossen so genannt ›aktionale‹ Repräsentationen, vgl. MATTHEWS 1999), Ähnlichkeiten als spezielle Analogien mit einem Maß der Qualität ihrer Bezugnahme, verbal schwer zu beschreibende Beziehungen von so genannt ›Abstraktem‹ zu Wahrnehmungen, persönlichen Assoziationen, Gefühlen, Erfahrungen, oft weit über erkennbare Kodierungen bei ihrer bildhaften Entsprechung hinausgehend, und so weiter. Die Erörterung der frühen Bildgenese muss dieser Vielfalt von beobachtbaren Bezugnahmen und der sich daraus ergebenden begrifflichen Anforderungen Rechenschaft tragen und zugleich auch über die Beschränkungen verbaler Formulierungen aufklären.

Für die frühe Bildgenese gilt also: Graphische Äußerungen sind zuerst primär formaler oder so genannt ›abstrakter‹ Art; sie nehmen im Verlaufe ihrer Entwicklung teilweise Bezug auf Anderes als Graphisches, insbesondere auch in der Art von Analogiebildungen; sie sind zu einem gewichtigen Teil sowohl inter-individuell wie universal; sie sind zu einem substantiellen Teil nicht vermittelt und entsprechen dann keinem Code und oft auch keiner direkten Kommunikation zwischen verschiedenen Menschen; sie sind aber dennoch gelernt, und es bestehen berechtigte Zweifel am Versuch, sie im Wesentlichen von der Motorik oder der allgemeinen Wahrnehmungsstruktur ableiten zu können.

Dank

Die Forschungsprojekte, auf deren Ergebnisse sich die vorliegenden Darstellungen und Erläuterungen beziehen, wurden unterstützt von: Bundesamt für Berufsbildung und Technologie (Kommission für Technologie und Innovation KTI), Schweizerischer Nationalfonds (Kommission DORE), Lotteriefonds des Kantons Zürich, Susan Bach Stiftung Zürich, Baugarten Stiftung Zürich, Göhner Stiftung Zürich, Jubiläumsstiftung der Zürich Versicherungsgruppe, Stiftung Mercator Schweiz, Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar, National Versicherung Basel, Alfred Richterich Stiftung Basel, Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung Basel, Vontobel Stiftung Zürich.

Die Forschungsprojekte stehen unter dem Patronat der Schweizerischen UNESCO-Kommission.

Anhang – Illustrationen

Bilderserie 1: Beispiele formaler oder so genannt ›abstrakter‹ Bilder im zweiten Lebensjahr.

Bilderserie 2: Beispiele formaler Bilder im dritten Lebensjahr.

Bilderserie 3: Beispiele formaler Bilder im vierten Lebensjahr.

Bilderserie 4: Beispiele formaler Bilder im fünften und sechsten Lebensjahr.

Bilderserie 5: Beispiele von Analogiebildungen oder so genannt ›gegenständlicher‹ Bilder im dritten Lebensjahr.

Bilderserie 6: Beispiele von Analogiebildungen im vierten Lebensjahr.

Bilderserie 7: Beispiele für ein ›analoges Bildschema‹ im vierten und fünften Lebensjahr.

Bilderserie 8: Zwei quasi-gleiche Zeichnungen zweier verschiedener Kinder aus Europa, den inter-individuellen Charakter früher Bilder illustrierend.

Bilderserie 9: Paare quasi-gleicher Zeichnungen von jeweils einem Kind aus Europa und einem Kind aus Südindien, den universalen Charakter früher Bilder illustrierend.

Bilderserie 10: Bildbeispiele, welche in exemplarischer Weise für die Problematik ausschließender Bezeichnungen ›abstrakt‹ oder ›gegenständlich‹ beziehungsweise ›figurativ‹ stehen.

Illustrationen aus MAURER / RIBONI 2007, Band 2 (siehe *Bilderserien*).

Literatur

GOLOMB, CLAIRE: *The Child's Creation of a Pictorial World*. London [Psychology Press Taylor & Francis Group] 2004 (formerly published by the University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992)

HENSHILWOOD, CHRISTOPHER S.; D'ERRICO, FRANCESCO; YATES, ROYDEN; JACOBS, ZENOBIA; TRIBOLO, CHANTAL; DULLER, GEOFF A.T.; MERCIER, NORBERT; SEALY, JUDITH C.; VALLADAS, HELENE; WATTS, IAN; WINTLE, ANN G.: Emergence of Modern Human Behaviour: Middle Stone Age Engravings from South Africa. In: *Science*, 295, 2002, S. 1278-1280

KELLOGG, RHODA; KNOLL, MAX; KUGLER, JOHANN: Form-similarity between Phosphenes of Adults and pre-School Children's Scribbles. In: *Nature*, 208, 1965, S. 1129-1130

KELLOGG, RHODA: *Rhoda Kellogg Child Art Collection*. Washington DC. [Microcard Editions] 1967
(Inc.. Digital Re-Edition by MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA (2007) on www.early-pictures.ch/kellogg/)

KELLOGG, RHODA: *Analyzing Children's Art*. Palo Alto [Mayfield Publishing Company] 1970

KRÜGER, REINHARD (Hrsg.): *Das Konkrete als Zeichen. Internationaler Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik*. Stuttgart 2008

LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999

MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: *Wie Bilder entstehen*. Digitale Version, 2007, www.early-pictures.ch/eu/. Gedruckte Version in Publikation, Zürich [Pestalozzianum]. Band 1: Zeichnungen und Malereien kleiner Kinder aus Europa – Bildmerkmale, Strukturbildungen und Entwicklungstendenzen, Band 2: Zeichnungen und Malereien kleiner Kinder aus Europa – Bildarchiv und Materialien.

MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: Frühe Bilder in der Ontogenese (Kongressbeitrag 1). Bildgenese und Bildbegriff (Kongressbeitrag 2) (2008). In: KRÜGER, REINHARD (Hrsg.): *Das Konkrete als Zeichen. Internationaler Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik*. Stuttgart 2008, S. 174 (Zusammenfassungen)

MATTHEWS, JOHN: *The Art of Childhood and Adolescence*. London [Falmer Press] 1999

RICHTER, HANS-GÜNTHER: *Die Kinderzeichnung*. Düsseldorf [Schwann] 1987

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

[\[Deutsche Version des Artikels\]](#)

Early Pictures in Ontogeny

1. Introduction

The Concrete as Sign was the title of the 12th International Congress of the Semiotic Society of Germany.³ There could scarcely be a more appropriate title for our empirical studies of picture and spoken sound quality, and the conclusions their results suggest. This applies even though the subject matter of these studies is a long way away from Modernism, the theme behind the congress as a whole, and even though our speculations suggest adding two punctuation marks: The ›Concrete‹ as Sign! This phrase is intended to suggest that the ›concrete‹ element of *some* signs – including pictures and words – is something ›concrete‹ that is produced, and its ›substance‹ still has to be explained. *This* production, we conjecture, goes beyond choosing, assembling and structuring what already exists. *This* production, we conjecture, is not about merely choosing and marking the existing material and the way it is perceived, but a further act of constitution.⁴ So it is not Modernism that demands the concrete element of the sign as sign, but this ›concrete‹ element of *some* signs itself.

The following explanations, comments and propositions are essentially restricted to pictures and described observations arising from their early genesis: it is these that suggest such speculation from their own perspective. The remarks are divided into two parts, in the form of two essays. This present essay, the first, introduces empirical studies on picture genesis, as presently being conducted in the Zurich University of the Arts; these are explained by the fundamental findings arising

3 12th International Congress of the Semiotic Society of Germany (DGS) *The Concrete as Sign* (Das Konkrete als Zeichen) in Stuttgart, October 9-12, 2008 (cf. Krüger 2008). This essay is a revised version of a lecture given at the above congress (cf. Maurer/Riboni 2008).

4 As distinct from: »There is nothing in the understanding that has not previously been in the senses [...] Before we allocate a meaning to a thing, it has appeared quite concretely, quite densely and opaquely, to our senses, and has triggered stimuli that we process more or less automatically and associate with meanings [...] Signs are [...] concrete: the concrete is [...] the condensed element that comes into being in the process of representing things and states of affairs, as the result of reductions, selection processes, omissions etc. It is produced by bringing together those elements of perception whose representation under the socio-historical and cultural circumstances, different in each case, is deemed the most appropriate to define a thing or a state of affairs. In this sense the sign is already concrete, as it is condensation (concretum or concrementum).« (cf. Krüger 2008: 11 f.; translation by the authors)

from them. The second essay, entitled *Picture Genesis and Picture Concept*, will put forward some reflections in the form of theses, relating the empirical findings on picture genesis to a general concept of the picture. In addition, a possible correspondence between picture and spoken sound quality will be indicated.

To avoid misunderstandings: the explanations relate only to two-dimensional images that have been produced, to products that are counted as ›pictures‹ in English. However, all graphic expressions will be included as pictures, regardless of whether they carry the character of depictions or not.

2. General subject matter

How do pictures appear, ›come into being‹? What qualities, structural formations and development tendencies can be observed in early graphic expressions? Are early pictures products or processes? Are early pictorial characteristics within a particular culture general or individual? Are early pictorial characteristics universal, or are they always dependent on a particular cultural context? What does early pictorial cognition and aesthetics consist of? What general aspects of early symbolic behaviour do early pictures indicate?

Our research at the Zurich University of the Arts has been devoted to this complex of questions since 1999. The background and motivation here are based on the insight that hitherto there has been a lack of reliable and empirically well-founded insights into early graphic expressions in ontogeny (cf. for this the relevant assessments by RICHTER 1987: 320, and GOLOMB 2004: 8).

In the first place, our research re-examines the earliest pictorial qualities, structural formations and development tendencies in children's drawings and paintings, often called ›scribbles‹ in everyday language. We hope to establish a basis here for arriving at general theses on questions about the earliest cognitive pictorial processes – some scholars call this ›iconic‹ cognition –, and, at the same time, theses on questions about early aesthetic behaviour.

The reason that we study only graphic expressions by children, in other words approach the emergence of pictures and early pictorial development only from an ontogenetic point of view – apart from our interest in Aesthetic Education – is that no prehistoric finds are available at present. The prehistoric pictures that have come down to us so far, with a very few exceptions that are difficult to interpret (LORBLANCHET 1999: 145-202; HENSHILWOOD et al. 2002), present a level of ability in drawing and painting that is already highly developed, also in terms of graphic and aesthetic qualities, and none of these can be defined as very early manifestations. It is this gap in historic transmission that led us, at least for the time being, to equate studying early pictures with studying early children's drawings. But this introduces the risk of a thematic misunderstanding. This equal status is established in order to make an empirical study possible at all. But the key feature here is not the ›childlike‹ element of the drawings and paintings, but the ›deepest‹ structure of the graphic element and the corresponding aesthetic element.

3. Structuring the studies

Our studies of picture genesis are broken down into four fields:

- reassessing the only large-scale historic picture archive relating to this subject matter to be published so far
- developing a methodological and empirical reference for so-called ›Western‹ culture
- developing basic insights into the early graphic process
- studies comparing early graphic expressions in different cultures.

At the same time, we are preparing a didactic basis for teaching in colleges and universities and for Art Education practice.

The reassessment of the historical archive and the development of an empirical reference for Europe have now been concluded. The relevant results have been or are being published (see below for details). We are concluding the study on the early graphic process at the time of writing, and it should be published in 2009. We have been collecting data in South India and Indonesia over the last four years for a cultural comparison, completing this work in spring 2008. These pictures are about to be studied and compared with pictures by European children.

The following sections will present the basic elements of these four studies.

4. Re-publishing of the historical archive

The only extensive archive hitherto available on the question of picture development in ontogeny, covering the entire early pictorial field, systematically arranged, and published, is that of Rhoda Kellogg (1967/2007). This reproduced and published archive presents a selection of about 8,000 pictures of the *Rhoda Kellogg Child Art Collection of the Golden Gate Kindergarten Association*, which for its part includes over half a million original drawings and paintings by children of pre-school age, mainly from California, USA (time scale 1948-1966; for details cf. KELLOGG 1967/2007). The selection mentioned was reproduced on microfiches, with the intention of illustrating and recording the picture genesis characteristics Kellogg deemed to be fundamental (for the relevant theory see KELLOGG 1970).

Kellogg's account was much criticized. Despite this, English publications in particular often refer to her description and interpretation of early qualities and structures in pictures, and there are no alternative descriptions supported in their turn by extensive, broadly-based and systematically arranged catalogues of characteristics, and that could then be critically examined using an accessible picture archive.

On the basis of our own empirical work, we too are critical of Kellogg's approach as such, both in terms of method (systematics of the characteristics examined, allotting characteristics to pictures, statistical evaluation), and in terms of the attempt to take early picture genesis back to

general perception structures (cf. KELLOGG/KNOLL/KUGLER 1965, and KELLOGG 1970). Nevertheless, this author's accounts deserve close attention, and the value of her publications in the current discussion of early picture genesis remains undisputed. So that the archive she presented can be handed down, and to make it easier to examine her interpretations using her own basic material, we have digitalized the microfiches, isolated the individual pictures and reissued them together under the headings provided by Kellogg in the form of a new digital edition (KELLOGG 1967/2007).

5. Empirical reference for Europe

As there are so far no robust empirical bases, we have carried out a broadly based study of our own for the European area. This study started by building up an archive of original drawings and paintings by over 450 children or from individual collections (pre-school age) from Switzerland (the majority), Germany and France. This first body of about 143,000 pictures was then subjected to a regulated selection from which a second, reduced body emerged, consisting of about 25,000 pictures by 182 single children or from individual collections of different children. The originals for this second body were reproduced digitally, along with the information relevant to them.

The pictures from the digital archive formed the basis of longitudinal and cross-sectional studies. Within these studies, on the basis of a catalogue of attributes, single pictures were related to picture qualities, and the result of the allocation was evaluated statistically. As a final step, a general early development structure for graphic elements was compiled, which can claim to stand as a reference for so-called »Western« culture (MAURER/RIBONI 2007).

6. The early graphic process

Descriptions of ›completed‹ pictures usually identify only those general pictorial qualities that are either independent of the individual graphic process or independent of specific behaviours or verbal utterances. Additional studies of the graphic process are needed for this reason.

We carried out such studies using parallel video recordings of children drawing, one recording the child as it painted or drew, the other the picture as it emerged. These recordings were then subjected to a study of fundamental processual events. The relevant results will be published in 2009, together with a selection of the films.

7. Cultural comparisons – the universality or conventionality of early picture genesis

Every discussion of early picture development raises the question of its dependence on or independence from the concrete cultural context, within which pictures came or come into being. For

this reason, in 2004 we started in India, then subsequently in Indonesia in 2005, to organize regular drawing and painting activities for children at the pre-school age (mainly 2-6 years old), initiated, accompanied and documented by adults. The three communities in India were indigenous population groups in the south (Mysore and Kodagu districts, state of Karnataka) that have virtually no picture practice in their everyday lives, and in which very young children neither draw on paper nor paint. The two communities in Indonesia are rural population groups in Bali (Munduk and Tabanan regions) with a developed cultural context and identity that is very different from our own.

We finished collecting data in spring 2008, and consequently have at our disposal a picture archive of approx. 35,000 originals by a total of 150 Asian children. At the time of writing, a selection of about 25,000 pictures is being reproduced digitally, along with the relevant information, in an independent evaluation project. These pictures will subsequently be examined to establish their fundamental characteristics, and the results produced will be compared with those for European children.

But the visual examination of the originals that has already taken place makes it possible for us to make a few fundamental statements at the present time. These should therefore be included in the general discussion of early picture genesis.

8. General findings

The following general and basic findings on the question of early pictures in ontogeny can be formulated against the background of these studies.

Firstly – the formal precedes depiction.

Merely formal or so-called ›abstract‹ graphic phenomena, seen in terms of time (in relation to the age of the picture production), appear before relations to non-graphic elements in the sense of analogies (depictions of real or fictitious figures, objects, scenes and events).

Secondly – the formal as such is autonomous.

Analogies do not replace formal or so-called ›abstract‹ phenomena. The latter develops either independently or appears jointly with analogous phenomena.

Thirdly – early graphic development is highly inter-individual.

An inter-individual structure of picture characteristics and their development can be described within a particular cultural sphere. However, such inter-individual development relates in the first place to general and superordinated graphic qualities and applies to the individual picture qualities

in a restricted sense only. (So an appropriate distinction is fundamental to the discussion of picture genesis.)

Fourthly – early graphic development is highly universal.

A large proportion of inter-individual structure also emerges as universal in comparative cultural studies, in the sense that today, in the case of extraordinarily marked cultural differences, almost identical picture qualities and pictorial developments can be made out. This universal aspect applies to both the graphic element itself and to its relationship with the non-graphic in the form of analogies.

Fifthly – there are justifiable doubts about pronouncing the formal to be a trace.

Existing attempts to derive the entire development of formal graphic phenomena essentially either from the senso-motoric apparatus and its differentiation or from the general structures of visual perception, so that they can be said to be inter-individual or even universal in character, do not in our opinion stand up to critical and at the same time empirical examination. Indeed we feel there is room for fundamental doubt about whether an attempted explanation can ever succeed on this basis. These doubts arise above all from the lack of parallels of graphic expression and its systematics to general structures of the mobility apparatus or visual perception.

Sixthly – early analogies do often not emerge from any convention.

The above-mentioned observation about quasi-identical early analogy formation in different cultures criticizes, even on its own account, the assumption that early depictions of figures, objects, scenes and events are mediated in their essence by the rules of a particular culture. The following two observations should also be considered: firstly, very young children are able to copy and imitate to only a very limited extent, and most adults are not able to assess this ability. This sets fundamental limits to any attempt at mediation. Secondly, many early depictions are not recognized by adults. But it becomes evident that they still are depictions in cases in which children make a point about it.

Even if a particular cultural context is able to shape part of any early analogy, another part, and a significant one, is not subject to this influence.

Seventhly – early graphic expressions are fundamentally intentional.

Even the first clear oppositions of graphic movements and their effects on paper are evidence of a corresponding intention. Efforts to make a distinction, and thus to continue to produce new graphic and new qualities to be understood in two dimensions then represent the actual motor for development. But the intention identified here is frequently not previously present, but develops

only in the course of the graphic process itself, both in terms of the formal and in terms of its relations to non-graphic elements.

Eightly – early graphic expressions are part of communication between two or more people to only a limited extent.

Early graphic expressions are rarely answered by expressions of the same kind, and some of their significant qualities elude adult understanding, as has already been pointed out, and also that of other children. This applies both to the graphic element itself and to its relations to non-graphic elements. So neither the one nor the other necessarily represent a concrete act of communication between two or more people in all its aspects.

Supplement – expressions such as ›illustration‹, ›realistic depiction‹, ›object-analogous‹, ›figurative‹ must be addressed thoughtfully in terms of their use in studies of early graphic phenomena, and the relative importance of observations relevant to them reassessed.

The observed relations of the early graphic element to non-graphic elements cannot be summed up under the term ›object-analogous‹, even if fictions and codifications are included. Observable relations apply to a very wide range of aspects, such as verbal definitions or impressions of the graphic element itself, emotional expressions, indices, analogies without measure of the quality of their referentiality in the narrower sense and without restriction to links with what can be perceived or imagined visually (including so-called »action representations«, cf. MATTHEWS 1999), similarities as special analogies with a measure of the quality of their referentiality, relations that are difficult to describe verbally of the so-called ›abstract‹ to perceptions, highly personal associations, feelings, experiences, often going well beyond recognizable codifications in their graphic presentation and representation, and so on. The discussion of picture genesis must take this wide range of observable references into account, along with the result conceptual demands, and at the same time establish clarity about the limits of verbal formulations.

So the following applies to early picture genesis: graphic expressions are of primarily formal or so-called ›abstract‹ nature in the first place; in the course of their development they relate in part to elements other than graphic ones, especially in the nature of analogies; they are both highly inter-individual and highly universal; they are unmediated to a substantial extent, and do not then correspond with any code, nor often with any direct communication between different people; but they are still learned, and there are justifiable doubts about the attempt to establish a means of deriving them from mobility apparatus or the general perception structure.

Acknowledgments

The research reported here was supported by the Innovation Promotion Agency CTI Switzerland, the Swiss National Science Foundation, the Lotteriefonds Zurich, and the Swiss Foundations Baugarten, Susan Bach, Göhner, Zurich Assurance, Mercator, National Assurance, Alfred Richtig, Claire Sturzenegger-Jeanfavre, Mobiliar, Vontobel.

The research is under the patronage of the Swiss Commission for UNESCO.

We thank Michael Robinson for his attentive and accurate translation of the German text into English.

Appendix – Illustrations

Picture series 1: examples of very early graphic expression in the second year of life.

Picture series 2: examples of formal pictures in the third year.

Picture series 3: examples of formal pictures in the fourth year.

Picture series 4: examples of formal pictures in the fifth and sixth year.

Picture series 5: examples of analogy formation in the third year

Picture series 6: examples of analogy formation in the fourth year.

Picture series 7: examples of an ›analogous picture scheme‹ in the fourth and fifth year.

Picture series 8: two quasi-equal pictures by two different children from Europe, illustrating the inter-individual character of early pictures.

Picture series 9: pairs of quasi-equal drawings by children from Europe and children from South India, illustrating the universal character of early pictures.

Picture series 10: sample picture illustrating the problems posed by the excluding designations ›abstract‹ or ›representational‹ or ›figurative‹.

Illustrations from Maurer and Riboni 2007, volume 2 (see menu item *picture series*)

Literature

- GOLOMB, CLAIRE: *The Child's Creation of a Pictorial World*. London [Psychology Press Taylor&Francis Group] 2004; (formerly published by the University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992)
- HENSILWOOD CHRISTOPHER S.; D'ERRICO FRANCESCO; YATES, ROYDEN; JACOBS ZENOBIA; TRIBOLO CHANTAL; DULLER GEOFF A.T.; MERCIER NORBERT; SEALY JUDITH C.; VALLADAS HELENE; WATTS IAN; WINTLE ANN G.: Emergence of Modern Human Behaviour: Middle Stone Age Engravings from South Africa. In: *Science*, Vol. 295, 2002, p. 1278-1280
- KELLOGG, RHODA; KNOLL, MAX; KUGLER, JOHANN: Form-similarity between Phosphenes of Adults and pre-School Children's Scribbings. In: *Nature*, Vol. 208, 1965, p. 1129-1130
- KELLOGG, RHODA: *Rhoda Kellogg Child Art Collection*. Washington DC. [Microcard Editions] 1967. Inc.. Digital Re-Edition by MAURER, DIETER/RIBONI, CLAUDIA (2007) on www.early-pictures.ch/kellogg/
- KELLOGG, RHODA: *Analyzing Children's Art*. Palo Alto [Mayfield Publishing Company] 1970
- KRÜGER, REINHARD (Ed.): *Das Konkrete als Zeichen. Internationaler Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik*. Stuttgart 2008
- LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: *Wie Bilder entstehen*. Digital Version, 2007 on www.early-pictures.ch/eu/. [Printed Version in Publication, Pestalozzianum, Zurich]. Band 1: Zeichnungen und Malereien kleiner Kinder aus Europa – Bildmerkmale, Strukturbildungen und Entwicklungstendenzen, Band 2: Zeichnungen und Malereien kleiner Kinder aus Europa – Bildarchiv und Materialien.
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: Frühe Bilder in der Ontogenese (Kongressbeitrag 1). Bildgenese und Bildbegriff (Kongressbeitrag 2) (2008). In: KRÜGER, REINHARD (Hrsg.): *Das Konkrete als Zeichen. Internationaler Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik*. Stuttgart 2008, S. 174 (Zusammenfassungen)
- MATTHEWS, JOHN: *The Art of Childhood and Adolescence*. London [Falmer Press] 1999
- RICHTER, HANS-GÜNTHER: *Die Kinderzeichnung*. Düsseldorf [Schwann] 1987

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Dieter Maurer/ Claudia Riboni/ Birute Gujer

Bildgenese und Bildbegriff

Abstract

The phenomenological findings presented in the first article, *Early Pictures in Ontogeny*, suggest theses relating to the definition of the picture, including its genetic character. These theses centre around scepticism about the view that copy and convention represent primary bases for two-dimensional products of no physical use, and that their own qualities were of either a material or ›merely‹ motoric or ›merely‹ sensory nature. Our propositions insist on the genetic and – even though not exclusively – universal character of early graphic products, and also their quality of having to be understood as two-dimensional phenomena, which means that they cannot be completely described as material or motoric or sensory.

[\[English version of the article\]](#)

Die im ersten Beitrag *Frühe Bilder in der Ontogenese* dargestellten phänomenologischen Befunde geben zu Thesen Anlass, welche sich auf die Anforderungen an eine begriffliche Bestimmung des Bildes unter Einbezug seines genetischen Charakters beziehen. Im Zentrum dieser Thesen steht die Skepsis gegenüber der Auffassung, Abbild und Konvention würden die erstrangigen Grundlagen flächiger Erzeugnisse ohne physischen Gebrauch darstellen, und deren Eigenschaften selbst wären materieller oder ›bloß‹ motorischer oder ›bloß‹ sensorischer Art. Die Thesen insistieren auf dem genetischen und – wenn auch nicht ausschließlich – universalen Charakter früher graphischer Erzeugnisse, wie auch auf deren Eigenschaft, als zweidimensionale Erscheinungen verstanden werden zu müssen und also nicht vollständig auf Materielles, Motorisches oder Sensorisches zurückgeführt werden zu können.

1. Einleitung

Die im vorangehenden Beitrag *Frühe Bilder in der Ontogenese* dargestellten phänomenologischen Befunde verlangen nach einer begrifflichen Bestimmung des erzeugten flächigen Bildes, welche seiner Genese Rechenschaft trägt. Auf einen solchen Grundsatz hin sind die nachfolgenden Überlegungen, in Form von Thesen und Erläuterungen vorgetragen, ausgerichtet. Die Reihenfolge der Thesen folgt dabei weder der Ordnung, in welcher die empirischen Befunde dargestellt wurden, noch einer anderen Systematik. Die Zusammenstellung der Thesen entspricht im Gegenteil einem Ensemble von gegenseitig aufeinander bezogenen Anforderungen an einen Bildbegriff.

2. Thesen

»Ein *Ikön* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt.«
(PEIRCE 2000, Band 1: 375)

Erstens: Eine begriffliche Bestimmung des Bildes muss die Tatsache des Genetischen, und mit ihr die frühesten Erscheinungen flächiger Erzeugnisse, mit in das Zentrum der entsprechenden Erörterungen stellen. Das Genetische sollte zu einem der Prüfsteine gehören, an welchen sich der Wert einer begrifflichen Bestimmung des Bildes als Untersuchungsgegenstand bewährt.

In den derzeitigen Erörterungen von Bildern wird in der Regel nur am Rande auf die Anfänge ihrer Entwicklung Bezug genommen, wenn letztere denn nicht vollständig außer Acht gelassen werden. So kommt es, dass Bezüge zur Frühzeit der Bilder in der Phylogenese sich meistens darauf beschränken, auf Höhlenmalereien zu verweisen, diese Malereien aber in keiner Hinsicht einen Anfang, sondern schon eine Art ›Ende‹ des Bildhaften darstellen, derart weit sind die ihnen zu Grunde liegenden zeichnerischen, malerischen und technischen Aspekte entwickelt. Bezüge zur Frühzeit der Bilder in der Ontogenese sind ihrerseits im Bereiche dessen, was als ›Bildwissenschaft‹ bezeichnet wird, bis heute kaum vorzufinden.

Zweitens: Das Bild sollte weder ausschließlich noch hauptsächlich über Bezugnahmen zur visuell wahrgenommenen Realität und zu ihr parallel gesetzten Fiktionen definiert werden, sondern über das als flächig (als zweidimensional) Verstehbare, welches es als Erzeugnis repräsentiert.

Abbilder sind Bilder, aber Bilder – soll von allen flächigen und flächig zu verstehenden Erzeugnissen die Rede sein – waren immer schon und sind immer noch häufig keine Abbilder. Die Tatsache, dass Bilder als visuelle Erzeugnisse ihrerseits anderes visuell Wahrnehmbares oder Vorstellbares so wiederzugeben vermögen, dass wir dies als ›Analogie‹ oder ›Ähnlichkeit‹, oder als ›Abbild‹ oder ›Darstellungen von realen oder fiktiven Figuren, Gegenständen, Szenen und Ereignissen‹ bezeichnen, ist zwar erstaunlich, ja bestaunenswert, entspricht aber dennoch nur einer Art von Bildern unter anderen.

Der Versuch, Bild und Abbild (im oben erläuterten Sinne) gleichzusetzen, führt zu Schwierigkeiten, graphische Äußerungen als Gegenstand der Untersuchung und Erörterung zu bestimmen, die wohl nicht zu überwinden sind. Diese Problematik wird in der Fachliteratur immer wieder aufgegriffen. Hier nur einige Hinweise aus der Perspektive der frühen Bildgenese: Zunächst müsste beim Versuch einer solchen Gleichsetzung bestimmt werden, was unter einem abbildenden flächigen Erzeugnis überhaupt zu verstehen sei. Dabei würde gleich auffallen müssen, dass das Abbildende häufig nur einen Teilaspekt der graphischen Erzeugnisse als Einzelobjekte darstellt und deshalb die Erzeugnisse als solche gar nicht zu bezeichnen vermag. Es könnte dann nicht die Rede von ›dem Bild‹ sein, sondern allenfalls die Rede vom ›Bildhaften‹ als dem Bereich abbildartiger Aspekte, und die Erzeugnisse selbst müssten als solche einen anderen Namen tragen. Dann müssten Analogiebildungen im weiten Sinne (häufig ohne oder nur mit sehr beschränkter Möglichkeit einer qualitativen Einschätzung der jeweiligen Entsprechung, und nicht auf Bezugnahmen zu Visuellem beschränkt) und eine spezielle Art von Analogien als Ähnlichkeit (die Möglichkeit einer weit reichenden qualitativen Einschätzung der jeweiligen visuellen Entsprechung mit einbeziehend) unterschieden werden. Des Weiteren müssten alle anderen Bezugnahmen als ›gegenständliche‹ Analogien oder Ähnlichkeiten entweder in die Bestimmung des Adjektivs ›bildhaft‹ mit einbezogen oder aber von ihr ausgeschlossen werden. Und so weiter. – Im Gegenzug dazu müssten alle flächigen, aber ›nicht-bildhaften‹, weil nicht abbildenden Erzeugnisse ihrerseits bestimmt und bezeichnet werden. Die Erzeugnisse selbst sind, wie erwähnt, nicht grundsätzlich von Abbildern zu unterscheiden, weil das Nicht-Abbildende häufig nur einige, nicht aber alle Aspekte von ihnen betrifft. Den Bereich nicht abbildender Aspekte selbst ›abstrakt‹ zu nennen, unter Weglassung von Anführungszeichen, ist zumindest erklärungsbedürftig. Die Erscheinungen selbst als ›zeichnerisch‹ oder ›malerisch‹ zu bezeichnen würde nach dem Zusatz ›bloß zeichnerisch‹ oder ›bloß malerisch‹ verlangen – auch eine Abbildung kann entweder gezeichnet oder gemalt werden –, und dass diese beiden Eigenschaften ihrerseits nur begrenzt voneinander getrennt werden können, sollte offensichtlich sein. Und so weiter.

Das hier angesprochene Problem besteht also nicht darin, dass das so genannt ›Abstrakte‹ ein Grenzfall des ›Bildhaften‹ darstellt, welcher in der Entwicklung von Bildern sehr spät, als Erscheinung der modernen Kunst, auftritt. Immer wieder ist darauf zu insistieren, dass das so genannt ›Abstrakte‹ dem Abbildenden im Gegenteil in der Genese vorausgeht. Mehr noch: Die Ausdifferenzierung des ›Abstrakten‹ ermöglicht erst die Abbildung, ersteres ist in letzterem grundsätzlich inhärent.

Oder, eine Formel von Gombrich auslegend: Das Bilden kommt vor dem Nachbilden (vgl. Gombrich 1967: 142). Der Prozess des Nachbildens ist ohne ein schon vorher bestehendes Gebilde nicht möglich. Das Abbilden verlangt ein Können. Dieses wird zunächst als so genanntes ›abstraktes‹ Graphisches konstituiert und stellt mit der Zeit die Mittel für das Abbilden zur Verfügung. Auch für das Abbilden, aber nicht nur für diese Art von Bildhaftem. Und mit der zunehmenden Unterscheidung von Arten des Bildhaften geht deren gegenseitige Beeinflussung und Motivation einher, was seinerseits einer strengen begrifflichen Trennung entgegensteht.

Oder, einen Hinweis von Lorblanchet aufgreifend:

»Prähistoriker und Kunsthistoriker benutzen die Ausdrücke ›figurativ‹, ›nicht-figurativ‹ und ›abstrakt‹ in einem Sinn, wie er ihnen von den derzeitigen westlichen Gesellschaften vorgegeben wird: ihre Bedeutung ist klar, und sie dienen zur Erleichterung der wissenschaftlichen Verständigung unter Spezialisten. Dennoch verlangt ihre Verwendung einige Bemerkungen. Zunächst hat die Unterscheidung von ›figurativ‹ und ›nicht-figurativ‹ beziehungsweise ›abstrakt‹ wahrscheinlich keinerlei Sinn für die prähistorischen Menschen, und auch keinen Sinn für die Künstler aus Gesellschaften und Traditionen nicht-westlicher Prägung.« (LORBLANCHET 1999: 212; Übersetzung durch die Autoren)

All dies in der folgenden Überlegung: Wenn irgendein Erzeugnis in seinen *erzeugten* Eigenschaften eine Eigenständigkeit gegenüber einer physischen Funktion oder einem Verweisen auf anderes, mit ihm nicht Verbundenes, aufweist – wie beschränkt auch immer diese Eigenständigkeit sei, und wie verdeckt sie innerhalb eines bestimmten Kontexts auch erscheinen mag –, dann auf Grund eines eigenständigen Denkens, Verstehens, und einer ihnen entsprechenden Intention.

Wenn der sprachliche Unterschied der englischen Ausdrücke ›image‹ und ›picture‹ dafür genutzt werden kann, den Unterschied von ›Bild‹ als Oberbegriff und ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹ als eine Art von Bildern zu kennzeichnen (man beachte: zwei bestimmende Einschränkungen), so sollte der sprachliche Unterschied der deutschen Ausdrücke ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹ und ›Abbild‹ dafür genutzt werden, den Unterschied von ersterem, nun seinerseits als Oberbegriff, und ›erzeugtes Bild, welches in analoger Weise auf anderes visuell Wahrnehmbares oder Vorstellbares Bezug nimmt, und diese Analogiebildung als sein Primat zu verstehen gibt, oder dass sie als solches verstanden wird‹, als eine Art von erzeugten visuellen Bildern zu kennzeichnen. Alles in der Genese Beobachtbare fordert intellektuell dazu heraus, den Versuch zu unternehmen, von allem Anfang an das Bild nicht dem Abbild gleichzusetzen. – Allerdings darf eine solche Unterscheidung von ›Bild‹ und ›Abbild‹ nicht über die weiter bestehende begriffliche Problematik hinwegtäuschen, dass Abbilder als Erzeugnisse zu unterscheiden sind von abbildenden Aspekten in Bildern, dass bildhafte Analogiebildungen zu Nicht-Visuellem bestehen, und dass andere und vielfältige Arten von Bezugnahmen von Bildern bestehen, welche hier gar nicht zur Sprache kamen.

Drittens: Die grundsätzliche Unterscheidung von ›Bild‹ und ›Ornament‹ sollte aufgegeben werden.

Alle vorangehenden Erläuterungen laufen auf eine solche Forderung hinaus. ›Ornament‹ kann als Ausdruck eine bestimmte Funktion des Bildhaften in einem bestimmten Kontext bezeichnen, eignet sich aber weder als Begriff für das so genannt ›Abstrakte‹ noch als Gegenbegriff zu demjenigen des Bildes als Abbild.

Viertens: Die Gleichsetzung der Ausdrücke ›Bild‹, ›bildhaft‹, ›bildhafte Erkenntnis‹ mit den Ausdrücken ›ikon‹, ›ikonisch‹, ›ikonische Erkenntnis‹ verlangt nach einer Klärung.

Die sprachliche Gleichsetzung von ›Bild‹ und ›Ikon‹ bedarf einer Klärung, weil sich in ihr häufig zwei verschiedene Traditionen vereinigen, was zu einem grundsätzlichen Missverständnis führen kann.

Zum einen wird der Ausdruck ›Ikon‹ als Fremdwort für ›visuelles Bild‹ benutzt und greift dann eine bestimmte Tradition der Erörterung auf, welche bis in die Antike reicht. Zum anderen wird der Ausdruck von Peirce (1931-1935, 1958) entlehnt und nennt dann eine bestimmte Beziehung eines Zeichens zu seinem Objekt, als ›Ähnlichkeitsbeziehung in weitem Sinne‹ (»*likeness*«). Beide Verwendungen lassen sich aber nicht in Übereinstimmung bringen, weil das ›ikonische‹ nach Peirce nicht visueller Art sein muss.

Allerdings bestehen Argumente dafür zu sagen, dass auch gemäß Peirce alle Bilder ›ikonisch‹ sind (auch wenn dies nicht heißen soll, dass sie nur ›ikonisch‹ sind, und schon gar nicht, dass sie dabei immer im gängigen Sinne ›Reales oder Fiktives abbilden‹):

»Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt.« (PEIRCE 2000, Band 1: 375)¹

Dahingehend, dass alle Bilder erzeugt sind, um als graphische Erzeugnisse zu erscheinen, und diese in der Wahrnehmung auch als solche verstanden werden müssen – dahingehend sind alle Bilder ikonisch: Der Strich, dieses Materielle, muss als Linie, dieses Graphischen, verstanden werden – unabhängig davon, ob die Linie eine abbildende Funktion besitzt. Aber auch für anderes Zeichenhaftes lässt sich Entsprechendes feststellen.

Bilder mögen nach Peirce grundsätzlich (wenn auch nicht ausschließlich) ›ikonisch‹ sein, aber nicht jedes so verstandene Bild ist ein Abbild, und auch nicht jedes ›Ikon‹ ein Bild.

Fünftens: Bilder sollten zu den Zeichen gezählt werden.

Es versteht sich: Wann immer die Frage aufkommt, ob ein Bild als Zeichen zu bestimmen ist, ist zuerst die Frage zu klären, auf welche Definition von Zeichen die Beurteilung bezogen werden soll.

Graphische Erzeugnisse, für welche hier der Begriff ›Bild‹ in Anspruch genommen wird, sind so gemacht, dass sie als Flächige, als Zweidimensionale verstanden werden. Weil das Verstehen die Bilder konstituiert – sowohl bei ihrer Erzeugung wie bei ihrer Wahrnehmung –, sind sie, dem Ansatz von Peirce folgend, den Zeichen zugehörig: Alles, was nur auf Grund eines Verstehens eine Wirkung zeigt, ist gemäß Peirce ein Zeichen. Da in dieser Formulierung der Ausdruck ›Verstehen‹ vorausgesetzt, nicht aber erklärt ist, mag eine Umkehrung die Auffassung verdeutlichen: Alles,

1 An anderer Stelle: »Ein Ikon ist ein Repräsentamen, dessen besondere repräsentierende Wirkung von seinen Qualitäten als ein Subjekt von Qualitäten abhängt und unabhängig von der Existenz seines Objekts ist. So stellt die geometrische Gestalt eines Kreises einen mathematischen Kreis dar. Streng genommen ist es jedoch nicht der Kreis auf dem Papier, sondern sein Vorstellungsbild im Bewußtsein, das ein Ikon ist [...]« (Peirce 2000, Band 2: 113)

was außerhalb des Verstehens eine physikalische Wirkung zeigt, ist (dahingehend) kein Zeichen. Bildhaftes aber bewirkt physikalisch gesehen nichts.

Lehnt man die Definition von Peirce ab, und erhebt man den Anspruch, dass Bilder anderes sein können als Zeichen, so ergeben sich erneut kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Ein durchaus eindrückliches ›Bild‹ dieser Schwierigkeiten gibt die derzeitige Auseinandersetzung zur Bildwissenschaft in der Literatur wieder. Dazu nur zwei Hinweise aus der Sicht der Bildgenese: Gesetzt, ein Teil der Bilder wird nicht zu den Zeichen gezählt, so eröffnet sich wiederum die Problematik, nur Aspekte, nicht aber Erzeugnisse bezeichnen zu können. Es könnte häufig – wenn nicht immer – nur von zeichenhaften und anderen Aspekten eines graphischen Erzeugnisses die Rede sein, nicht aber von Zeichen und anderen Bildern, oder, noch vielfältiger, von Zeichen, anderen Bildern (als Abbilder) und anderem Graphischen. Und es müsste nicht nur für das Graphische das Zeichenhafte von anderem Bildhaften unterschieden werden – um bei dieser ›einfachen‹ Unterscheidung zu bleiben –, sondern auch für räumliche Erzeugnisse ihr Zeichenhaftes von anderem Skulpturalen, für das Klanghafte sein Zeichenhaftes von anderem Musikalischen, für das mit der Bewegung Ausgedrückte sein Zeichenhaftes von anderem Tanzartigen, und so weiter, wobei jede übergeordnete Perspektive verloren ginge, oder, genauer besehen, verschoben würde: Eine übergeordnete Ebene von ›Sinn‹ und ›Verstehen‹ wird, trotz teilweise fehlender Bezeichnung, wohl immer als Voraussetzung mit angenommen – nicht nur den verschiedenen Möglichkeiten innerhalb einer Art des Produzierens und Äußerns, sondern auch allen diesen Arten übergeordnet.

Die hier vertretene Auffassung, Bilder zu den Zeichen zu zählen, darf aber auf Grund der vorgebrachten Argumente nicht unbesehen einer einzelnen Partei im derzeitigen Positionenstreit der ›Bildwissenschaft‹ zugeordnet werden. Insbesondere wird hier, wiederum in Anlehnung an Peirce, nicht von einer an der verbalen Sprache orientierten Auffassung der Zeichen, und mit ihr der Repräsentation, ausgegangen. Verschiedene Arten von Zeichen verweisen auf verschiedene Arten der Erkenntnis, was zu einer großen Vorsicht gegenüber dem Vermögen des Verbalen Anlass gibt, Aussagen zu diesen verschiedenen Arten leisten zu können: Die Bilder zu den Zeichen zu zählen heißt nicht, sie als den Wörtern in jedem Falle sehr nahe Erscheinungen aufzufassen.

Sechstens: Bilder unterstehen nicht zwingend und nicht in allen ihren Aspekten der Konvention.

Eine solche Anforderung an einen Begriff des erzeugten Bildes ergibt sich aus der Feststellung der Universalität der frühen Bildgenese, welche sowohl so genannte ›abstrakte‹ wie analoge Aspekte betrifft.

Die Universalität eines gewichtigen Teils der Genese der frühen graphischen Struktur verlangt dabei nach einer kritischen Prüfung der Charakterisierung der pikturalen Repräsentation, wie sie Goodman (1976) vorlegt. Entsprechendes gilt für die Gliederung des visuellen Codes in ›Figuren‹, ›Zeichen‹ und ›Aussagen‹, wie sie Eco (1972) vornimmt.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Der empirische Befund eines universalen Aspekts der Bildgenese, und in der Folge die Ablehnung einer grundsätzlichen kulturellen Codierung aller Bilder in allen ihren Aspekten bedeutet nicht, zu einer ahistorischen und soziobiologischen Perspektive (die beiden Adjektive sind von Mitchell entlehnt; siehe MITCHELL 2008: 64) aufzufordern, Bilder seien

in ihren Beziehungen natürlich, weil nicht codiert. Die Frage, in welcher Weise die Beobachtung quasi-gleicher früher Bilder bei großen kulturellen Unterschieden zu verstehen sei, wird hier nur wieder eröffnet.

Siebtens: Bilder unterstehen nicht zwingend und nicht in allen ihren Aspekten der Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Menschen.

Auch diese Anforderung an einen Bildbegriff ergibt sich aus der Feststellung der Universalität der frühen Bildgenese: Eine Struktur, die universalen Charakter besitzt, entzieht sich *darin* jeder konkreten Kommunikation. Hinzu kommen Feststellungen, wie sie sich aus der Beobachtung des frühen graphischen Prozesses ergeben, wie auch die erwähnten Befunde zu früh auftretenden Analogiebildungen, welche für Erwachsene nur dann einsichtig werden, wenn sie von den Kindern verbal kommentiert werden.

3. Das ›Konkrete‹ als Zeichen!

Die vorgängigen Thesen bringen Ansprüche an einen allgemeinen Begriff des Bildes zum Ausdruck, wie sie unserer Auffassung nach aus der Sicht der frühen Bildgenese abzuleiten sind.

Eine der wichtigsten Fragen, welche sich dabei zur weiteren Klärung eröffnet, bezieht sich zunächst auf das Graphische als ›Konkretes‹ selbst, und von da her auch auf anderes Zeichenhaftes und betrifft die Unterscheidung von ›syntaktisch‹ und ›semantisch‹. Dazu abschließend die nachfolgenden Überlegungen.

Die Unterscheidung von Eigenschaften des Zeichens selbst als Eigenschaften des Bezeichnenden (›syntaktische‹ Eigenschaften) und Eigenschaften des Bezeichneten (›semantische‹ Eigenschaften) wird in der Regel von einem linguistischen oder strukturalistischen Ansatz her abgeleitet. Diesem Ansatz gemäß aber differenziert sich das ›Syntaktische‹ gleichzeitig und in gegenseitiger Beziehung zum ›Semantischen‹ aus (Saussure 1916/1972), was den Befunden der Bildgenese in keiner Weise entspricht.

Dem strukturalistischen Ansatz gemäß ist sowohl das ›Syntaktische‹ wie das ›Semantische‹ in sich wiederum unterteilt in ›Substanz‹ und ›Form‹, wobei die ›Form‹ des Syntaktischen eine Gliederung eines physikalisch vorhandenen und entsprechend beschreibbaren Materials darstellt. Einfacher gesagt geht der strukturalistische Ansatz davon aus, dass ein Material ›markiert‹ wird, um diese ›Markierungen‹ als bezeichnende Eigenschaften zu verwenden. Allerdings mit dem gewichtigen Zusatz, dass – wiederum in Bezug auf das ›Syntaktische‹ – dieses Material nicht als ein bloß Physikalisches, sondern als ein Sensorisches, das heißt als erinnerte und vorstellbare Wahrnehmung eines Physikalischen aufgefasst wird.

Dies sei zunächst am Lauthaften exemplarisch illustriert: Die Klangcharakteristik der Bewegungen der Stimmlippen und die Resonanzwirkungen von Rachen, Mund und Nase bilden einen physikalischen Bereich von Resonanzerscheinungen, wie er den Vokalen zu Grunde liegt, und wie er als

physikalische Dimension in der Form möglicher Resonanzmuster des Vokaltraktes beschrieben werden kann. Die Vokale einer einzelnen Sprache selbst entstehen, so die derzeitige Theorie, durch eine ›Markierung‹ weniger sich deutlich voneinander unterscheidbaren Resonanzmustern (FANT 1970). Sich untereinander sehr ähnliche Resonanzmuster entsprechen jeweils einem Vokal einer Sprache, und sich deutlich voneinander unterscheidende Resonanzmuster entsprechen den Unterschieden verschiedener Vokale.

Wie aber soll so eine Unterscheidung auf das Graphische übertragen werden? Im Hinblick auf die Farbigkeit könnte man dazu verleitet werden, das physikalisch vorhandene Spektrum von Licht und die ihm entsprechende menschliche Wahrnehmung als die vorgegebene Dimension, und die in einem Bild jeweils benutzen Farben und gegenseitigen Farbverhältnisse als ›Markierungen‹ von ihr zu bezeichnen. Im Hinblick auf Linien – und von da aus auf alles Formartige – stellen sich aber gewichtige Schwierigkeiten ein. Die Linie ist keine physikalische Dimension, welche als solche wahrgenommen und dann ›markiert‹ wird (als gerade, krumm, gebogen, in Wellen, mit Ecken, doch ist diese Reihe verbal wenig sinnvoll und alle Bilder mit einschließend gar nicht befriedigend fortzusetzen, was auf die hier anstehende Schwierigkeit verweist). Entsprechend lässt sich keine physikalische Größe angeben, auf welche sich die Erscheinungen der Linie über die Vermittlung des Sensorischen beziehen lassen.

Der mögliche Einwand, Linien und Flächen in einem erzeugten Bild würden zwar nicht auf einer physikalischen Dimension, sehr wohl aber auf allgemeinen Prozessen oder Strukturen der visuellen Wahrnehmung selbst gründen, ist bis heute nicht erwiesen, und es darf bezweifelt werden, dass ein solcher Nachweis überhaupt gelingen kann. Wie auch immer – einer der Prüfsteine für diese These stellt die frühe Bildgenese dar. Gilt die These, so müsste die zeitliche Abfolge erstmals auftretender graphischer Formen die allgemeine Struktur der Wahrnehmung gleichermaßen ›spiegeln‹. Die Bildgenese müsste einer Art hierarchischer Struktur der visuellen Wahrnehmung selbst entsprechen, eine Parallele, welche sich, so vermuten wir, nicht finden lässt.

Vielleicht mag für Farben zutreffen, dass sie im engeren Sinne sensorisch sind, ›Abdrücke‹ eines Physikalischen in der Wahrnehmung und der Vorstellung. Aber auf Gezeichnetes und Gemaltes als Linien- und Flächenartiges lässt sich dies entweder gar nicht oder aber nur mit zusätzlichen Erläuterungen und Differenzierungen, welche derzeit ausstehen, übertragen.

Doch sei noch einmal das scheinbar Plausible des Beispiels der Laute aufgegriffen – bemerkenswerter Weise verhalten sich die Vokale gar nicht nach dem erläuterten Grundsatz von ›Substanz‹ und ›Form‹: Jede breit angelegte Phänomenologie tatsächlicher Erscheinungen zeigt auf, dass die zu beobachtenden Resonanzmuster von den für sie zu erwartenden Werten stark abweichen. Dermaßen stark abweichen, dass dieselben Resonanzmuster und mit ihnen dieselben erwarteten physikalischen Eigenschaften für jeweils nur einen Vokal bei sehr verschiedene Lautidentitäten nachgewiesen werden können (MAURER/LANDIS 2000).

Weshalb also nicht vermuten, dass sich das ›Konkrete‹ einiger Zeichen – wozu Wörter und Bilder gehören – nicht vergleichen lässt mit anderem Konkretem? Weshalb nicht vermuten, dass die Rückführung auf eine physikalische Größe und ihre ›Markierung‹ für einige Zeichen nicht gelingt, und dass gerade darin ihr ›Konkretes‹ besteht? Weshalb also nicht vermuten, dass das ›Konkrete‹

einiger Zeichen selbst Zeichencharakter besitzt? Ohne Verstehen nicht besteht? In genuiner Weise? Dies würde bedeuten, dass für die Frage der Entstehung solcher Zeichen nicht so sehr deren ›Bedeutung‹ als Beziehung zu etwas außerhalb von ihnen entscheidend wäre, sondern ihre Eigenschaften selbst, als solche. Für das Beispiel der frühen Entwicklung von Bildern hieße dies, dass nicht deren rituelle ›Bedeutung‹ (Phylogenese) und nicht das Abbilden oder Kodieren (Phylo- und Ontogenese) den Ausgang ihrer Untersuchungen und Erörterung darstellen sollten, sondern das Nicht-Ableitbare der beobachtbaren Erscheinungen der Erzeugnisse von physikalischen, motorischen oder sensorischen Vorgaben.

Und so deuten ja einige derzeitigen Überlegungen an, dass nicht erst der Homo sapiens ein Homo pictor war, und auch nicht erst der Homo neanderthalensis, sondern bereits der Homo erectus.

Dank

Die Forschungsprojekte, auf deren Ergebnisse sich die vorliegenden Darstellungen und Erläuterungen beziehen, wurden unterstützt von: Bundesamt für Berufsbildung und Technologie (Kommission für Technologie und Innovation KTI), Schweizerischer Nationalfonds (Kommission DORE), Lotteriefonds des Kantons Zürich, Susan Bach Stiftung Zürich, Baugarten Stiftung Zürich, Göhner Stiftung Zürich, Jubiläumsstiftung der Zürich Versicherungsgruppe, Stiftung Mercator Schweiz, Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar, National Versicherung Basel, Alfred Richterich Stiftung Basel, Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung Basel, Vontobel Stiftung Zürich.

Die Forschungsprojekte stehen unter dem Patronat der Schweizerischen UNESCO-Kommission.

Literatur

ECO, UMBERTO: *Einführung in die Semiotik*. München [Fink] 1972

FANT, GUNNAR: *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague [Mouton De Gruyter] 1970

GOMBRICH, ERNST HANS: *Kunst und Illusion*. Köln [Kiepenheuer & Witsch] 1967

GOODMAN, NELSON: *Languages of Art*. Indianapolis [Hackett] 1976

LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999

MAURER, DIETER; LANDIS, THEODOR: Formant pattern ambiguity of vowel sounds. In: *International Journal of Neuroscience*, 100, 2000, S. 39-76

MITCHELL, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008. (Original des zitierten Abschnittes siehe MITCHELL, W.J. THOMAS: *Iconology*. Chicago [The University of Chicago Press] 1986)

PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Semiotische Schriften*, 3 Bände. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000

SAUSSURE, FERDINAND DE: *Cours de linguistique générale* (1916). *Edition critique préparé par Tullio de Mauro*. Paris [Payot] 1972

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

[\[Deutsche Version des Artikels\]](#)

Picture Genesis and Picture Concept

1. Introduction

The phenomenological findings presented in the previous contribution, *Early Pictures in Ontogeny*, require conceptual definition of the picture that takes its genesis into account. The following reflections are directed at a principle of this kind, and presented in the form of theses and explanations. Here the sequence of the theses follows neither the order in which the empirical findings were presented nor any other kind of systematics, but the theses are assembled as a set of mutually relating demands made on a picture concept.

2. Theses

»An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line.« (CHARLES SANDERS PEIRCE, CP 2.304)

Firstly – a conceptual definition of the picture must consider the fact of the genetic quality, and with it the earliest manifestations of two-dimensional products, as of primary importance. The genetic element should be one of the touchstones against which the value of a conceptual definition of the picture as an object of investigation is tested.

Hitherto, in the debate on pictures, scarcely any attention is paid to the early stages of their development, or these early stages are ignored completely. Thus, phylogenetic references are usually confined to cave paintings, but these paintings by no means represent a beginning, but a kind of end of pictorial quality, as the draughtsmanly, painterly and technical aspects they are based on are highly developed. Ontogenetic references concerning the early stages of pictures lack almost completely in picture theory (in the sense of ›Bildwissenschaft‹ as addressed by German scholars).

Secondly – the picture should not be defined exclusively nor mainly via references to reality as perceived visually and the fictions that run parallel with this, but via what can be understood as two-dimensional quality, which it represents as a product.

Depictions are pictures, but pictures – including all products intended to be understood as two-dimensional – have always been, and frequently still are, not depictions. The fact that pictures, as visual products, can for their part ›mirror‹ things in such a way that we call this ›analogous‹ or ›similar‹, or a ›depiction‹ or ›representation of real or fictitious figures, objects, scenes and events‹ is indeed astonishing, or amazing, but nevertheless relates only to one kind of picture among others.

The attempt to equate picture and depiction (in the sense explained above) leads to difficulties that are probably insurmountable in defining graphic expressions as an object of investigation. These problems are regularly addressed in specialist literature. Therefore, only a few points from the perspective of early picture genesis will be mentioned. First of all, when attempting an equation of this kind it is necessary to decide what is to be understood in general by a two-dimensional, depicting product. Here it would be immediately obvious that frequently depiction is only a partial aspect of graphic products and therefore is not able to define the objects as such. It would not then be possible to talk about ›the picture‹, but at best about ›the pictorial element‹ as the sphere of depicting aspects, and the products themselves would have to bear a different name as such. Then it would be necessary to draw a distinction between analogies in the broader sense (without or only with a very limited possibility of a qualitative assessment of the particular correspondence between the depiction and the depicted ›object‹, and not restricted to references to the visual) and specific kinds of analogies as similarities (including the possibility of a far-reaching qualitative assessment of the visual correspondence mentioned). Furthermore, all references other than analogies or similarities would either have to be included in or excluded from anything named as ›pictorial‹. And so on. – As a countermove to this, all two-dimensional but ›non-pictorial‹ products – because they are not depicting – would have to be defined and named in their turn. The products themselves, as argued, cannot fundamentally be distinguished from depictions. Calling the sphere of non-depicting aspects itself ›abstract‹ at least needs an explanation. Calling the non-depicting phenomena themselves ›draughtsmanly‹ or ›painterly‹ would require the qualification ›merely draughtsmanly‹ or ›merely painterly‹ – a depiction can also be either drawn or painted – and it should be obvious that the two qualities themselves can be distinguished from each other only to a limited extent. And so on.

The problem addressed here does not relate to a view in which the so-called ›abstract‹ represents a borderline case of the ›pictorial‹ that appears late in the development of pictures, as a phenomenon of modern art. It must constantly be insisted that, on the contrary, the so-called ›abstract‹ precedes depicting in genesis. And more: it is only separating out the ›abstract‹ that makes depiction possible, the former is fundamentally inherent in the latter.

Or, interpreting a formula taken from Gombrich: ›making comes before matching‹. (GOMBRICH 1956: 116) The copying process is not possible without a form that is already in existence. Depicting requires ability. The graphic as such is constituted first by the differentiation and the development of the ›abstract‹. Only with time does the ›abstract‹ provide the means for depiction,

for depiction *as well*, but *not only* for this kind of manifestation of the pictorial. And hand in hand with the increasing distinction between different types of the pictorial goes their mutual influence and motivation, which itself runs counter to their strict conceptual separation.

Or, taking up a point made by Lorblanchet: »Pre-historians and art historians use the expressions ›figurative‹, ›non-figurative‹ and ›abstract‹ in a sense prescribed to them by the Western societies of the day: their meaning is clear, and they help specialist to understand each other better at an academic level. And yet some comments need to be made about using them. Firstly, distinguishing between ›figurative‹ and ›non-figurative‹ or ›abstract‹ probably makes no sense for prehistoric people, and also makes no sense for artists from non-Western societies and traditions.« (LORBLANCHET 1999: 212; translation by the authors.)

If some product shows independence in relation to a physical function in its *produced* qualities – however limited this independence may be, and however concealed it may seem within a particular context –, then this is as a result of independent thinking, understanding, and a corresponding intention.

If the distinction drawn in English between the expressions ›image‹ and ›picture‹ can be used to define the difference between ›image‹ as the generic term and ›image as a physical product that can be visually perceived‹ as a specific type of image (note: two qualifications), then the linguistic difference between the German expressions ›Bild‹ (in the sense of ›picture‹, that is, ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹) and ›Abbild‹ should be used to distinguish between ›picture‹, now itself a generic term and ›picture that relates analogously to figures, objects, scenes and events that can be otherwise visually perceived or imagined‹, as a specific type of picture. Observing early pictures in picture genesis leads to the claim that ›picture‹ should not be equated with ›depiction‹ from the very outset. – However, this kind of distinction between ›picture‹ and ›picture that depicts‹ should not gloss over the continuing conceptual problem that depictions as products have to be distinguished from depicting aspects in pictures, that pictorial analogies to the non-visual exist, and that other and varied types of picture references exist that were not discussed here at all.

Thirdly – the fundamental distinction between ›picture‹ and ›ornament‹ should be abandoned.

All the above arguments lead to such a claim. ›Ornament‹ as an expression can define a certain function of pictorial quality in a particular context, but is not suitable either as a term for the so-called ›abstract‹ or as a counter-term to that of the picture as depiction.

Fourthly – equating the expressions ›picture‹, ›pictorial‹, ›pictorial cognition‹ with the expressions ›icon‹, ›iconic‹, ›iconic cognition‹ requires clarification.

Equating ›picture‹ and ›icon‹ (and related expressions) requires linguistic clarification because it frequently brings together two different traditions, which can lead to a fundamental misunderstanding.

On the one hand, the expression ›icon‹ is often used as a technical term for ›visual image‹, and then takes up a particular kind of debate that goes back to antiquity. On the other hand, the ex-

pression often appears with reference to Peirce (1931-1935, 1958) and is then identifying a certain relationship of a sign to its object, as ›likeness‹ (in the broadest sense). But the two uses cannot be made to agree, because according to Peirce, the ›iconic‹ does not have to be visual.

Admittedly it is possible to argue that also according to Peirce all pictures are ›iconic‹ (even though this is not intended to suggest that they are only ›iconic‹ and definitely not that they ›depict something real or fictitious‹ in the present sense): »An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line.« (PEIRCE, CP 2.304) To the effect that all pictures are created to appear as graphic products, and these also have to be perceived as such – to this effect all pictures are iconic: the streak, this material thing, must be understood as a line, this graphic thing. But corresponding points can be made about other objects with the nature of a sign.

According to Peirce, pictures can be fundamentally (although not exclusively) ›iconic‹, but not every picture depicts, and not every ›icon‹ is a picture.

Fifthly – pictures should be counted as signs.

Whenever the question arises of whether a picture can be defined as a sign, first of all the question has to be clarified of what definition of a sign this judgement should relate to.

Graphic products for which the word ›picture‹ is used here are made in such a way that they are understood as flat, as two-dimensional. Because understanding constitutes the pictures – both in their production and the way they are perceived – they belong, following Peirce's approach, within the category of signs: everything that shows an effect on the basis of understanding is a sign according to Peirce. As the expression ›understanding‹ is assumed but not explained in this formulation, turning it round may clarify this view: everything that makes a physical effect outside understanding is (to this effect) not a sign. But seen physically, pictorial quality makes no effect.

If Peirce's definition is rejected, and if it is claimed that pictures can be something other than signs, then once more we are faced with difficulties that are probably insurmountable. The current German attempts to establish a ›Bildwissenschaft‹ present a very impressive ›picture‹ of these difficulties. Apart from a substantial consideration of the critical aspects, only two indications will be given from the perspective of picture genesis. On the one hand, assuming that some of the early pictures are not counted as signs, once more the problem arises that it is possible to define only aspects, and not products. Frequently – if not always – only sign qualities and other aspects of a graphic product would be under discussion, but not signs and other pictures or, even more varied, signs, other pictures (as depictions) and other graphic elements. On the other hand, if, in the case of pictures, sign qualities have to be distinguished from other pictorial qualities when dealing with graphic matters (to remain with this simple distinction), then in the case of three-dimensional products, sign qualities would have to be distinguished from other sculptural ones, in the case of sound products, sign qualities from other musical ones, in the case of something expressed in movement, sign qualities from other dance-related ones, and so on. This would mean losing any higher perspective, or, looking at it more closely, postponing it: despite some lack of definition, a pervading ›sense‹ or ›meaning‹ is probably always assumed to be a prerequisite – pervading

not just the various possibilities within a sphere of production and expression, but also all these spheres.

However, on the basis of all these arguments, the present approach to understanding pictures as signs should not be attributed to a single party in the current positional dispute, above all in the ›Bildwissenschaft‹ dispute. The starting point here is not a view of signs and representation deduced from verbal language. Different kinds of signs refer to different kinds of cognition, and, thus, counting pictures as signs does not mean seeing them as phenomena that are very close to words in every case.

Sixthly – Picture are not necessarily and in all their aspects subject to convention.

Observing the universality of early picture genesis, with regard both to so-called ›abstract‹ and to analogous aspects, demands that the picture be understood as such.

Observing the universality of an important part of the genesis of early graphic structure requires critical examination of the characterization of pictorial representation, as stated by Goodman (1976). The same holds true for Eco's concept (Eco 1972), structuring the visual code in terms of ›iconic figures‹, ›iconic signs‹ and ›iconic semes‹.

To avoid misunderstandings: empirically establishing a universal aspect of picture genesis, and consequently rejecting a fundamental cultural coding of all pictures in all their aspects does not mean insisting on an ahistorical and socio-biological perspective (both adjectives are borrowed from Mitchell; see Mitchell 1986: 37) and saying that pictures are natural because they are not coded. Referring to the universal aspect of picture genesis means reopening the question of how to understand quasi-equal picture qualities for different cultural contexts.

Seventhly – pictures are not necessarily and in all their aspects subject to communication between two or more people.

Observing the universality of early picture genesis again demands understanding the picture as such: a structure with universal character excludes any concrete communication *by that very fact*. Observations made in investigating the early graphic process, as well as the above-mentioned findings about early analogy formation that adults understand only when children comment on them verbally in their term confirm partial autonomy of the picture from concrete communication between two people.

3. The ›concrete‹ as sign

The above theses express demands on a general concept of the picture which are to be deduced from the perspective of early picture genesis.

One of the most important questions opened up for further clarification relates to the graphic as ›concrete‹ itself, and thus also to other objects with sign quality, and is concerned with the distinction between ›syntactic‹ and ›semantic‹. So, in conclusion, some reflections about that.

The distinction between qualities of the sign itself as qualities of the signifier (›syntactic‹ qualities) and of the signified (›semantic‹ qualities) is generally derived from a linguistic or structuralistic approach. Yet, according to this approach, the ›syntactic‹ side is articulated, separated out, at the same time and in a mutual relationship with the ›semantic‹ side (Saussure 1916/1092), and this by no means corresponds with picture genesis data.

According to the structuralistic approach, both the ›syntactic‹ and the ›semantic‹ side are subdivided into ›substance‹ and ›form‹, with, in the case of the ›syntactic‹ dimension, ›form‹ representing an articulation of a material that is physically present and therefore open to description. Put more simply, the structuralist approach works on the basis that a given material is ›marked‹, in order to use these (oppositional) markings as defining qualities. Albeit with the important rider that this material is not seen as something merely physical, but something sensory, i. e. a mental image of a perception of something physical.

Let us first consider such an approach with regard to voiced speech sounds: the tonal characteristics of the movements of the vocal folds and the resonances created in pharynx, mouth and nose (in the vocal tract) form a physical sphere of resonance phenomena which can be described as a physical dimension in terms of possible resonance patterns of the human vocal tract. According to the current theory, the vowels in a particular language emerge by a ›marking‹ of resonance patterns that are clearly distinguishable from each other (Fant 1970). In a particular language, resonance patterns that are very similar to each other each correspond to one vowel, and resonance patterns that are clearly distinguishable from each other represent the differences between various vowels.

But how can such a distinction between ›material‹ and ›form‹ be applied to graphic qualities? In terms of colour it is tempting to define the physically given spectrum of light and the corresponding human perception of it as the given dimension, and the colours and mutual colour relationships in a graphic product as ›markings‹ of this dimension. But important difficulties emerge when considering drawn lines and forms. The line does not correspond to a physical dimension that is perceived as such and then is ›marked‹ (as straight, wiggly, curved, undulating, with corners, but this series does not make a lot of sense, and definitely cannot be continued satisfactorily to include all phenomena in pictures). In consequence, it is not possible to provide a physical property or value to which the phenomena of the line can be related.

The possible objection that lines, patches and contours in a picture are not based on a physical dimension, but very probably on general processes or structures of visual perception, has not been proved, and it is permissible to doubt that it ever could be proved successfully. In any case – early picture genesis represents one of the touchstones for this thesis. If the thesis were true, then the temporal sequence of early graphic forms emerging in ontogeny would have to ›mirror‹ the general structure of visual perception. Early picture genesis would have to correspond with a kind of hierarchic structure of visual perception itself, a parallel that we assume cannot be established.

It may be right to say of colours in pictures that they are sensory in the narrower sense, ›prints‹ of something physical in perception and imagination. But no corresponding simple statement can be made for drawn lines and forms.

However, let us take up the apparently plausible example of voiced speech sounds again. Remarkably enough, vowel sounds do not behave according to the principle of ›substance‹ and ›form‹ that has been described: every broadly based phenomenology of actual sounds shows that the resonance patterns that can be observed deviate strongly from the values to be expected of it. And it deviates so strongly that the same resonance pattern and with it the same expected physical qualities for one single vowel can be identified for vowel sounds of very different perceived identities (Maurer & Landis 2000). Remarkably enough, a particular resonance pattern does not define a particular vowel identity, but reveals itself as ›ambiguous‹.

So why not assume that the ›concrete‹ element of some signs – including words and pictures – cannot be compared with other concrete things? Why not assume that going back to the ›sensory image‹ of a physical property and its marking is not successful for some signs, and that is precisely where the ›concrete‹ element *in them* lies?

So why not assume that the ›concrete‹ element of some signs itself carries sign character? That it does not exist without understanding? Why not assume that, when questioning the emergence of such signs, the primary aspects lie in their qualities themselves, as such, and not in their ›meaning‹ as a relation to something outside themselves? When applied to the early development of pictures, then, the non-derivable quality of the observable phenomena from physical, motoric or sensory properties would have to be investigated and discussed first, and only subsequently their ritual ›meaning‹ (phylogenesis) and their qualities as copies or codes (phylo- and ontogenesis).

So why not assume – as indeed some current thinking does suggest – that it was not Homo sapiens who was the first Homo pictor, and not even Homo neanderthalensis, but Homo erectus.

Acknowledgements

The research reported here was supported by the Innovation Promotion Agency CTI Switzerland, the Swiss National Science Foundation, the Lotteriefonds Zurich, and the Swiss Foundations Baugarten, Susan Bach, Göhner, Zurich Assurance, Mercator, National Assurance, Alfred Richtig, Claire Sturzenegger-Jeanfavre, Mobiliar, Vontobel.

The research is under the patronage of the Swiss Commission for UNESCO.

We thank Michael Robinson anew for his attentive and accurate translation of the German text into English.

Literature

ECO, UMBERTO: *Einführung in die Semiotik*. Munich [Fink] 1972

FANT, GUNNAR: *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague [Mouton De Gruyter] 1970

GOMBRICH, ERNST HANS: *Art and Illusion*. London [Pantheon Books] 1960

GOODMAN, NELSON: *Languages of Art*. Indianapolis [Hackett] 1976

LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999

MAURER, DIETER; LANDIS, THEODOR: Formant pattern ambiguity of vowel sounds. In: *International Journal of Neuroscience*, 2000, 100: 39-76

MITCHELL, W.J.T.: *Iconology*. Chicago [The University of Chicago Press] 1968

PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (CP)*. Vols. 1–6, CHARLES HARTSHORNE; PAUL WEISS (eds.), vols. 7–8, ARTHUR W. BURKS (ed.). Cambridge [Harvard University Press] 1931-1935; 1958

SAUSSURE, FERDINAND DE: *Cours de linguistique générale* (1916). Edition critique préparé par Tullio de Mauro. Paris [Payot] 1972

Michael Hanke

Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt

Abstract

Vilém Flussers media theory reflects comprehensively upon the entire evolution of media from the very production of tools to early cave painting and on to the so called technoimages and digital culture. The process of abstraction in the course of media evolution leads to elements that cannot be any longer minimized and which again allow for the inversion of the process in the form of medial design; in the new media culture, man is no longer object or subject, but project. Thus, the last step of this process is not only the designing of images, but also of objects and bodies. The following contribution presents Flussers media theory in respect to this latest level with which Flusser anticipates the current developments.

Vilém Flussers Medientheorie umfasst empirisch nicht weniger als die gesamte Medienevolution, angefangen von der Werkzeugherstellung über die frühe Höhlenmalerei bis zu den so genannten Technobildern und dem Digitalen. Die schrittweise Abstraktion auf dem Weg medialer Evolutionsstufen führt zu nicht mehr weiter verkleinerbaren Elementen, die wiederum eine Umkehr des Prozesses in Form medialer Gestaltung ermöglichen; in der neuen Medienkultur ist der Mensch nicht mehr Objekt oder Subjekt, sondern Projekt, denn auf der letzten Stufe dieses Weges steht das Designen bzw. die Entwerfbarkeit nicht nur von Bildwelten, sondern auch von Objekten und Körpern. Der folgende Beitrag skizziert Flussers Medientheorie im Hinblick auf diese letzte Stufe, mit der Flusser die historisch aktuelle Entwicklung vorwegnahm.

1. Vorbemerkung

Vilém Flusser, nach allgemeiner Einschätzung ein einflussreicher Theoretiker und Pionier der Medienphilosophie (GRUBE 2004; FAHLE/HANKE 2009; LESCHKE 2003: 273-285; MERSCH 2006: 136-154; PIAS ET AL. 2004; ROSNER 1997), gilt darüber hinaus auch als Kunst- und Fotografietheoretiker, Wissenschafts- und Kulturphilosoph, Kommunikations- und Kulturtheoretiker, und allgemein als Philosoph, je nach Standpunkt und Vereinnahmungsinteresse als jüdischer, Prager, brasilianischer oder deutscher Philosoph.¹ Diese Sichtweisen auf Flusser reflektieren auch die Bandbreite seiner Interessen und Blickwinkel, die, so die hier zugrunde gelegte Auffassung, in einer semiotisch grundierten Kommunikationstheorie ihren gemeinsamen Fluchtpunkt finden. Sie beinhaltet eine breit angelegte Medientheorie, für die Text und Bild, d. h. ein- und zweidimensionale Medien, zentrale Größen sind, und die die Evolution der Medien von der archaischen Bildpraxis zur linearen Schrift analysiert, und von hier, über die Fotografie, der Schnittstelle des Medienumbruchs zu den technischen Bildmedien, die Verbindung bis zur digitalen Gegenwart zieht. Weil diese Kulturtechniken und -praxen als Mediationen zwischen Mensch und Welt gelten, betreffen sie auch, worin die kulturanthropologische Komponente zum Tragen kommt, die Stellung des Menschen in der Welt und somit seinen Körper, wie im Folgenden weiter entfaltet wird.

2. Kommunikologie

Flussers Kommunikationstheorie, die Kommunikologie (FLUSSER 1998a: 230f.) ist »die Lehre von der menschlichen Kommunikation, dem Prozess, dank welchem erworbene Informationen gespeichert, prozessiert und weitergegeben werden.« (*Online Edition Bochumer Vorlesung*, Flusserarchiv Berlin, I1a01) Für sie ist die Feststellung programmatisch, dass Macht nicht mehr durch Besitz, sondern durch Information ermöglicht wird, und dass nicht mehr Ökonomie, sondern Kommunikation den Unterbau der Gesellschaft bestimmt (FLUSSER 1997: 155). Ihr Feld reicht von der zwischenmenschlichen, dialogischen Kommunikation bis hin zu ihren verschiedenen medialen Formen, und Flussers Werk spiegelt diese Breite wider, steht doch am Anfang seiner Entwicklung das Interesse an Sprache und Sprachphilosophie, später das Universum der technischen Bilder und der telematischen Informationsgesellschaft. Als ›audiovisuelle Kommunikation‹ (›Kino, Fernsehen, Radio etc.‹) war das Thema Bild schon 1963 eine Komponente, die gemeinsam mit sprachlicher Kommunikation das Komplement zur Gesamtheit der Kommunikationsphänomene bildete; dabei wurden Grundbegriffe wie Zeichen, Symbol, Bedeutung, Gedächtnis, Diskursuniversum und Codes, also die semiotische Basis der Kommunikationstheorie, und die Begriffe ›Denotation‹ und ›Konnotation‹ sowie allgemeiner von Sprachphilosophie und Logik zu festen Bezugsgrößen. Be-

1 Alle diese Einordnungen können jeweils gute Gründe ins Feld führen. In den Profilen deutscher Gegenwartsphilosophie von Breuer et al. wird Flussers Medien- und Kulturphilosophie der Rang eines eigenen Kapitels eingeräumt (S. 79-90), und die Aufnahme damit begründet, dass »sich sein Philosophieren ganz im Umkreis deutscher Philosophie definierte.« (BREUER ET AL. 1996: 7) Das philosophische Selbstporträt *In Search of Meaning (Philosophical Self-portrait)*, 1969 auf englisch und portugiesisch geschrieben, erschien 1976 in dem Band *Rumos da Filosofia atual no Brasil em auto-retratos (Wege der brasilianischen Gegenwartsphilosophie in Selbstdarstellungen, Ü. MH)*, präsentiert Flusser also als brasilianischen Philosophen. Hier – wie auch an zahlreichen anderen Stellen – verortet er sich zudem als Prager Philosoph, der verwurzelt ist sowohl in der deutschen wie auch der tschechischen Kultur und der jüdischen Tradition (FLUSSER 2002a: 198), s. auch den Band von Flusser: *Jude sein* (FLUSSER 2000).

einflusst wurde Flusser hierbei zunächst von der Kybernetik mit ihren Begriffen von Entropie und Information, aber auch von Ernst Cassirer und seiner Theorie der symbolischen Formen, von der Dialogphilosophie Martin Bubers, sowie von den Arbeiten Ludwig Wittgensteins und Martin Heideggers, um nur einige zu nennen (vgl. hierzu jeweils die Beiträge in FAHLE/HANKE 2009). Flussers Kommunikationsbegriff ist somit nicht informationstheoretisch verkürzt, sondern anthropologisch fundiert und philosophisch in vielfältiger Weise angereichert. Die damit verbundene Sensibilität für den Zusammenhang von Kommunikation und Kultur sowie, unter veränderten medialen Bedingungen, der Medienkultur, macht seinen Kommunikationsbegriff heute noch aktuell und in fruchtbarer Weise anschlussfähig.

3. Emergenzen kultureller Evolution und das Universum der technischen Bilder

Nach Flussers philosophischer Anthropologie gestaltet der Mensch, als ›Mängelwesen‹ von Natur aus nur sparsam ausgestattet, seine Lebenswelt durch Kulturtechniken weitgehend selbst, wobei sich dem Menschen durch diese Evolution bzw. ›Folge von Emergenzen‹ (FLUSSER 1998b: 76) über eine ›Stufenleiter von Abstraktionen‹ sukzessiv neue symbolische Welten oder ›abstrakte Universen‹ eröffnen.

Aus dem Naturzustand des ungeschiedenen vierdimensionalen Lebensraums heraus wird als erste kulturelle Entwicklungsstufe das dreidimensionale Universum der Objekte entwickelt. Indem diese als zu behandelnde Gegenstände zu Problemen werden, bildet sich auch das Subjekt heraus, das diese umformt, ›informiert‹ und manipuliert. Technik, auch im Sinne von Kulturtechniken, ist ›die Methode der Freiheit‹, dementsprechend zu handeln. Wenn die Epochen nach dem Material eingeteilt werden, aus dem Werkzeuge gemacht wurden, zeigt dies, ›dass die Geschichte der Menschheit eine Geschichte der Technik ist.« (*Online Edition Bochumer Vorlesung*, Flusserarchiv Berlin, I1a01) Schon das Steinschlagen gilt als technische Geste (FLUSSER 1994: 138), gilt Technik doch als Theorie geleitete Überwindung von Sein und Sollen: Der vorgefundene Stein wird nicht so akzeptiert, wie die Natur ihn erschaffen hat, sondern er wird umgeformt, gestaltet, und zwar gemäß gewissen Vorstellungen und Zielen. ›Welt‹ (unsere Lebenswelt) und ›Subjekt‹ (ihre Bewohner) sind das Ergebnis einer sich in technischer Arbeit realisierenden Beziehung (FLUSSER 1994: 143), der das Entwerfen – und damit Kreativität in ihren zahlreichen Ausprägungsformen – immer schon eingeschrieben ist. Die Subjekte entwickeln in der Folge von dieser Welt Vorstellungen – Repräsentationen – und zu realisierende Werte, die wiederum intentionales und wertbezogenes Handeln ermöglichen.

Bloße Vorstellungen von Objekten, wie sie auf dieser Stufe ermöglicht werden, sind jedoch beschränkt auf das Subjekt und den Zeitpunkt ihres Vorkommens, also nur beschränkt kommunizierbar. Dies betrifft auch die Weitergabe von Kultur zwischen den Generationen, eine der wichtigen Funktionen von Kommunikation. Erst als bildhafte Darstellungen, wie mit dem Beginn der Höhlenmalerei, werden solche Vorstellungen und Wissens Elemente intersubjektiv und funktional für eine Gemeinschaft; es ist diese Erweiterung der Repräsentationsleistung des Subjektes um seine Bildfähigkeit, die das zweidimensionale Universum der Flächen bzw. ›imaginären Welt‹, der tradi-

tionellen, vortechnischen Bilder (Höhlenmalereien, Fresken, Mosaiken, Kirchenfenster, Gemälde usw.) eröffnet.

Das zweidimensionale Universum der Bilder und Flächen ist als Evolutionsstufe zwar ein Fortschritt, aber kein Endpunkt; auf sie folgt die Schrift. Sie bedient das Bedürfnis nach ordnenden und erklärungs-mächtigen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen und Kausalität, und dieses neue Universum der Schrift und der Geschichte ist linear, eindimensional und ermöglicht die narrative und prozessuale Logik mit Anfang und Ende, Ursachen und Folgen, sowie in deren Folge »die begriffliche Welt« und »das konzeptuelle Universum der Texte, der Rechnungen, der Erzählungen und Erklärungen, welche als Projekte für nichtmagisches Handeln dienen.« (FLUSSER 1985: 13) Es manifestiert sich bereits in normativen Tafeln etwa zur Regulierung der Flusskanalisation und ermöglicht allgemein die entwerfende Einstellung wie auch die rechnerische und das theoretische Entwerfen von Modellen für künftiges Verhalten.

Die letzte Abstraktionsstufe ist das nulldimensionale Universum der Punktelemente, der Partikel, Quanten, Gene, Informationsbits, Entscheidungsmomente und Aktome. Als digitale können diese Punktelemente kalkuliert und komputiert werden, und auf ihnen basiert die »sekundäre imaginäre Welt« (FLUSSER 1998b: 76) des Universums der technischen Bilder (FLUSSER 1985: 14), bestehend aus Fotografien, Filmen, Video, Fernsehen, Kino, sowie auch Röntgenbildern und Computermodellen.

Auf allen Stufen fungieren die jeweiligen Kulturerrungenschaften – Werkzeuge, Bilder, Texte und technische Bilder – als Mediationen zwischen dem Menschen und der durch den Abgrund der Abstraktion verlorenen Umwelt. Das »Verneinen der Lebenswelt« in ihrer vorgefundenen Form hat ihre Veränderung und Gestaltung zur Folge, »und diese Einstellung hat, Schritt für Schritt, die materielle Kultur der Werkzeuge, die imaginäre Kultur der Abbilder, die historische Kultur der Texte und schließlich die immaterielle Kultur der Algorithmen gezeitigt [...].« (FLUSSER 1993a: 309)

Mit den Evolutionsstufen geht jeweils die Entwicklung bestimmter Kompetenzen oder »Bewusstseinsebenen« einher: »Tatkraft« bei der Werkzeugherstellung, »Vorstellungskraft« bei der Bildherstellung, »Begriffskraft« bei der der Texte. Die Erzeugnisse und ihre jeweiligen Bewusstseinsstufen verstärken sich wechselseitig, z. B. »[ruft] die Geste des Schreibens [...] Begriffskraft hervor, und die Begriffskraft verstärkt sich durch Schreiben.« Auch ersetzt keine der neu ausgeformten Stufen die vorangegangene, sondern jede »wird auf die nächste »aufgehoben««, weshalb auch keineswegs »von einem Verdrängen der traditionellen Bilder und Texte durch die technischen Bilder zu sprechen ist«, sondern vielmehr »von einer radikalen Änderung dieser beiden Mediationen« (FLUSSER 1998b: 78).

Der Zeitpfeil dieser kulturellen Evolution verläuft in eine Richtung vom Konkreten ins Abstrakte (FLUSSER 1985: 10) und ist in diesem Sinne progressiv, »Fortschritt«; eine Rückkehr gibt es nicht, weil es »unmöglich (ist), Verfremdungen ungeschehen zu machen (naiv sein zu wollen).« (FLUSSER 1998a: 155) Es bleibt nur der Aufbruch nach vorne auf die nächste Stufe. Wir können, was insbesondere für uns heute relevant ist, von der nulldimensionalen Ebene ausgehend »Projekte entwerfen«, also durch Komputation von Punktelementen Texte, Bilder, Objekte und Körper entwerfen und somit unsere Welt verändern bzw. gestalten; auf der linearen Ebene können wissenschaftli-

che Theorien, Modelle und Entwicklungen unter Veränderung unterschiedlicher Variablen simuliert werden (etwa zum Klimawandel); auf der zweidimensionalen Ebene können Bilder entworfen werden (von Häusern oder unserer eigenen Persönlichkeit), und die nächste Computergeneration wird auch in die Objekte und Körper vordringen. Es handelt sich um ein »Umdrehen der Abbilder in Vorbilder« (FLUSSER 1993a: 311).

»Das sogenannte Leben lässt sich, um nur zwei besonders erregende Beispiele anzuführen, nicht nur in Partikel, in Gene, analysieren, sondern die Gene können dank der Gentechnologie auch wieder zu neuen Informationen zusammengesetzt werden, um »künstliche Lebewesen« zu erzeugen. Oder Computer können alternative Welten synthetisieren, die sie aus Algorithmen, also aus Symbolen des kalkulatorischen Denkens, projizieren und die ebenso konkret sein können wie die uns umgebende Umwelt.« (FLUSSER 1993a: 281)

4. Zeitdiagnose: Krise der Linearität, Kommunikationsrevolution und Entstehung des neuen Universums

Wenn sich Flussers zweites Buch von 1965 an einer *Philosophie der Sprache* versucht, und eines seiner bekannteren von 1983 an einer *Philosophie der Fotografie*, so spiegelt sich hierin die Bandbreite seines Interesses vom Text zum Bild und damit auch seiner Kommunikationstheorie. Relevant an der Fotografie ist ihre paradigmatische Funktion für alle technischen Bildmedien, denn damit wird ein neuer Medientypus geschaffen, der in der Folge stufenweise ausgebaut und perfektioniert, beschleunigt und mit erhöhter Speicherkapazität ausgestattet wird, vom Analogen zum Digitalen fortschreitend.² Zwar wird der gesprochenen Sprache, »wahrscheinlich die älteste [...] unter allen Symbolen«, als wichtigstem unter den Codes eine »hervorragende Rolle« (FLUSSER 1998a: 79) zugeschrieben, jedoch befindet sie sich nicht im Zentrum der gegenwärtigen Lage, »the present revolution in communication [the emergence of technical images (photos, films, videos, and computer images)] is having on our mental and social structures.« (Brief vom 7. 2. 1985, Flusser Archiv Berlin) Unter den in ihrer Gesamtzahl tatsächlich unerschöpflichen Codetypen hält Flusser in diesem Zusammenhang explizit drei für relevant: Bild, Text, und Technobild (FLUSSER 1998a: 106).

Der Vorgang dieser so benannten »Kulturrevolution« (FLUSSER 1993a: 147), »Wende« (FLUSSER 1993a: 11) oder »Krise« (FLUSSER 1993a: 17) ist, wie alle solche Vorgänge, eingebunden in den allgemeinen Prozess der Medienevolution. Als bedeutsam für die gegenwärtige Lage gilt die Tatsache, dass diese »durch eine radikal neue Form von Codes erreicht wird, nämlich durch Technobilder«, bringen diese doch eine »neue Daseinsform« hervor, nämlich eine »Umkodierung der Welt und einer Umprogrammierung des Lebens darin« (FLUSSER 1998a: 49). Technische Bilder beenden Geschichte in ihrem durch Schrift geprägten Sinn und begründen daher die neue Epoche der Nachgeschichte oder *posthistoire* (FLUSSER 1993a: 314) – zwei Ausdrücke, die Flusser erstmals bereits 1967 gebraucht hat, um unsere Gegenwart auf einen Begriff zu bringen (FLUSSER 1993b: 142);

2 Flusser (2003) stellt sich im Zusammenhang mit seiner Fototheorie selbst in die Tradition von Roland Barthes, Susan Sontag und insbesondere Walter Benjamin.

jetzt sind es nicht mehr das Alphabet und die Pressekultur, sondern die Codes der Flächen (Bilder), die im posttypographischen Zeitalter des Technoimaginären dominieren.

Wie bei dem Übergang von archaischer Bild- zu Schriftkultur stehen wir heute bei den technischen Bildern an einem ähnlichen Medienumbruch, einer neuen Stufe kultureller Emergenz. Ausgeformt wird eine solche neue Stufe, wenn die vorherige aufgrund der – in Termini des 19. Jahrhunderts ausgedrückt –, »inneren historischen Dialektik der Mediationen« (FLUSSER 1998a: 108), als »einer sich ihrer Struktur selbst bewusst werdende Denkart« (FLUSSER 1998a: 107 f.), ihre Vermittlungsleistung gegenüber der Welt verliert. So wie das bildgebundene magische Bewusstsein seine Vermittlungsfähigkeit zu einem bestimmten Zeitpunkt einbüßte, der Mensch sich hiervon entfremdete und einen neuen Standpunkt gewann, den des historischen Bewusstseins und der Texte, so stehen wir heute an demselben Punkt der Entfremdung von den Texten und ihrem historischen Bewusstsein.

Entscheidend bei Flussers Diagnose ist, dass wir in der Abfolge der Mediationen dabei sind, die alte Stufe der Texte bzw. des linearen, wissenschaftlich-kausalen Denkens hinter uns zu lassen, zugunsten einer neuen, charakteristischerweise durch Bilder geprägten, die nur oberflächlich der früheren Bilderstufe gleicht, tatsächlich aber das Resultat einer langen Phase wissenschaftlicher und technisch-technologischer Entwicklung ist, aus deren Fundierungszusammenhang sie nicht herausgelöst werden kann. In die technischen Bilder geht die gesamte Entwicklung der Wissenschaft als Subtext ein, weshalb sie einer anderen, abstrakteren Bewusstseinssebene als die vorangegangenen entspringen, dem der kalkulier- und komputierbaren Elemente (FLUSSER 1985: 183).

Die Perspektive auf Medien erfolgt bei Flusser von einer philosophischen Gegenwartsreflexion aus, die epistemologisch ausgerichtet und radikal semiotisch ist: Der Übergang zur Moderne und zur Postmoderne ist bewirkt durch das Umkodieren von Buchstaben in Zahlen und Algorithmen (als Wendepunkt dieser Entwicklung gilt Flusser Nikolaus von Cues). Dieses numerische Denken, epistemologische Grundlage der Neuzeit und Einbruch des Technischen zugleich, ist zwar immer tiefer in die Dinge vorgedrungen, dabei aber anstatt auf einen Grund auf eine immer feinere Partikulierung gestoßen. Beispiele sind das physikalische Weltbild, das nicht mehr sinnlich ist, sondern vielmehr eine Projektion des numerischen Denkens, das von der Neurophysiologie beschriebene digitale Prinzip der Reizwahrnehmung, wonach das Ich essenziell aus dem Prozessieren von kodierten Daten zu Wahrnehmungen besteht, und die von der Psychologie bewirkte Auflösung des Ich in bewusste und unbewusste Ebenen. Mit dem Abbau des Glaubens an die Solidität der Dingwelt ging auch derjenige an die Solidität des Subjekts einher. Die Auflösung der Dinge schlägt auf das Denken zurück, sodass das neuzeitliche numerische Denken auch den neuzeitlichen Glauben von innen her auflöst. Das Umkodieren des Denkens, das zu Wissenschaft, Technik und Aufklärung führte, erweist »sich als ein mörderisches und selbstmörderisches Unternehmen«, sowohl auf theoretischer wie praktisch-politischer Ebene. »Auschwitz, Hiroshima, Umweltverschmutzung und nukleare Drohung.« (FLUSSER 1994: 15) Flusser zitiert hier affirmativ die Tradition des Kulturpessimismus von Nietzsche über die Existenzphilosophie zu Barthes, Foucault, und Baudrillard.

5. Körper

Der Kulturpessimismus mache die Kritiker der Kultur jedoch blind für das Neue, so Flusser (FLUSSER 1994: 23). Der Prozess des Umkodierens muss nicht zwingend in die besagte Richtung verlaufen, denn das ihm ursprünglich zugrunde liegende Motiv war es, eine neue Haltung gegenüber der Welt und dem Leben einzunehmen. Die Nulldimensionalität hat nicht nur die fortgeschrittene Kalkulierbarkeit des Menschen zur Folge (als physische, physiologische, mentale, soziale und kulturelle Sache); vielmehr ist zugleich mit dem Analysieren auch das Komputieren entstanden, das Synthetisieren von neuen Strukturen. Zersetzen (Analyse) ist die eine Richtung, Synthese, das Projizieren alternativer Welten und Menschen, die andere – Ergebnis einer Gegenwartsdiagnose, die sich auch nahezu wörtlich so bei Niklas Luhmann findet.³ Aus der totalen Abstraktion führt der Weg zurück ins Konkrete, als »neue Praxis des Komputierens und Projizierens von Punktelementen zu Linien, Flächen, Körpern und uns angehenden Körpern.« (FLUSSER 1994: 22) Der Mensch wird, so der programmatische Titel von Flussers letztem posthum publizierten Buch *Vom Subjekt zum Projekt* oder, so ein anderer Aufsatztitel *Vom Unterworfenen zum Entwerfer von Gewohntem* (FLUSSER 1989): »Aus Subjekten werden wir zu Projekten. Wir beginnen, mühselig und stümperhaft, uns aus der Unterworfenheit aufzurichten.« (FLUSSER 1989: 8f.) Subjekt und Objekt, Ich und Welt, sind keine ontologisch vorgegebenen Größen, sondern abgeleitete, und zwar von einem diesen Größen vorgelagerten Kommunikationsprozess. Indem der Mensch sich selbst zum Projekt erhebt, emanzipiert er sich von den Zwängen der Subjekt-Objekt-Konstellation und verwirklicht so das spezifisch Menschliche; Projizieren ist daher gleichbedeutend mit menschlicher Freiheit und steht im Gegensatz zum operieren und der Arbeit, und ›Entwerfen‹ ist somit die zentrale Kategorie dieser Utopie *Vom Subjekt zum Projekt*. Die Liste des zu Entwerfenden, dem jeweils ein Kapitel dieses Buches gewidmet ist, umfasst Städte, Häuser, Technik, Arbeit, Familien, Körper, Sex und Kinder (entspricht ungefähr der: materiellen und sozialen Kultur). Diese setzen an bei den technischen Bildern, sind diese doch die ersten bereits geleisteten Projektionen aus der neuen Lebenseinstellung heraus.

Leib und Körper zählen zu den Themen, mit denen sich Flusser, auch in Verbindung mit seiner Medientheorie, immer wieder beschäftigt hat, obwohl dies von seinen Verlegern kaum berücksichtigt wurde (WAGNERMAIER 2002: 113); von dieser »Vielzahl bislang unbekannter Schriften im Körperkontext« (WAGNERMAIER 2002: 114) vermitteln selbständig publizierte Texte wie *Von den Möglichkeiten einer Leibkarte*« (FLUSSER 2002b) und *Haut* (FLUSSER 2003) einen Eindruck.

Der Körper bezieht seine Relevanz aus der biologischen Vernetzung, zugleich markiert er die letzte Grenze der gestalterischen und informationellen Selbstbestimmung. Zudem bedingt er Außen und Innen, Aus- und Eindruck, er ist die Schnittstelle zwischen Subjekt und objektiver Welt. Um mich in der Welt zu orientieren, muss ich mich zuvor in meinem eigenen Leib orientieren, und »[d]

3 Demnach geht es der neuzeitlichen Wissenschaft im Kern »um eine Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens, um eine Neuformierung des Wissens als Produkt von Analyse und Synthese«; dabei betreibe die Analyse »eine weitere Auflösung der sichtbaren Welt« in kleinere Einheiten (Atome, Gene, Handlungskomponenten etc.), was dann die Aufdeckung eines ungeheuren Rekombinationspotentials zur Folge habe (LUHMANN 2008: 102). Es handele sich um die »Auflösung und Rekombination von Realität« (LUHMANN 2008: 104), und dieses nahezu unendliche Auflösungsvermögen führe »unabsehbare Möglichkeitsräume vor Augen« (LUHMANN 2008: 107). Im Ergebnis werde an der Welt alles Haltbare hiervon erfasst, so dass das wissenschaftliche Weltbild die Funktion gesellschaftlicher Orientierung verliert (LUHMANN 2008: 107).

as eben macht die Welt zu meiner Lebenswelt: dass mein Leib zwischen ihr und mir vermittelt.« (FLUSSER 2002b: 115) Die Instanzen, die die Interaktion zwischen Leib und Lebenswelt gewährleisten (etwa Seh- und Tastsinn) und die die Leibeserfahrungen und den Empfang von Botschaften ermöglichen, sind »Medien«; sie stehen auf der Grenze zwischen Innen und Außen (FLUSSER 2002b: 117). Daher auch die Relevanz der Haut: Sie ist »die Grenze zwischen mir und der Welt.« (FLUSSER 2006: 1) Und sie wird zu den – zweidimensionalen – Oberflächen gerechnet (FLUSSER 2006: 10), denen Flusser besondere Aufmerksamkeit zuwandte (FLUSSER 1993a).

Warum aber, so fragt Flusser, sollen überhaupt alternative Körper entworfen werden? Weil der gegebene Körper als Resultat eines Jahrtausenden währenden Würfelspiels nicht überzeugend ausfällt. Die funktionelle Armut der Organe war dem Menschen immer bewusst, weshalb die ganze materielle Kultur als der Entwurf eines künstlichen Körpers angesehen werden kann, der sich dem natürlichen aufsetzt (FLUSSER 1994: 91). Weil die Reichweite der Körpersinne als unbefriedigend, die Wahrnehmung als auf zu enge Ausschnitte der Umgebung beschränkt empfunden wurde, die Ausweitung der Raum- und Zeitkategorien über das sinnlich direkt Wahrnehmbare hinaus für das Überleben aber essenziell war, hat sich der Mensch mit der Körperarmut nie abgefunden und Körperfunktionen durch andere überholt (so wurde die Hebel- aus der Armfunktion abstrahiert und effizienter gemacht). Der Übergang vom natürlichen zum künstlichen Körper korrespondiert also mit dem vom Tierischen zum spezifisch Humanen (FLUSSER 1994: 92), und weil das Engagement für Informationserweiterung typisch für den Menschen ist, wird er auch künftig in die Evolution eingreifen, um die »Menschwerdung« zu konkretisieren (FLUSSER 1994: 95).

6. Aktuelle Beispiele

Flusser erwartet von der nahen Zukunft eine mit der industriellen vergleichbare neurologische Revolution und fragt, warum wir nicht das Feld unseres Sehens erweitern sollten, schließlich seien dem Projektionsfeld neuer Sinnesorgane keine ersichtlichen Grenzen gezogen (FLUSSER 1994: 99f.). Er selbst hält seine Ausführungen für »äußerst unbefriedigend«, weil das Entwerfen als solches notwendigerweise ergebnisoffen sei; bei seinen Überlegungen handele es sich – da wir an einer Schwelle stehen – um »das vorwegnehmende Bedenken einiger sich nunmehr eröffnender Möglichkeiten«. Viele davon waren zu Flussers Zeit, der 1991 verstarb, natürlich nicht absehbar. Gleichwohl zeigt er sich in einem Interview (zwischen 1986 und 1989) gut informiert über aktuelle technische Entwicklungen und entsprechende künftig zu erwartende Tendenzen:

»Ich möchte jetzt einen Sprung in die Futurologie machen. Was mich kolossal fasziniert [...], ist die Entwicklung der Hologramme. [...] Es beginnen jetzt Techniken ausgearbeitet zu werden, in der [sic] MIT soweit ich informiert bin aber auch in Los Angeles, welche gestatten direkt aus dem Computer in die Holographie hineinzugehen und infolgedessen dreidimensionale und vierdimensionale Volumina aus dem Computer herauszuspucken. Wenn das wahr sein sollte, und wenn sich diese Technik weiter entwickeln sollte, dann werden wir in Zukunft von Gegenständen umgeben, die völlig aus der reinen Vernunft [der Computersynthese] entstammen. Wir werden dann nicht nur Bilder der reinen Vernunft haben, sondern eine gegenständliche Welt, die von der reinen Vernunft erzeugt wurde. Und wenn die Technik perfekter wird, wird es mit der

Zeit ein Unsinn werden zwischen den Gegenständen an die wir gewohnt sind und diesen holographischen Gegenständen unterscheiden zu wollen.« (FLUSSER 2003)

Ein aktuelles Beispiel hierfür liefert ein Bericht mit dem Titel *Ein Herz aus dem Tintenstrahldrucker* über das so genannte »Organ Printing« (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/0,1518,druck-590280,00.html>, Zugriff 14.11.2008). Ein speziell hierfür entwickelter 3-D-Drucker schleudert (Flusser sagte: spuckt) statt der mikroskopisch kleinen Tintentröpfchen tausende menschlicher Zellen pro Sekunde aus dem Druckkopf und setzt sie zu einem dreidimensionalen Organ zusammen. Bis zur beabsichtigten Entwicklung eines Herzens ist es zwar noch nicht gekommen, aber 2003 immerhin zur Herstellung einer 3-D-Struktur aus realen, lebenden Zellen.

Weniger spektakulär, aber bereits einsatzfähig ist eine neue Generation von 3-D-Druckern, die Alltagsgegenstände herstellen. Ein so genannter »Fabber« (»Digital« oder »Personal Fabricator«) ermöglicht die Herstellung dreidimensionaler Gegenstände aus digitalen Dateien (»Fabbing«). Die zunächst am Bildschirm projizierten Produkte werden anschließend vom Fabricator moduliert, etwa durch schichtweises Auftragen von Kunststoff; mit Produkten wie künstlichen Zähnen, Knochen und Hautgewebe ist das Digitale auf diesem Wege bereits in den Körper vorgedrungen.⁴

Ein weiteres Beispiel für die von Flusser prognostizierte Entwicklung stammt aus der Photographie und ist das so genannte *High Dynamic Range* (HDR)-Verfahren, bei dem ein digitales Softwareprogramm aus einer Reihe unterschiedlich belichteter Bilder ein einziges neues entwickelt, wobei die jeweiligen Kontrastschärfen beibehalten werden, womit diese eine ungewohnte Qualität erreichen und ein »hyperrealistischer« Effekt erzielt wird. Diese Technik wird auch dazu verwendet, die Bildqualität künstlicher Netzhäute für Blinde zu verbessern, ist also ein Beispiel dafür, wie digitale Technik in den Körper eindringt. Andere Beispiele dieser Art bietet die aktuell entwickelte Ausrüstung für künftige Soldaten. Infrarotbilder können direkt auf die Netzhaut projiziert und auch mit anderen computerfähigen Daten kombiniert werden (Bilder von Landschaften und Strassenzügen, GPS etc.). Der Kampfeinsatz wird so zu einer Art Videospiel.

Zahlreiche Beispiele für die Gestaltung auf der Ebene der Nulldimensionalität und ihrer Projektion in die dreidimensionale Ebene ist die Gentechnologie, d. h. die Genanalyse bzw. die gezielte Manipulation des Genoms. Im »Zeitalter biologischer Kontrolle«, das mit der Geburt des geklonten Schafes »Dolly« 1996 eingeleitet wurde, verfügt der Mensch über die Gene eines Lebewesens und über die Möglichkeit, diese umzuprogrammieren, womit das genetische Lebensprogramm labor-technisch steuerbar wird.

Ein spezieller Fall gentechnologischer Verfahren ist die Präimplantationsdiagnostik. Hierbei werden Zellen eines im Reagenzglas gezeugten Embryos auf, anhand bestimmter Gene, feststellbare Erkrankungen untersucht. Ursprünglich sollte dieses Screening der genetischen Information dazu dienen, Familien, die von definierten Erbkrankheiten betroffen waren, zu einem gesunden Kind zu verhelfen. Die Zielsetzung erweiterte sich jedoch bald zu einem Testen der genetischen Informa-

4 Auch mit seinem Hinweis auf das MIT zeigt sich Flusser auf der Höhe der Zeit: Der Autor eines der Referenzwerke dieser Technologie, Neil Gershenfeld (FAB: *The Coming Revolution on Your Desktop*, Cambridge 2005), leitet gegenwärtig am MIT das *Center for Atoms and Bits*.

tion von nicht belasteten Paaren, die eine Reagenzglasbefruchtung durchführten, so dass Präimplantationsdiagnostik und Reagenzglasbefruchtung jetzt eine neue Wechselbeziehung mit eigener Dynamik stiften. So hat sich herausgestellt, dass abnorme Zellen gleichsam selbstheilend vom Organismus eliminiert werden; wenn also zufällig bei einem Test eine kranke Variante zutage tritt, wird auf der Basis dieses Wissens ein durchaus lebensfähiger Embryo ›verworfen‹, der eigentlich das Potenzial zu einem gesunden Kind hat.

Geschlechtsselektion ist eine andere Folge dieses genetischen Screenings: Eltern können entscheiden, ob sie von den gesunden Embryonen nur die männlichen oder die weiblichen für die weitere Prozedur heranzuziehen wünschen und so das Geschlecht bestimmen. Ethisch bedenklich (oder noch bedenklicher) sind Fälle, in denen die Merkmale des Retortenkindes so gewählt werden, dass es einem bereits lebenden, aber kranken Kind genetisch möglichst ähnelt, um so die Option für eine Knochenmarkspende zu eröffnen.

Eine weitere Variante hiervon ist die bewusste Auswahl eines Embryos mit speziellem Gendefekt, z.B. eine angeborene Schwerhörigkeit oder Blindheit. Dem Wunsch der Eltern liegt das Motiv zugrunde, dass das Kind diese Eigenschaft, die sie nicht als Krankheit definiert sehen wollen, mit ihnen teilt. Das Entwerfen von Körpern, dessen Bedeutung Flusser schon früh aufgrund theoretischer Reflexion als Konsequenz der medialen Evolution erkannte, ist erst dabei, die Aktualität zu erlangen, die Flusser schon früh erkannte.

Literatur

BREUER, INGEBORG; LEUSCH, PETER; MERSCH, DIETER: *Welten im Kopf. Profile der Gegenwartsphilosophie*. Deutschland/Hamburg [Rotbuch Verlag] 1996

FAHLE, OLIVER; HANKE, MICHAEL (Hrsg.): *Technobilder und Kommunikologie. Die Medientheorie Vilém Flussers*. Berlin [Parerga] 2009

FLUSSER, VILÉM: *Filosofia da Linguagem. Instituto Tecnológica Aeronautico, São José dos Campos [ITA – Humanidades]* 1966, S. 133-210

FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 1983

FLUSSER, VILÉM: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen [European Photography] 1985

FLUSSER, VILÉM: *Vom Unterworfenen zum Entwerfer von Gewohntem. Referat zum Symposium Intelligent Building, Karlsruhe, Oktober 1989*. Symposium Intelligent Building, Karlsruhe 1989, S. 2-10

FLUSSER, VILÉM: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Bensheim [Bollmann] 1993a

FLUSSER, VILÉM: *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Bensheim [Bollmann] 1993b

FLUSSER, VILÉM: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Bensheim [Bollmann] 1994

FLUSSER, VILÉM: *Medienkultur*. Frankfurt/M. [Fischer] 1997

FLUSSER, VILÉM: *Kommunikologie*. Frankfurt/M. [Fischer] 1998a

FLUSSER, VILÉM: Text und Bild. In FLUSSER, V.: *Standpunkte*. Göttingen [European Photography] 1998b, S. 73-96

FLUSSER, VILÉM: *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*. Berlin [Philo] 2000

FLUSSER, VILÉM: In Search of Meaning (Philosophical Self-portrait). In FLUSSER, V.: *Writings*. Minneapolis [University of Minnesota Press] 2002a, S. 197-208

FLUSSER, VILÉM: Von den Möglichkeiten einer Leibkarte. In: *Lab. Jahrbuch 2000 für Künste und Apparate*, hrsg. von der Kunsthochschule für Medien Köln. Köln [Verlag der Buchhandlung Walther König] 2002b, S. 115-24

FLUSSER, VILÉM: Interview mit Gerhard Johann Lischka. DVD. ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und LISCHKA, GERHARD JOHANN (Hrsg.): *Am Nerv der Zeit. Interviews zur Kunst, Kultur und Theorie 1974-1990*. Ostfildern [Hatje Cantz Verlag] 2003

FLUSSER, VILÉM: Haut. In: *Flusser Studies*, 2, 2006, S. 1-11

GRUBE, GERNOT: Vilém Flusser. In: LAGAAY, A.; LAUER, D. (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/M. [Campus] 2004, S. 173-199

LUHMANN, NIKLAS: *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, 5. Auflage. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2008

LESCHKE, RAINER: *Einführung in die Medientheorie*. München [UTB] 2003

MERSCH, DIETER: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2006

PIAS, CLAUDIUS; VOGL, JOSEPH; ENGELL, LORENZ; FAHLE, OLIVER; NEITZEL, BRITTA (Hrsg.): *Kursbuch Medien. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart [DVA] 2004

ROSNER, BERND: Vilém Flusser. In: KLOCK D.; SPAHR, A. (Hrsg.): *Medientheorien. Eine Einführung*. München [UTB] 1997, S. 77-98

WAGNERMAIER, SILVIA: Zuführung zum Text Vilém Flussers. In: FLUSSER, V.: *Von den Möglichkeiten einer Leibkarte*. Köln [Verlag der Buchhandlung Walther König] 2002, S. 113-114

Stefan Meier

›Pimp your profile‹ – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0

Abstract

The text discusses practices of image construction by photography in the social web or web 2.0. These practices are most evident in the social networks like Flickr.com, Myspace, Facebook or studiVZ. For this examples the different styles conventions of photography are described and it is shown how to analyze them.

Der Text stellt exemplarisch Praktiken der Imagekonstruktion mittels Fotografie im so genannten ›neuen Netz‹, social Web bzw. Web 2.0 vor. Dabei zeigen sich in den verschiedenen kollaborativen Online-Anwendungen wie der Foto-Plattform Flickr und den so genannten social Networks wie Myspace, Facebook oder studiVZ unterschiedliche Stilkonventionen. Ziel des Beitrags ist es, diese analytisch zu ermitteln und die ihnen zugrundeliegenden kommunikativen Aushandlungen zu explizieren.

1. Einleitung

Obwohl das so genannte ›Mitmachnetz‹ als Infrastruktur userbasierter Inhaltsproduktion schon seit geraumer Zeit im öffentlichen aber auch wissenschaftlichen Fokus steht, so beginnt die Beschäftigung mit den damit verbundenen ›Bildpraktiken‹ erst. Grund dafür scheint die Hybridität und Dynamik des Mediums Internet zu sein, das nicht nur die vermeintlich professionelle Bildproduktion der Werbung, der PR sowie des Bildjournalismus etablierter Massenmedien aufnimmt,

sondern vermehrt auch Fotografie und Bewegtbilder privater Produzenten enthält. Diese werden je nach kommunikativem Anlass und genutzter Kommunikationsform einer ›Weböffentlichkeit‹ präsentiert, die durch soziale Netzwerk-Bildungen in spezifische Teilöffentlichkeiten aufgegliedert ist. Durch die zunehmende Nutzung breitbandiger Übertragungswege unterliegen außerdem die genutzten Kommunikationsformen (Blogs, Foren, Wikis etc.) ständiger technischer Erweiterung, die auch eine zunehmend datenintensivere Bildkommunikation zur Folge hat. In bestimmten Online-Plattformen wie Flickr, Youtube oder MySpace kommt es außerdem zu fortschreitenden Konvergenzen. So werden dort Fotos und Videofiles nicht nur hochgeladen und von anderen Usern kommentiert oder bewertet, sondern durch weitere Verlinkungen können diese auch in andere Webseiten eingebunden und so durch andere bedeutungsmodifizierende Inhalte als so genannte Mashups kontextualisiert sein.

Diese Dynamik und Hybridität des ›neuen Netzes‹ erschwert es der Forschung, valide empirische Befunde und nachhaltigere medientheoretische Konzeptualisierungen zu entwickeln (vgl. RÖSSLER/WIRTH 2001; PENTZOLD/FRAAS 2008). Jedoch kann Wissenschaft es sich nicht leisten, diese Entwicklungen zu ignorieren, wenn der inflationäre Gebrauch kooperativer Netzumgebungen nicht unreflektiert bleiben soll (vgl. MEIER 2008).

Der Beitrag wird somit beispielhaft die kommunikative Fotopraxis in aktuellen kooperativ-kollaborativen Netzanwendungen behandeln und mögliche Konventionalisierungspraktiken rekonstruieren. Dabei wird zunächst kurz auf das hier favorisierte Konzept des *Images* eingegangen. Danach steht das Filter- und Ratingsystem der ›Foto-Community‹ Flickr im Fokus, das eine technik- sowie kommunikationsbasierte Konventionalisierung von Fotografie zu bewirken scheint. Im Anschluss tritt exemplarisch die Folgekommunikation in den Blick, die ebenfalls die fotografische Produktion zur Kontaktstiftung und Imagekonstruktion zum Anlass nimmt.

Es werden des Weiteren fotografische Praktiken innerhalb so genannter social Networks (z. B. studiVZ, Facebook) gezeigt, die eine abweichende Bildkommunikation in der Image-, Beziehungs- bzw. Netzwerkarbeit (vgl. SCHMIDT 2006) der Userinnen und User aufweisen als die dezidiert auf Fotografie fokussierte Community Flickr. Welche möglichen Motive bei diesen Praktiken eine Rolle spielen, wird anhand von Auszügen eines qualitativen Beispielinterviews gezeigt, das Bestandteil einer Studie ist, die innerhalb eines studentischen Forschungsseminars zu soziokulturellen Aspekten des Web 2.0 an der TU Chemnitz erstellt wurde. Abschließend wird der Text anhand kommunikationspragmatischer und zeichentheoretischer Überlegungen zur ›digitalen Imagekonstruktion‹ im ›neuen Netz‹ mögliche Ergebnisse zusammenfassen.

2. Zum Konzept des *Images* in der Internet gestützten Onlinekommunikation

Ich vermeide in dem Beitrag den Begriff *Identitätskonstruktion*, obwohl dieser auch in der sozialpsychologischen Internet-Forschung (vgl. DÖRING 2003) gängige Verwendung gefunden hat. Hier wird jedoch der Begriff des *Images* bzw. der *Imagearbeit* als kommunikatives Verhalten favorisiert, das von Goffman inspiriert als eine kontextabhängige, performative Aufführung eines Selbst

(vgl. GOFFMAN 2004) in Webkontexten (vgl. MEIER 2008, S. 72 ff.) meint. Gerade bei den hier fokussierten Plattformen und social Networks wird eine kommunikative Arbeit im Sinne einer Self-PR realisiert. Sie zielt darauf ab, das dargestellte Ich als möglichst attraktives Fremdbild erscheinen zu lassen, um kommunikative Ziele, wie breite Wahrnehmbarkeit, Beliebtheit etc., zu erreichen. Diese kommunikative Arbeit ist in Form multimodaler Online-Daten im Netz manifest. Sie können ganz unabhängig davon untersucht werden, welche realen Personen hinter den Daten stehen. Aktuelle Identitätskonzepte nehmen jedoch eher eine Metaperspektive ein und gehen davon aus, dass das Individuum sich aus Teilidentitäten oder *mixed identities* zusammensetzt (vgl. KEUPP u. a. 2002). Je nach sozialer Rolle bzw. sozialem oder situativem Kontext wird das Individuum demnach bestimmten Teilidentitätszuschreibungen ausgesetzt und agiert entsprechend dieser und eigener kommunikativer Ziele. Solche Fokussierungen von Teilidentitäten setzen jedoch weiterhin voraus, dass die Kontext abhängigen, unterschiedlichen Teilidentitäten jedoch immer auf ein bestimmtes Individuum zurückzuführen ist. In kollaborativen Netzwerken ist der Aktant jedoch nur hinsichtlich einer ganz konkreten, nur auf die Community bezogenen, Teilidentität wahrnehmbar. Um dort als glaubhaft gelten zu können, muss er in seiner kommunikativen Aufführung als kohärente Einheit bzw. Ganzheit wahrgenommen werden, da angesichts geringerer Rückkopplungsmöglichkeiten leicht Irritationen und somit kommunikative Misserfolge verursacht werden können. Attraktivität erzielen Aktanten, indem sie dem in der Community unterstellten kollektiv getragenen Wertekonsens in ihrem kommunikativen Zeichenhandeln innovativ entsprechen. Dies zwingt sie zur Ausbildung und Verfolgung eines einheitlichen in diesem Sinne positiven Images, wie es auch Firmen mittels PR verfolgen, um ein angestrebtes Fremdbild in der Öffentlichkeit zu etablieren. Man ist in kollaborativen Netzwerken also nur mit jeweils einer aufgeführten Teilidentität konfrontiert, die hier als *Image* begriffen wird und die neben der kooperativen Konventionalisierungspraxis als Untersuchungsgegenstand bestimmt wurde.

3. Das software- und usergestützte Konventionalisierungssystem bei Flickr

Das Web-Portal Flickr, das 2002 von Caterina Fake und Stewart Butterfield im kanadischen Ludi-corp gegründet wurde, ist mittlerweile wohl die weltweit bekannteste Online-Plattform für Fotografie. Im Juni 2007 wurden zahlreiche Ableger in unterschiedlichen Landesprachen wie Französisch, Spanisch und Deutsch gegründet. Trotz großer Proteste gegen ein restriktives Filtersystem, das in der deutschsprachigen Version die Anzeige von Fotos unterdrückt, die von den Fotografen als ›mittel‹, oder ›eingeschränkt‹ markiert wurden (Spiegel-online: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,488542,00.html>, Zugriff 13. 12. 08), genießt das Portal immense Zuwächse in der Nutzung. Während im November 2007 im deutschsprachigen Raum bereits zwei Milliarden Fotos eingestellt wurden, durchbrach die Community schon im November 2008 die drei Milliarden-Grenze (<http://de.wikipedia.org/wiki/Flickr>, Zugriff am 13. 12. 08). Übertroffen wird das Portal in dieser Hinsicht nur von Facebook, das nicht explizit als Foto-Portal gilt, aber in seiner Funktion als social Network (s. u.) noch größere Mengen an hochgeladenen Bildern enthält (<http://blog.firstmedia.de/?p=1622>, Zugriff 13. 12. 08). Bei Flickr scheint jedoch die fotografische Praxis, Technik und Foto-Publikation im Vordergrund zu stehen, von der weitere Anschlusskommunikation entscheidend geprägt ist. Zwar lassen sich seit April 2008 dort auch Videos einstellen, allerdings



Abb. 1: <http://www.flickr.com/>, Zugriff 13. 12. 08

wenden sich Teile von Community-Aktivisten engagiert gegen diese Funktionalität, weil sie hierdurch eine Beeinträchtigung des Portal-Profiles und ihrer eigenen Netzwerkarbeit sehen (http://www.flickr.com/groups/no_video_on_flickr/discuss/72157604451870444/, Zugriff 13. 12. 08). Wie diese Netzwerkarbeit in Korrespondenz mit Softwaredispositionen zu Flickr spezifischen Ratings und fotostilistischen Konventionen führt, wird folgend näher beleuchtet.

Die Startseite von Flickr (vgl. Abb. 1: <http://www.flickr.com/>, Zugriff 13. 12. 08) zeigt wechselnde Fotografien, die einem recht hohen fotografischen Qualitäts-Standard bzw. einem bestimmten professionellen Genre-Muster zu entsprechen scheinen. Eine solche Musterhaftigkeit lässt sich anhand gewisser Gestaltungskriterien festmachen, die sich als visuelle Kodes im Laufe fotografischer Spezialdiskurse herausgebildet haben und die durch vergleichende Stilanalysen zu ermitteln sind. Grob lassen sich diese mustergeleiteten Kriterien in Mittel aufteilen, die sich zum einen nach bestimmten Genre-Vorgaben in der Motivauswahl und Gestaltung richten und zum anderen Techniken anwenden lassen, die das Hauptmotiv des Bildes betonen bzw. ihm Prägnanz oder Salienz verleihen. So deuten die in Abb. 1 dargestellten Titelfotos konkrete Genres wie Landschaft, Architektur, Sport und Makrofotografie mit den ihnen eigenwilligen Gestaltungsmustern an. Sie weisen dabei eine harmonische Bildaufteilung auf, die bei der Landschaftsaufnahme beispielsweise durch die Wahrung des Golden Schnitts (Flächenaufteilung ca. 1:2) in der Positionierung des Horizonts oder in der Architekturfotografie durch die prägnante Betonung von Linienstrukturen verfolgt wird. In der Sportfotografie kommt es außerdem auf eine gekonnte Schärfedarstellung von bewegten Motiven aus dynamisch wirkenden Perspektiven an und das Einfangen eines interessanten, spektakulären Augenblicks, der den Betrachter quasi zu einem Zeugen des Geschehens selbst machen soll.

Gestalterisch wird zumeist die Hervorhebung eines konkreten Motives verfolgt, indem es fotografisch oder bei der Nachbearbeitung durch gezielte Schärfeverteilung betont wird. Dabei verschwinden vermeintlich unwichtige Kontexte in der Unschärfe. Ähnliches lässt sich auch mit gezieltem Lichteinsatz, spezifischer Farbgebung, Kameraeinstellung oder Hinter-Grund-Vordergrund-Inszenierungen erreichen. All diese Kriterien sind bei den verschiedenen Fotos auf der Startseite von Flickr prototypisch umgesetzt. Ein Klick auf die entsprechenden Namensangaben, die am unteren Rand der Fotos angebracht sind, zeigt dem User, dass die Fotos von ›ganz normalen Nutzern‹ des Portals stammen. Ihr Erscheinen auf der Startseite lässt sie gleichzeitig jedoch als ›stilgebende

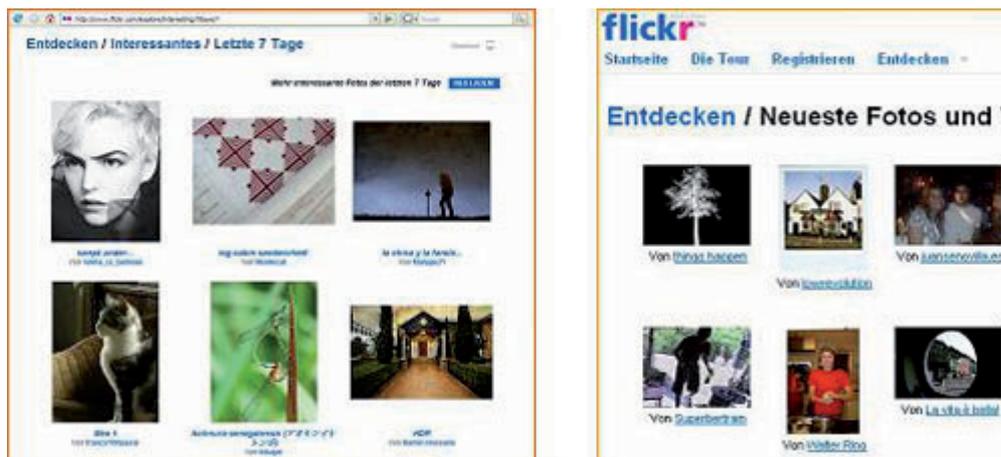


Abb. 2 und 3

Prägetexte« begreifen, von denen sich das anvisierte Image des Portals ableiten lässt und nach denen sich anvisierte Userinnen und User für ihre eigene Fotoproduktion richten mögen.

Dabei stellt sich die Frage, wie es zu dieser hohen »professionellen Musterhaftigkeit« bzw. Konventionalisierung in den aufgeführten Mitglieder-Fotografien bei Flickr kommt, einer Community, die wie Myspace oder StudiVZ vornehmlich frei, sprich unmoderiert und vermeintlich unhierarchisch organisiert ist.

Um dieser Frage nachzugehen, wird zunächst auf die Funktionalitäten eingegangen, die jeder angemeldete Nutzer vermittelt durch das Flickr-Interface zur Verfügung gestellt bekommt. Darunter befindet sich eine Hauptrubrik mit dem Namen *Entdecken*, die durch ein Dropdown-Menü u. a. das Feature *Interessantes der letzten 7 Tage* anbietet. Ruft man die entsprechend verlinkte Seite auf, so zeigen sich Miniaturfotografien (Thumbnails). Auch hier werden gewisse Genre- und Gestaltungsmuster deutlich, die sich in gezielter Schärfeverteilung, Perspektiven- und Ausschnittwahl ausdrücken (vgl. Abb. 2). Im gleichen Dropdown-Menü befindet sich der Link *Neueste Fotos und Videos*. Hier kommt man auf eine Seite, die einen Überblick über Thumbnails bietet, die weniger den genannten fotografischen Mustern entsprechen (siehe Abb. 3). Man erkennt Privatpersonen in unterschiedlichen Alltagssituation sowie Bilder mit wenig kontrollierter Lichtführung und Schärfeverteilung. Nicht die Genre-Fotografie mit entsprechender Motiv-Inszenierung ist hier dominant, sondern Fotos, deren kommunikativer Gehalt auf die direkte Persönlichkeitsdarstellung bzw. auf die Dokumentation persönlicher Ereignisse bzw. Erlebnisse zielt. Zwischen den vorliegenden Rubriken *Interessantes* und *Neue Fotos* scheint somit ein Filtersystem zu wirken, das die Hervorhebung der benannten Standards in den favorisierten Fotos und somit die beschriebene Konventionalisierung veranlasst. Flickr selbst beschreibt die Wirkungsweise der Rubrik *Interessantes* wie folgt:

»Viele Faktoren beeinflussen, ob etwas auf Flickr »interessant« ist (oder nicht). Es kommt darauf an, woher die Klicks stammen, wer das Bild wann kommentiert, wer es als Favorit kennzeichnet, welche Tags verwendet werden und noch viele Faktoren mehr, die sich ständig ändern. [...]« (<http://www.flickr.com/explore/interesting>, Zugriff 29.05.08)

Zwischen den vorgestellten Unterrubriken ist also ein Filtersystem wirksam, das seine Auswahl in einem Zusammenspiel von Useraktivität und Systemfunktionalität erstellt. Wie anhand der unge-

filterten Rubrik *Neue Fotos* deutlich wird, besteht bei Flickr wie auch bei anderen social Networks (z. B. Myspace, StudiVZ) die wenig reglementierte Möglichkeit der Imagearbeit in Form direkter fotografischer Selbstdarstellung. User können über ihre Person, aber auch über andere Gegenstände mit (audio)visuellen Mitteln frei berichten. Dennoch finden sich an favorisierter Position innerhalb der Flickr-Community eher visuelle Artefakte, die nach Maßgabe fachlicher Genrefotografie angefertigt wurden. Das eingesetzte softwaregestützte Votingsystem befördert somit die Durchsetzung dieser fotografischen Muster. Es belohnt ein Nutzerverhalten mit größerer Wahrnehmbarkeit, sprich höherem Sozialkapital, das danach ausgerichtet ist, Fotografie als künstlerische bzw. kreative Ausdrucksform zu betreiben. Somit bilden die aktiven Mitglieder nicht nur ein softwaregestütztes Netzwerk, sondern auch eine Wertegemeinschaft (vgl. HEPP/TEPE 2008), die ähnliche Ansichten über visuelle Stilgebung sowie kulturelle Funktionen von Fotografie teilt. Aus diesen Wertvorstellungen erwachsen die Kriterien für die persönliche Imagearbeit der Community-Mitglieder. Sie erreichen soziale Anerkennung, wenn sie als innovative bzw. kreative und (quasi-)professionelle Fotografen innerhalb der Community gelten und als entsprechende Referenz in den Kommentaren und Verlinkungen bekannt werden.

Mit der beschriebenen netzgestützten Kollaborationspraxis weist Flickr ein grundsätzliches Strukturmerkmal des sogenannten social Web (vgl. EBERSBACH/GLASER/HEIGL 2008) bzw. des onlinegestützten Netzwerks im Web 2.0 (vgl. SCHMIDT 2008) auf. Solche Anwendungen gelten allgemein zum ersten als alternative Medien, in denen Wissensbestände produziert werden, die jenseits etablierter Nachrichtenflüsse oder institutioneller Bildungseinrichtungen wie Universitäten entstehen. Dabei bedienen sie sich alternativer jenseits des etablierten massenmedialen Systems befindlicher Distributionswege.

Zum zweiten sind Produkte dieser kollaborativen Wissensproduktion weniger einer urheberrechtlich bestimmbaren Autorenschaft unterworfen, sondern unterliegen gemäß des open-source-Gedankens einer allgemeinen Plausibilitäts- und Verwertbarkeitsprüfung sowie der freien Modifikation und Weiterverwertung (vgl. PENTZOLD 2007; FRAAS 2008; GUENTHER/SCHMIDT 2008). Dieses Merkmal ist bei Flickr jedoch eingeschränkt vorzufinden. Hier kann der User kostenlose oder durch bestimmte Bezahlung graduell abgestufte Lizenzierungen seiner Fotos erreichen. Auch ist die Einstellung fremder Fotos oder deren Bearbeitung mit anschließender Publikation untersagt. Die Community-Regeln von Flickr befördern somit eher die Produkte und damit die Imagearbeit des Einzelnen als eine kollektive Inhaltsproduktion. Allerdings gibt es auch die Möglichkeit, Gemeinschaften innerhalb der Community zu gründen und als themenorientierte Gruppen »vor die Portalöffentlichkeit zu treten«. Diese Praxis bewirkt die grundsätzliche Strukturierung der Community. Die daraus resultierende Wirkung auf das Filter- und Ratingsystem der Gesamt-Community wird folgend näher erläutert.

Prinzipiell kann jede Nutzerin und jeder Nutzer eine thematische Gruppe gründen. Dabei wird zu meist ein besonderer fotografischer Aspekt zur Identitätsstiftung gewählt. So wenden sich Gruppen bestimmten Genres zu, nutzen ähnliche Fototechnik oder verfolgen gemeinsame fotografische Aufgaben der Motivwahl, Bildgestaltung etc. Die Gruppenmitglieder nehmen die Fotos in ihr Portfolio auf, die sie als gelungene bzw. innovative Umsetzung ihres Gruppenthemas empfinden. Dies geschieht über eine Verlinkung (»tagging«) des Einzelfotos. Dadurch wird eine Selektierung verursacht, die die ausgewählten Fotos gegenüber nicht ausgewählten favorisiert. Auswahlen von

Gruppen bzw. stark vernetzten Einzelprofilen zählen zudem mehr als die Bestimmung eines Fotos durch einen einzelnen User mit einer geringen Anzahl von Verlinkungen. Dieser kann einzelne Fotos jedoch ebenfalls taggen und sie so als seine persönlichen Favoriten bestimmen. Eine solche für alle Userinnen und User zugängliche und wahrnehmbare Auswahlpraxis, das gemeinhin als *Folksonomy* bezeichnet wird, gilt als weiteres Strukturelement des social Web. Tim O'Reilly, der Begründer des Web 2.0, beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

»Sites like del.icio.us and Flickr, two companies that have received a great deal of attention of late, have pioneered a concept that some people call ›folksonomy‹ (in contrast to taxonomy), a style of collaborative categorization of sites using freely chosen keywords, often referred to as tags. Tagging allows for the kind of multiple, overlapping associations that the brain itself uses, rather than rigid categories. In the canonical example, a Flickr photo of a puppy might be tagged both ›puppy‹ and ›cute‹ – allowing for retrieval along natural axes generated user activity.« (O'REILLY 2005: 2)

Diese Praxis soll folgend anhand eines Beispiels verdeutlicht werden. Klickt man den Namen *tarostas* an, der am unteren Rand von einem der Titelfotos auf der Startseite von Flickr erscheint, so gelangt man auf die Profil-Seiten dieses Fotografen. Darin zeigt sich, dass *tarostas* zahlreichen unterschiedlichen Flickr-Gruppen angehört. Er ist somit ein sehr aktives Mitglied und wird von vielen ebenfalls bereits organisierten Aktivisten geschätzt.

Betrachtet man die Kommentierungen, die von anderen Flickr-Nutzerinnen und Nutzern unter die von *tarostas* publizierten Fotos hinterlassen wurden, so fallen neben der hohen Zahl an positiven Stimmen auch die zahlreichen Anfragen auf, die den Fotografen bitten, seine Arbeiten auch im Portfolio der entsprechenden Gruppe zu platzieren und als Mitglied beizutreten. Kommentierungen, Aufnahmen einzelner Fotos in den Favoritenordner einzelner Flickr-Mitglieder und in Portfolios großer Gruppen sowie die Bestimmung von Einzelarbeiten als ›interessant‹, all dies sind Komponenten, die den Flickr eigenen Algorithmus veranlassen, bestimmte Fotografien und Fotografen an prominenter Stelle innerhalb des Netzwerkes zu präsentieren, sodass deren Wahrnehmbarkeit gesteigert wird. Da die Auswahlen sich nach den zugrundegelegten Kriterien der Nutzerinnen und Nutzer selbst organisieren, wirken die Kriterien am dominantesten, die von den meisten auswählenden Mitgliedern angelegt werden. Diese scheinen sich in der vorliegenden Community mehrheitlich nach den genannten fotografischen Mustern zu richten, was zu den beschriebenen Selektionsergebnissen führt und die Community ihrerseits wieder als Wertegemeinschaft bestätigt. Erfolgreiche Imagearbeit des Einzelnen, sprich die hohe Wahrnehmbarkeit innerhalb der Community, entsteht somit nach dem Grad innovativer und kreativer Umsetzung intersubjektiv dominanter Qualitätsvorstellungen von Fotografie und nicht durch direkte Selbstdarstellung.

4. Fotografische Kommunikation in social Networks

Durch die beschriebene *Folksonomy*-Praxis weist Flickr zwar ein weiteres Strukturmerkmal des social Web auf, das Jan Schmidt (2006) anhand von Weblogs mit der Praxis der Identitäts- und Beziehungsorganisation beschreibt, jedoch bleibt bei Flickr die Fotografie das Hauptthema zur Strukturierung der Kommunikation und Netzwerkdynamik. Nicht die Nutzerinnen und Nutzer ste-

hen im Vordergrund, sondern ihre fotografischen Arbeiten. Dies scheint in genannten social Networks wie Myspace, Friendster oder StudiVZ, die ebenfalls der online-gestützten Vergemeinschaftung dienen, anders organisiert zu sein. Hier machen sich an prominenten Stellen die Userinnen und User mittels Fotografie selbst zum Thema. Sie entwerfen ein Bild von sich, arbeiten direkt an einem Image, das sie anderen Portal-Mitgliedern zur Kenntnis geben.

Ähnlich wie bei Flickr wählen oder erstellen die Mitglieder dieser social Networks Profilfotos, die nicht nur auf den eigenen Seiten zu sehen sind, sondern immer erscheinen, wenn das entsprechende Mitglied kommunikativ aktiv ist. Sie werden zudem präsentiert, wenn ein angemeldeter oder nicht angemeldeter Gast bestimmte Suchkriterien wie Alter, Geschlecht, Hobbies etc. in die Suchmaschine des Portals eingibt. Die Suchmaschine erzeugt dann eine Liste von Mitgliedern, die diesen Kriterien nach ihren Profilangaben bzw. realisierten Imagekonstruktionen am ehesten entsprechen. Die Liste zeigt die entsprechenden Profilfotos, die somit dem Suchenden als visuelle Repräsentationen der Mitglieder dienen (vgl. Abb. 4). Sie sind Teil des kommunizierten Images auf den Mitgliedsseiten, sie geben ihnen quasi ein Gesicht. Schaut man sich die einzelnen Profilfotos an, so fällt auf, dass diese erheblich weniger den anhand von Flickr vorgestellten fotografischen Codes entsprechen. Es dominiert das Porträt, das jedoch kaum eine gezielte Lichtführung bzw. Hintergrund-Vordergrundgestaltung der Genrefotografie enthält. Vielmehr scheint hier das Motiv bzw. die dargestellte Person selbst im Fokus zu stehen. Das Porträt ist nicht als Genre thematisiert, sondern als Mittel der direkten Imagekonstruktion bzw. Selbstdarstellung des entsprechenden Users oder der Userin. Auch in den Fotostrecken auf den persönlichen Seiten der Community-Mitglieder zeigen sich sehr häufig Personen in konkreten situativen Kontexten wie Partys, Urlaub, Freizeitaktivitäten. Oftmals lassen sich konkrete Personen durch ihr bestimmbares Antlitz ausmachen. Die Networker zeigen sich somit in ihren vermeintlich privaten Offline-Kontexten, geben so dem realisierten Image eine authentische Anmutung. Sie arbeiten mit bildlichen Andeutungen auf bestimmte Persönlichkeitsmerkmale mittels Szene-Insignien (z.B. Tattoos, Kleidung) und zeigen bestimmte Fanorientierungen (z.B. erkennbare Band-Logos, Vereins-Wappen). Sie inszenieren sich als attraktive und aktive Mitglieder in Vergnügungsgemeinschaften und Eventkulturen, visualisieren somit das angestrebte Fremdbild direkt, wobei die Profilfotos bei Flickr eher durch kreative



Abb. 4: Profilfoto-Thumbnails bei Myspace
Deutschland (<http://www.myspace.com/>, Zugriff
29.05.08)

Perspektiven, Ausschnitte, Motivwahlen etc. dem hegemonialen Werte- und Geschmackskonsens kreativer Fotografie als Mittel der Selbstdarstellung verpflichtet zu sein scheinen. Die genannten social Networks favorisieren dem gegenüber verstärkt die dokumentarische Funktion von Fotografie. Hierfür wird kalkuliert, was gezeigt, sprich fotografisch preisgegeben werden kann und was nicht. Fotografie wird somit als Mittel der bildlichen Präsentation realer Personen und deren Charaktereigenschaften angesehen und weniger als ästhetische Ausdrucksform. Dies zeigt sich in einem qualitativen Interview, das Master-Studierende der Medienkommunikation im Rahmen regelmäßig stattfindender Forschungsseminare geführt haben. Auf die Frage, wie der Interviewpartner mit Fotos in social Networks umgehe, antwortet dieser wie folgt:

›Das kommt auf's Netzwerk an. Sind meistens Fotos, wo ich schon erkennbar bin, aber auch nicht ganz. Naja ich hab das ´ne zeitlang mal ziemlich intensiv betrieben, mit Fotos und Partyfotos hochladen und da war irgendwann mal der Punkt: die Daten können verkauft werden und das kriegst du eh nicht mit. Und da hab ich aufgehört, so viele Fotos reinzustellen. Nehme aber jetzt immer Fotos, also Profildfotos, da sieht man zwar das Gesicht, aber du würdest mich in der Realität nicht erkennen, bei MySpace, studivz nicht erkennbar, bei facebook würdest du mich erkennen. Hat aber den Hintergrund, dass ich bei facebook viel mehr oder schneller Kontakte knüpfe.«

An einer anderen Stelle gibt der Interviewpartner Auskunft, wie er die Fotos der anderen User nutzt. Hierbei zeigt sich, dass die Nutzer vermittelt über die Bilder zuweilen das Gefühl haben, den anderen in ihren bildlich inszenierten Offline-Welten zuzuschauen. Damit werden das Bedürfnis nach Selbstdarstellung und der voyeuristische Drang nach verborgener Beobachtung von Personen synchron bedient. Hierdurch kann es zu konkreten Handlungsentscheidungen kommen, wie es sich im folgenden Zitat zeigt:

›Du hast halt beispielsweise bei 20 Mädels ›ja‹ angeklickt. Dann kriegen die ne Benachrichtigung, gucken dein Profil an, deine Fotos und sagen: ›Ey, der ist ja ganz süß‹, und dann weißt du das auch, und dann suchst du dir halt irgendeinen Punkt auf ihrer Website, wo du anhaken kannst.«

In einer weiteren Interviewstelle zeigt sich nochmals, dass Fotos als Authentizitätsabgleich herangezogen werden. Durch die Betrachtung der im Album gezeigten Bilder versucht der Suchende über die visuellen aber auch charakterlichen Eigentümlichkeiten der Person Hinweise zu bekommen. Er unterstellt der Fotografie eine Darstellungsfunktion bezogen auf die entsprechende Offline-Person und erwartet durch die Fotografien, die er sich auch aus unterschiedlichen Portalen zusammensucht, den realen Menschen näher kennen zu lernen. Nur so lässt sich sein Erstaunen bei dem folgend geschilderten Zusammentreffen mit einer Online-Bekanntschaft erklären:

›Und ich wusste halt nicht, dass sie Vietnamesischer Abstammung ist, also zur Hälfte, das hab ich zum Beispiel auch nicht über die Facebook-Seite rausbekommen. Auch nicht über die Fotos, als ich sie jedoch live gesehen hab, schon ein bisschen, weil da sieht man ja schon ein bissl anders aus als auf den Fotos.«

5. Fazit

Es wurde deutlich, dass Fotografie in der Image- und Beziehungsarbeit in so genannten Web 2.0-Anwendungen eine besondere Rolle spielt. In den einzelnen Portalen lassen sich jedoch Unterschiede hinsichtlich Funktion und Gestaltung ermitteln. Während in der Community Flickr aufgrund eines komplexen Voting- und Ratingsystems das Foto selbst bzw. seine Erstellung als Leitthema fungiert, dient es in den so genannten social Networks eher als Mittel der direkten Selbstdarstellung und Veranschaulichung realer Personen. Sie bilden Verkörperungen der Netzwerk-Teilnehmerinnen und -teilnehmer im digitalen Raum. Diese unterschiedlichen Funktionen haben Auswirkungen auf die visuelle Umsetzung der Fotos. Mittels einer bestimmten Nutzung des kollaborativen *Folksonomy*-Systems hat sich bei Flickr ein dominanter Wertekonsens herausgebildet, der Fotografie als ästhetische Ausdrucksform begreift. Daran koppelt sich die Beschäftigung und Umsetzung bestimmter fotografischer Stilcodes, die sich in fachlichen Spezialdiskursen entwickelt haben. Die prominent wahrnehmbaren Community-Aktivistinnen gründen ihr kollektives Selbstverständnis auf der variierenden Reproduktion des in diesen Spezialdiskursen produzierten Wissens und nutzen es als Mittel der Vergemeinschaftung nach innen sowie der Destinktion nach außen. Beziehungstiftung bzw. positive Imagezuschreibungen organisieren sich so zum einen aus der unterstellten Fülle des in den Einzelbildern umgesetzten fotografischen Wissens, zum anderen aus einer als innovativ und ideenreich empfundenen Brechung dieser Stilkonventionen. Entscheidend ist zudem die Beteiligung am Community internen networking, das die Gründung und Bekanntmachung von Gruppen beinhaltet sowie den Aufbau eines durch taggen einzelner Bilder verursachtes Verlinkungsgeflecht. Hieraus entsteht soziales Kapital. Das Mitglied oder eine Gruppe wird so in eine prominente, sprich leichter wahrnehmbare Position innerhalb der Community versetzt.

In so genannten social Networks kommt Fotografie ebenfalls intensiv zum Einsatz. Es zeigt sich dort jedoch, dass Fotografie bzw. ihre Machart nicht als konkretes Leitthema dient, sondern dass die Imagepflege, Beziehungstiftung sowie -arbeit im Vordergrund steht. So werden eher die Bildinhalte thematisiert, in denen konkrete Personen bzw. deren Eigenschaften gezeigt werden. Fotos dienen damit der Spezifizierung des angestrebten Images in den Profilen. Sie fungieren als kommunikative Mittel zur visuellen Charakterisierung des dargestellten Selbst. Dabei ist weniger die ästhetische Umsetzung der Bilder entscheidend, auch wenn dies ebenfalls als Mittel der Imagearbeit eingesetzt werden kann, sondern die glaubhafte Vorführung einer bestimmten Persönlichkeit in authentisch anmutenden Offline-Situationen. Diese Praxis mag Attraktivität bei den Betrachtenden erreichen, indem ihnen das Gefühl vermittelt wird, einen Ausschnitt realen Lebens der entsprechenden Person beobachten zu können. Dabei scheint es zunächst egal zu sein, ob sich das einzelne Profil an eher anonyme Rezipienten oder an bereits aus Offline-Kontexten bekannte Adressaten richtet. Gerade wenig gestaltete Fotos können für diese dokumentarische Wirkung zweckdienlicher sein, da ihnen höhere Evidenz, Situativität und konkrete Verortung zugeschrieben werden kann. Denn Fotos werden zur Herstellung von Authentizität unter den Interaktanten genutzt, die sich in der online-medialen Kommunikationssituation in einem entkörperlichten und örtlich entkontextualisierten Austausch befinden.

Neben dieser unterstellten dokumentarischen Funktion von Fotografie kommen außerdem die sogenannten Profildfotos als visuelle Repräsentationen der Portal-Nutzerinnen und -nutzer zum Ein-

satz. Diese Funktion unterscheidet sich zwischen den Communities und social Networks kaum. Profilfotos sind visuelle Ansichten des kommunizierten Images und stiften (körperliche) Präsenz innerhalb der digitalen Welt des Netzwerks. Sie können dabei jedoch auch hohe Arbitrarität zum entsprechenden Networker besitzen, da sie selbst bestimmte ›visuelle Eigennamen‹ sind, die nur bestimmte Eigenschaften des anvisierten Images zu fokussieren brauchen. Profilfotos sind demnach visuelle Stellvertreter eines Images mit bildkommunikativer Kommentarfunktion. Dabei lassen sich durchaus Parallelen zu der Wahl bestimmter Nicknames wie ›blumenkind‹, ›superman‹ etc. in Chat- und Foren-Kommunikationsformen finden. Allerdings verursachen die syntaktische Dichte und Fülle der ikonischen Repräsentationen eine bildspezifische Wahrnehmungs- und Interpretationsaktivität beim Rezipienten und damit eine andere Art der Vorstellung über den Interaktionspartner als arbiträre Symbolzeichen.

Literatur

- DÖRING, NICOLA: *Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen*, 2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen [Hogrefe] 2003
- EBERSBACH, ANJA; GLASER, MARKUS; HEIGL, RICHARD: *Social Web*. Konstanz [UTB] 2008
- GOFFMAN, ERVING: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2. Auflage. München [Piper] 2004
- FRAAS, CLAUDIA: Online-Diskurse – Neue Impulse für die Diskursforschung. In: STENSCHKE, O.; WICHTER, S. (Hrsg.): *Wissenstransfer und Diskurs*, (= Transferwissenschaften 7). Frankfurt/M.: [Lang] 2008, S. 363-379
- FRAAS, CLAUDIA; PENTZOLD, CHRISTIAN: Online-Diskurse. Theoretische Prämissen, methodische Anforderungen und analytische Befunde. In: WARNKE, I.; SPITZMÜLLER, J. (Hrsg.): *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Berlin / New York [de Gruyter] 2008, S. 291-326
- GUENTHER, TINA; SCHMIDT, JAN: *Wissenstypen im ›Web 2.0‹ – eine wissenssoziologische Deutung von Prodnutzung im Internet*, 2008, <http://www.schmidtmitdete.de/pdf/Web20Wissenstypen2008preprint.pdf>, Zugriff 12.12.08
- HEPP, ANDREAS; DANIEL, TEPE: Digitale Produktionsgemeinschaften: Open-Source-Bewegung als deterritoriale Vergemeinschaftung. In: *Open Source Jahrbuch 2008*, 2008, <http://www.opensourcejahrbuch.de/portal/scripts/download?article=tepe-produktionsgemeinschaft.pdf>, Zugriff 12.12.08
- KEUPP, HEINER U. A.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, 2. Auflage. Reinbek [Rowohlt] 2002

- LANGE, PATRICIA G.: Publicly Private and Privately Public: Social Networking on YouTube. In: *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13 (1), article 18, 2007, <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/lange.html>, Zugriff 13.12.08
- MEIER, STEFAN: *(Bild-)Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web*. Köln [von Halem] 2008
- MEIER-SCHUEGRAF, STEFAN: Websites – Versuch einer (online)diskursorientierten Typologisierung. In: ANDROUTSOPOULOS, J.; RUNKEHL, J.; SCHLOBINSKI, P.; SIEVER, T. (Hg.): *Neuere Entwicklungen in der Internetforschung. Reihe Germanistische Linguistik 186-187/2006*. Hildesheim / Zürich / New York 2006, S. 161-183
- PENTZOLD, CHRISTIAN: *Wikipedia – Diskussionsraum und Informationsspeicher im neuen Netz*. München [Reinhard Fischer] 2007 (Internet Research; Bd. 29)
- RÖSSLER, PATRICK; WIRTH, WERNER: Inhaltsanalysen im World Wide Web. In: WIRTH, W.; LAUF, E. (Hrsg.): *Inhaltsanalysen. Perspektiven, Probleme, Potentiale*. Köln: [Halem] 2001, S. 280-302
- SCHMIDT, JAN: *Abschlussbericht zum DFG-Projekt ›Praktiken des onlinegestützten Netzwerkens – Stellenwert und Konsequenzen von ›social software‹ für die Strukturierung interpersonaler Kommunikation‹*, 2008, http://www.schmidtmitdete.de/pdf/AbschlussberichtSCHM2359_11.pdf, Zugriff 13.12.08
- SCHMIDT, JAN: *Weblogs. Eine kommunikationssoziologische Studie*. Konstanz [UVK] 2006
- O'REILLY, TIM: *What Is Web 2.0*, 2005, <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html?page=2>, Zugriff 12.12.08

Julius Erdmann

My body Style(s) – Formen der bildlichen Identität im Studivz

Abstract

Young users of virtual social networks are expected to increasingly exhibit themselves in the internet. Media reports in newspapers or television are criticizing this behavior. The article attempts to discover possible aspects of public exhibition in virtual communities and to analyse how a new body image is constructed via photographic self-portraits in virtual photo albums. Based on the semiotics of C.S. Peirce and considerations on photography by Roland Barthes, the article will show that digital self-portraits are not only maintaining the authenticity of the user, but are completing the information on his individual identity. Consequently, the young member constructs a self-contained, virtual body by exposing his photographs. Finally, it will be revealed by examining the emo subculture, how corporal construction of a virtual self is contributing to an individual, subcultural identity.

Die Exhibition junger Nutzer in virtuellen Social Networks wird, nicht zuletzt aufgrund der medialen Berichterstattung, immer offensichtlicher. Der vorliegende Beitrag versucht, mögliche Facetten dieser Zurschaustellung in der deutschen Community Studivz zu erkennen. Es wird untersucht, inwiefern in virtuellen Fotoalben über fotografische Selbstporträts ein neues Körperbild konstruiert wird. Ausgehend von der Semiotik C.S. Peirces und den Betrachtungen Roland Barthes zur Fotografie wird gezeigt, dass die digitalen Selbstporträts nicht nur der Glaubwürdigkeit und Authentizität des Nutzers dienen, sondern die Identitätsinformationen des Profils ergänzen. Somit wird vom Nutzer ein eigenständiger, virtueller Körper konstruiert. In einem letzten Punkt wird anhand der Emo-Jugendkultur gezeigt, inwiefern diese virtuell körperliche Selbstbildung insbesondere der individuellen Positionierung innerhalb einer subkulturellen Identität dienlich ist.

1. Einleitung: Exhibition 2.0

Zuletzt bewies das große ›Internet Spezial‹ der *ZEIT* vom 1. bis zum 15. Mai 2008 die hohe Medienaufmerksamkeit für all diese neuen Anwendungen im WWW, für die neuen Geschäftsmodelle, den Einfluss auf Gesellschaftsstrukturen und letztendlich auch auf unsere Identität. Doch neu ist diese Aufmerksamkeit nicht. Seit Beginn des deutschlandweiten Erfolgs von Studivz, des virtuellen Netzwerks für Studenten, Schüler und Alumni, fragt man sich u. a., weshalb es zu einer scheinbaren Exhibition junger Nutzer von solchen Social Networks kommt, und spart nicht mit Kritik. So »entblößen sich viele regelrecht, schreiben auf, was sie essen, anziehen, lieben, hassen, was sie denken, wen sie mögen und welche Musik sie hören«, stellt Götz Hamann (2007: 1) ebenfalls in der *ZEIT* fest. In den Tageszeitungen und Onlinemedien werden stetig Bedenken bezüglich des mangelnden Datenschutzes und des voyeuristischen Ausspionierens laut.

Diese Bedenken sind letztendlich nicht unbegründet. Jugendliche nutzen soziale Netzwerke im Internet, um Informationen über sich selbst einzuspeisen und so in einen regelrechten Identitätsdialog mit anderen Nutzern des Netzwerks zu treten. Die Form der Selbstdarstellung in solchen virtuellen Netzwerken weicht von bisher bekannten Darstellungsweisen insbesondere durch die kompakte Form der multimodalen Informationsdarbietung ab. In der in Deutschland populären Internetanwendung Studivz kann man ähnlich wie in anderen Communities neben textuellen Informationen auch eigene Bilder in Fotoalben online stellen. Somit ist es nicht erstaunlich, dass Jugendliche besonders auf diese Funktion im Studivz zurückgreifen, um ihre realen Lebensbilder zu digitalisieren und sie mit der ständig wachsenden Community zu teilen. Dabei steht neben der Dokumentation von Urlaub und Party eben auch die Repräsentation des eigenen Körpers in einem *Ich-Album* im Vordergrund. Der jugendliche Nutzer vereint in einem solchen Album mehrere Selbstporträts seines eigenen Körpers.

In diesem Beitrag untersuche ich, inwiefern über das *Ich-Album* ein neues Körperbild transportiert wird. Dieses dient in erster Linie der Unterstützung eines glaubwürdigen Images. Es soll jedoch die Frage gestellt werden, wie durch die Virtualität der sozialen Netzwerke die Möglichkeit entsteht, neue Formen von Körperlichkeit zu transportieren. In Rückgriff auf Charles S. Peirce (1993) und Roland Barthes (1989) wird geklärt, inwiefern digitale Selbstporträts die textuellen und hypertextuellen Identitätsinformationen des Profils nicht nur beglaubigen, sondern vielmehr ergänzen und somit eine umfassende Selbstinszenierung ermöglichen. In einem letzten Punkt wird gezeigt, dass das *Ich-Album* für Vertreter von jugendlichen Subkulturen eine Abgrenzung von gängigen Körperdiskursen und eine genauere Positionierung der eigenen, subkulturellen Identität bietet.

2. Das Ich im Studivz

Als eines der am häufigsten genutzten Onlinenetze Deutschlands existiert das Studentenverzeichnis, kurz Studivz, seit Oktober 2005 und verfügt nach eigenen Aussagen inzwischen über mehr als 5,5 Millionen Nutzer (vgl. Studivz Ltd. 2009). Das Netzwerk wird ebenso für Schüler (Schülervz) angeboten, beide Plattformen wurden mit der nicht zielgruppenspezifischen Community MeinVZ gekoppelt.

Ähnlich dem Vorbild Facebook bietet das Studivz die Möglichkeit, Userprofile zu erstellen und diese über die Mitgliedschaft in thematischen Gruppen und durch die Verbindung mit anderen Nutzern über die Metapher *Freundschaft* in das Netzwerk einzubetten. Der Nutzer kann bei der Generierung seines Profils auf verschiedene Ausdrucksarten zurückgreifen.

Neben Beschreibungen zur Mitgliedschaft, zur akademischen Laufbahn und zum persönlichen Status (also Beziehung, politische Ausrichtung, Interessen und Musikgeschmack beispielsweise) wird das Nutzerprofil bereits auf den ersten Blick durch einen Nutzernamen und ein Bild personalisiert. Auf der Ebene der Vernetzung bieten sich Einblicke in Gruppenmitgliedschaften, *befreundete* User und Verlinkungen auf Fotos anderer. Ergänzt wird das Profil durch den Zugriff auf die persönlichen Fotoalben. Die Jugendlichen kommen zahlreich auf diese Funktion in der Community zurück, um wie im realen Kontakt¹ mit Freunden und Familien Fotos von Feiern, Geburtstagen, Urlauben, Treffen, etc. zu zeigen. Inzwischen ist besonders unter den jungen Mitgliedern ein neuer Trend aufgekommen: Die Erstellung einer, von mir als *Ich-Album* bezeichneten, Auflistung von Selbstporträts.

Als *Ich-Album* bezeichne ich im Folgenden ein Fotoalbum, das fast ausschließlich fotografische Selbstporträts des Nutzers versammelt. Von den Nutzern wird es schon über den Titel des Albums rein auf die eigene Persönlichkeit fokussiert. So finden sich Namen wie ›Me Myself and I‹, ›Ich‹, ›Ich halt‹ oder französisch ›Moi‹ sowie weitere Variationen derartiger Ausrichtung. Da es sich dabei um ein gesamtes Fotoalbum handelt, weichen die Nutzer dezidiert von herkömmlichen Selbstporträts, die vereinzelt in einem anderen Album auftauchen, ab. In einem *Ich-Album* werden oft mehr als fünf solcher Fotos kompakt in einer Auflistung versammelt. Auffällig ist daran eben die komprimierte Darstellung des Selbst in mehreren Aufnahmen des eigenen Körpers. Die Aufnahme der Selbstporträts erfolgt unter Nutzung einer Digital- oder Handykamera und wird durch das Vorhalten der Kamera oder über einen Spiegel realisiert. Diese Aufnahmetechnik bedingt durch den eingeschränkten Radius auch den starken Schwerpunkt auf das fotografierte Objekt, den eigenen Körper. Elemente der Umgebung sind entweder gar nicht oder nur schwach im Hintergrund erkennbar.

Diese *Ich-Alben* sind keine Eigenart der deutschen Community Studivz. Im großen, inzwischen weltweit verbreiteten Social Network Myspace.com trifft man ebenfalls auf solche Darstellungsformen. Allerdings möchte ich mich in den folgenden Betrachtungen aus zwei Gründen auf das deutsche Studentenverzeichnis beschränken. Zunächst einmal ist die Community eines der dominanten virtuellen Netzwerke in Deutschland, welches bezüglich der Nutzerzahlen auch von den internationalen Größen Myspace oder Facebook unerreicht ist. Des Weiteren ist das Studentenverzeichnis als Gemeinschaft auf vergleichsweise wenige, multimodale Funktionen im Profil reduziert, während andere Communities auch die Einbettung von eigenen Videos und das Verlinken eines Liedes ermöglichen. Studivz.net legt dagegen eher einen Schwerpunkt auf die Netzwerkstruktur. Die nicht textuelle Darstellung im Rahmen des Profils ist auf das Nutzerbild und die eingestellten Fotoalben beschränkt. Für die Nutzer sind die Fotografien daher ein bedeutender Bestandteil der

1 Im Folgenden wird unter der Realität in Abgrenzung zur Virtualität des Internets all das gemeint, was in der Welt außerhalb des Internets, sprich der real greifbaren Welt, stattfindet. Keinesfalls soll dadurch die Realität virtuell vermittelter Informationen oder Beziehungen hinterfragt werden.

persönlichen Informationen im Netzwerk und beinahe die einzige Möglichkeit, ihre körperlich-materielle Existenz zu veröffentlichen.

3. Körperzeichen im Studivz

Weshalb stellen nun Nutzer ihre Körperlichkeit in einem ganzen Album, über mehrere Fotografien hinweg, aus? Ich gehe davon aus, dass der reale Körper des Nutzers aus mehreren Gründen im Internet an neuer Bedeutung gewinnt.

Zunächst lässt sich die auffällige Präsenz von Körperfotografien in den medialen Eigenschaften des Internets begründen. So führt nach Irmela Schneider die Immaterialität des Internets auch zur Rückbesinnung auf den eigenen Körper:

»Die lebensweltliche Erfahrung des Körpers spielt genau dann eine wichtige Rolle, wenn die Lebensweltlichkeit von Erfahrungen für den Alltag immer marginaler werden. Anders formuliert: Der psychophysische Körper erhält in einer Situation neue Aufmerksamkeit, in der seine physische Präsenz, sein ›Standpunkt‹ [...] immer mehr an Bedeutung verliert, immer stärker in Vergessenheit geraten kann.« (SCHNEIDER 2000: 14 f.)

Denn obgleich Jugendliche das Internet insbesondere seit den Entwicklungen, die man so gern unter dem schwammigen Begriff Web 2.0 oder Mitmach-Netz fasst, aktiv-produzierend mitgestalten, sei es durch Blogs, eigene Profile oder das Design ihrer eigenen Seiten, fehlt ihnen durch die Eigenart des Mediums ein entscheidender Bestandteil der eigenen Handschrift: Die konkret physische und sinnliche Seite einer körperlichen Identität. Als mediale Vermittlung menschlicher Kommunikation entbehrt das Internet jegliche Form von materieller Präsenz des Nutzers. Die digitale Struktur des Mediums hebt im Internet das Bewusstsein einer physischen Präsenz noch stärker als bei anderen Kommunikationsformen auf. Nicht umsonst wird deshalb in virtuellen Welten wie SecondLife oder dem Rollenspiel World of Warcraft der menschliche Körper durch generierbare Avatare ersetzt, die dem menschlichen Vorbild immer mehr ähneln und seine Funktionen imitieren.

Allerdings dient die Einführung des Körpers nicht nur der Rückbesinnung des Nutzers auf seine eigene Materie, sondern insbesondere den Grundprinzipien der Kommunikation mit anderen. Der oft gelobte Aspekt des Internets – die Vernachlässigung der Körperlichkeit, der materiellen Präsenz eines Autors – ist in der Kommunikation, wie sie in sozialen Netzwerken eine entscheidende Rolle spielt, nicht immer unproblematisch. Die mangelnde physische Präsenz des Nutzers erschwert die glaubhafte Kommunikation.²

Dem aktiven Internetnutzer fehlt es somit an der bestätigenden Kraft einer materiellen Präsenz. Den dadurch entstehenden Mangel an Glaubwürdigkeit nimmt Vanessa Diemand (2007: 74) auf, wenn sie davon ausgeht, dass die Selbstdarstellung im Internet vor allem Nähe, Persönlichkeit und Authentizität suggerieren muss. Ich gehe davon aus, dass die explizite Darstellung des Körpers über

² Hierbei sei nur auf die anhaltende Debatte über Vertragsabschlüsse im Internet hingewiesen.

Fotografien dem Zweck dient, die Glaubwürdigkeit durch den Rückgriff auf die physische Präsenz in der Realität wiederherzustellen. Das »Wesen der Fotografie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt«, wie es bereits Roland Barthes (1989: 95) treffend formuliert hat. In diesem Sinne kann man die Fotografie nach Peirce (1993: 125) als ein Dicizeichen fassen, das in seinem Interpretantenbezug die reale Existenz des abgebildeten Objektes behauptet. Im fotografischen Prozess reagiert das Material des Films physisch auf das durch das Objekt reflektierte Licht, was schlechthin zu dem Glauben führt, dass das Abbild dem real existierendem Objekt entspricht.

An dieser Stelle soll die semiotische Seite des Körperbildes näher präzisiert werden: Nach Peirce können Zeichen bezüglich ihres Interpretantenbezugs in drei Arten unterteilt werden: Das Rheme, das als Darstellung des Objektes in seinen Eigenschaften verstanden werden kann, das bereits angesprochene Dicizeichen, welches eine reale Existenz des Objektes repräsentiert, und letztendlich das Argument, welches als Gesetz verstanden werden kann (vgl. PEIRCE 1993: 126). In Bezug auf das Körperzeichen können diese Arten des Bezugs auf den Interpretanten als Ebenen aufgefasst werden.

In seiner Funktion als Rheme wird in dem Abbild eines menschlichen Körpers (in Abgrenzung zu weiteren Objekten) erkannt. In der zweiten Ebene, der Eigenschaft als Dicizeichen, nimmt der Rezipient ein Zeichen wahr, welches das Dasein des abgebildeten Körpers in der realen Welt behauptet. Indem eine Person fotografische Selbstporträts innerhalb der Community veröffentlicht, nutzt sie diese propositionale Wirkung und stellt einen intensiv personalisierten Realitätsbezug innerhalb des virtuellen Mediums her. Das Körperbild muss folglich interpretiert werden, als wäre es die Abbildung eines realen Körpers. In der dritten Ebene – und dies ist eine Ebene der weitergehenden Lesart des Abbildes – wird das Körperbild als Argument gesehen. Hier kommt die Einbettung des Abbildes in den Rahmen des Nutzerprofils zum Tragen: In Verbindung mit dem personalisierten Profil ist der Rezipient beispielsweise angehalten, den dargestellten Körper als zugehörig zum Inhaber zu interpretieren. Diese Interpretation wird verstärkt durch die Bildunterschriften oder Albumtitel, welche in vielen Fällen auf den persönlichen Körper hinweisen.

Jedoch stellt sich hier das Problem, dass es relativ leicht ist, mit fremden, digitalen Körperporträts eine falsche Identität zu konstruieren. Es kommt häufig vor, dass Mitglieder von virtuellen Gemeinschaften sogenannte Fake-Charaktere erstellen, indem sie beispielsweise Bilder von Stars oder anderen Personen veröffentlichen und diese als eigene Präsenz darstellen. Meines Erachtens wird durch die dritte Zeichenebene der Selbstporträts ebenso gegen den Vorwurf eines fremden Körpers gearbeitet. Man kann den Bildern Zeichen für die dezidierte Abbildung der Beziehung zwischen Fotograf und aufgenommenem Objekt entnehmen. Barthes (1989: 17) unterscheidet bei der Fotografie zwischen drei Tätigkeiten: Der *operator* – der Fotograf und Ersteller des Bildes – der *spectator* – der Betrachter – und das *spectrum*, also das, was fotografiert wird. Das Erscheinen der Kamera innerhalb des Bildes, Reflektionen des Blitzlichtes im genutzten Spiegel, der empor gehaltene Arm, der die Aufnahme auslöst – diese Zeichen deuten hier auf den Körper in seiner doppelten Rolle als *operator* und *spectrum*. Durch das mehrfache Anzeigen dieser doppelten Bedeutung innerhalb des Albums, zumeist unter verschiedenen Aufnahmeperspektiven, muss das Körperbild in seiner Eigenschaft als Rheme tendenziell mehr auf die reale Existenz des abgebil-

deten Körpers und seiner Einheit mit dem Profilinhaber deuten. In dieser dritten Ebene bietet sich dem Nutzer folglich die Möglichkeit, eine komplexe Zeichenhaftigkeit aufzubauen und darüber einen neuen, virtuellen Körper zu kreieren.

Über die Fotos des *Ich-Albums* wird eine neue Körperlichkeit in das Internet eingeführt, die sich von zuvor existierenden Versuchen der textuellen Konstruktion stark unterscheidet. So war der virtuelle Körper zu Zeiten von grafischen Avataren und textlichen Beschreibungen eher als abstrakt immaterielles Konstrukt im Internet zu erkennen:

»Betrachtet man die Repräsentationen des Körpers in elektronischen Kommunikationsumgebungen, so ist offensichtlich, dass der Körper hier lediglich als symbolisches und diskursives Konstrukt oder als stereotypisierte graphische Repräsentation auftritt. Entsprechend ist der Eindruck von Körperlichkeit ein vorrangig im Dialog mit anderen Netzteilnehmern über Texte und Graphiken konstruiertes Gefühl, erschaffen durch Sprache und nicht getragen von konkreten physischen und sinnlichen Eindrücken.« (BECKER 2000: 45)

Im Gegensatz zu Körperbeschreibungen, wie sie in früheren Chats notwendig waren, um sich selbst eine physische Präsenz zu verleihen, beschränkt sich der User heutzutage nicht mehr auf stereotypisierte, grafische Konstruktionen. Es muss angenommen werden, dass inzwischen ein zumindest gradueller Unterschied zu diesen Selbstkonstruktionen vorliegt, da die Nutzer im Internet immer leichter und in komplexerer Form fotografische Zeichen im Web veröffentlichen. Als Rheme unterhält die Körperfotografie Ähnlichkeitsbeziehungen mit ihrem realen Objekt. Hierin liegt ein tendenziell sinnlicher Eindruck in der Darstellung des eigenen Leibs. Zwar kommt es nach wie vor – und dies ist bis auf weiteres durch die Medialität des Internets eine Notwendigkeit – zu einer Konstruktion des Körpers. Aber diese basiert zunächst einmal auf den konkret physischen Gegebenheiten des Objekts, die per Aufnahme festgehalten und in das Internet transferiert werden.

Dabei muss gemerkt werden, dass dieser neue Körper nicht isoliert als fotografische Form steht, es kommt zu einer Vermischung mit den textuellen und hypertextuellen Elementen der Studivz-Maske und weiteren grafischen Einheiten. So fallen z. B. noch textuelle, körperliche Selbstbeschreibungen im Profil, in Gruppenzugehörigkeiten³, aber auch in Form von Bildunterschriften auf. Hypertextuelle Verweise entstehen insbesondere bei der Verlinkung des Nutzers auf Fotografien anderer Mitglieder, auf denen er erkennbar ist. Grafische Symbole werden entweder in die Fotografie integriert oder neben das Körperbild gestellt und sind damit konstituierend für den Wahrnehmungskontext des Bildes.

Das lichtbildnerische Selbstporträt ist nicht nur die Bestätigung der im Profil konstruierten Identität des Nutzers, sondern sie wirkt als Ergänzung, die mit den anderen symbolischen Komponenten, wie beispielsweise den Informationen über den Nutzer, seinem Engagement in Gruppen, oder die konkrete Vernetzung über den *Freundeskreis*, in ein Wechselverhältnis gerät. Letztendlich ist jedoch der Körper »der exponierte Ort der Inszenierung des Selbst« (SCHERGER 2000: 246). Stellt der

3 So gibt es Gruppen, die explizit auf bestimmte körperliche Eigenschaften, wie Haarfarbe, Gewicht, oder Augenfarbe verweisen. Diese sind interessanterweise meist mit normativen Komponenten gekoppelt, die die jeweilige Eigenschaft gegenüber anderen vorziehen.

Nutzer des Studivz in einem *Ich-Album* Fotos ein, so erfüllt er nicht nur den geforderten Identitätsnachweis, sondern er inszeniert eine spezifische, virtuelle Identität und stellt diese aus.

4. Körperliche Selbstinszenierung

Die fotografische Selbstabbildung dient in einem ersten Moment der Verankerung der virtuellen Präsenz in einem realexistierenden Bezug. Die dadurch in der Kommunikation mit anderen erlangte Authentizität stellt eine Basis für die darüber hinausgehende Funktionalisierung des Körperbilds als Konstituente der Identitätskonstruktion dar. Dafür nutzt das Community-Mitglied sein Körperbild ähnlich seinem physischen Körper: Es wird mit identitätsbildenden Symbolen ausgestattet, dient gleichsam als Zeichenträger für – bei jungen Nutzern – die persönliche, jugend- (sub-)kulturelle Welt. In dieser komplexen Zeichenhaftigkeit des digitalisierten Körpers spiegelt sich die neue Dimension der Körperdarstellungen im Internet: Auf der körperlichen Darstellung gründend wird das Abbild mit Symbolen versehen und in ein interaktives Netzwerk eingebettet.

Da sein *Ich-Album* aus Selbst-Porträts besteht, erfasst der User gewissermaßen sich selbst und manipuliert damit die »herkömmliche Struktur« eines spontanen Privatfotos nach Roland Barthes (1989: 17), welche sich in der Trennung zwischen *operator*, *spectator* und *spectrum* ausdrückt. Erstellt der *operator* vom menschlichen *spectrum* einen Schnappschuss, so kommt es beim Betrachten des Bildes durch das abgebildete Objekt oft zum Überraschungseffekt des Sich-Selbst-Sehens. Die Verunsicherung rührt vom Gegensatz zwischen dem körperlichen Selbstbild, dem Ich, und dem externen Abbild des Körpers, welche in einer solchen Situation in einen direkten Abgleich geraten, her. »[Ich] wünschte«, sagt Roland Barthes (1989: 20), »daß (sic!) mein Bild [...] stets mit meinem [...] ›Ich‹ übereinstimmte; doch vom Gegenteil muss die Rede sein: Mein Ich ist's, das nie mit seinem Bild übereinstimmt.« Die fotografischen Autoporträtisten im Studivz heben diesen Effekt auf. Bei ihnen fallen die Bestandteile *operator* und *spectrum* zusammen. Der *operator* übernimmt somit nicht nur die Steuerung des Auslösens, sondern zugleich die weitestgehende Kontrolle über den Ausdruck des *spectrums*. Das Verhältnis zwischen dem Körper und dem Bild wird umgekehrt: Der Fotograf gestaltet das Objekt, was in dem Fall sein Körper ist, nach den Vorgaben seines Selbstbildes. Er spielt mit dem Zwang des Objektes in der normalen Porträtaufnahme »immer einen Ausdruck zur Schau zu stellen« (BARTHES 1989: 20). Das Objekt posiert, und bestimmt als *operator* zugleich, wann es abdrückt. Das Mitglied der Community verwirklicht über diese Doppelrolle also die gezielte Konstruktion seiner kulturellen Identität und seines virtuellen Ichs, es inszeniert das Bild jenseits aller Kontingenz so, wie es sich selbst sieht. Verbindet man die neue Struktur des fotografischen Prozesses mit der interaktiven Eigenschaft der sozialen Netzwerke, ergibt sich auf der Seite der Rezipienten ein *Sehen, wie andere sich selbst sehen*.

Meines Erachtens funktionalisieren die Autoporträtisten ihre Privatfotos bereits während der Entstehung als mögliche Exponate des Selbst. Bei den herkömmlichen Urlaubs-, Freundeskreis- und Feiabildern, ob nun im realen Kontext oder in der virtuell veröffentlichten Form, handelt es sich in Abgrenzung zu erstgenannten Abbildungen tendenziell um Erinnerungszeichen, die in ihrer Behandlung mehr in Deponate übergehen. Diese werden kurz nach der Entstehung gezeigt, um dann nur noch bei Bedarf, sei es dem individuellen oder kollektiven Besinnen, hervorgeholt zu

werden. Die aufgenommenen Leibesbilder hingegen bleiben in ihrer Rolle als ständige Exponate stabil, nicht zuletzt da das Album in gewissen Abständen aktualisiert wird. Bestes Zeichen für die Bestimmung als Ausstellungsobjekt ist, dass eine Alltagsbindung, also die situative, temporale und geografische Kontextualisierung – hier aus zwei Gründen beinahe komplett entfällt: Zunächst beschränkt sich der Dargestellte und Darstellende meist auf das Umfeld seiner Privatsphäre – das Zimmer, das Bad, die Küche – ohne eine situative Bindung zu markieren. Zudem wird die Darstellung der direkten Umgebung durch die autoporträtierende Umsetzung extrem geschmälert: Da der individuelle Körper dominierend im Fokus steht und einen Großteil der Bildfläche ausfüllt, reduziert sich der Hintergrund auf wenige, unscharfe Flächen.

Die fotografischen Exponate reihen sich hierbei in die Konzeption von Social Networks ein, wo die Selbstaussstellung der Nutzer nicht nur über die verschiedenen Bestandteile der Profilmaske intendiert werden, sondern auch der Zwang zur Exhibition besteht. Virtuelle Communities gehören der Social Software an und letztere wird als »solche internetbasierten Anwendungen, die Informations-, Identitäts- und Beziehungsmanagement in den (Teil-)Öffentlichkeiten hypertextueller und sozialer Netzwerke unterstützen« (SCHMIDT 2006: 2), gefasst. Als Sparte dieser Social Software legen die virtuellen Gemeinschaften einen Schwerpunkt auf das Identitäts- und Beziehungsmanagement. Ziel der Mitgliedschaft ist also das In-Beziehung-Treten zu anderen Nutzern. Setzt man das Profil einer Visitenkarte gleich, so muss diese bei der Masse von weiteren Mitgliedern gezwungenermaßen eine komprimierte Vielzahl an interessanten Identitätsinformationen fassen, um zumindest gleichberechtigt neben den anderen zu stehen.

Welche Möglichkeiten gibt es nun zur Konstruktion von bildlichen Identitätsinformationen? Die Erstellung einer digitalen Identität durch die Veröffentlichung von Selbstporträts basiert auf der Vermittlung zwischen der realen Materialität und der digitalen Abbildung über den fotografischen Prozess. In diesen Stufen liegen die drei Ebenen einer Selbstinszenierung, in der das jeweils vorhandene Ausgangsmaterial als Zeichen behandelt und entsprechend dem Selbstbild des Nutzers gestaltet wird:

a) Das real körperliche Image, welches sich neben der Zeichenhaftigkeit des nackten Körpers an sich insbesondere in dessen Kostümierung ausdrückt, ist bereits integraler Bestandteil der kulturellen Identität. Im realen Leben spielt der Körper als materielle Präsenz des Individuums eine entscheidende Rolle innerhalb der Interaktion mit anderen, da er als Medium, im Sinne von Mittler, fungiert. In seiner Grundkonstitution, also Größe, Gewicht, Geschlechtsmerkmale, Haut-, Haar- und Augenfarbe, seiner performativen Verformung, was sich in der Haltung, Mimik und Gestik, also der Körpersprache äußert, und seiner kulturellen Kostümierung sowie Veränderung, sprich das Bedecken durch Kleidung und Make-Up, die Formung der Haare durch Frisuren, die dauerhafte Veränderung durch das Färben der Haare, sowie durch Tattoos und Piercings, steht der Körper in einer dezidiert visuellen Zeichenhaftigkeit. Diese Zeichen erfordern einen Gegenüber, der sie liest, denn »(zwischen) der Welt und dem Körper [...] steht immer der Akt der Wahrnehmung« (SCHNEIDER 2000: 15). Wenn der Nutzer seinen Körper in einer fotografischen Abbildung wiedergibt, so nutzt er die reale Zeichenhaftigkeit eben auch in dieser medialen Form.

b) Die Inszenierung innerhalb des fotografischen Prozesses ist eng mit der oben besprochenen Einheit zwischen *operator* und *spectrum* verknüpft. Der Fotograf gewinnt eine weitestgehende

Kontrolle über die Abbildung seines Körpers. Diese wird des Weiteren begünstigt durch Eigenheit der Digitalkameras, also der sofortigen Ansicht des fertigen Bildes und der Unbegrenztheit des fotografischen Materials. Die Möglichkeit, Fotografien bei Nichtgefallen zu löschen und unbegrenzt neu zu erstellen, führt dazu, dass der *operator* nicht nur seinen körperlichen Ausdruck steuert, sondern ebenso die Art der Aufnahme: Schärfe, Belichtung, Perspektive, der Ausschnitt und der Hintergrund sind stets justierbar.

c) Eine dritte Ebene der gezielten Selbstinszenierung innerhalb des Fotos liegt auf dem Niveau der digitalen Verwendung des Abbildes. Inzwischen sind die vielfältigen Anwendungen zur digitalen Nachbearbeitung von Fotografien kein Novum mehr für die versierten Internetnutzer und sie arbeiten relativ offen mit Bildbearbeitungsprogrammen. Diese dienen ihnen aber nicht nur für die Nachbearbeitung von manuellen Fehlaufnahmen, sprich der Veränderung von Helligkeit, Kontrast und Farbe, sondern auch zur aktiven Umgestaltung des Abbildes durch Filter und Effekte sowie durch das collagenartige Hinzufügen von weiteren Objekten und Kommentaren oder Zusammenstellen mehrerer Fotografien zu einem Bild. Innerhalb eines *Ich-Albums* findet man relativ oft die Originalaufnahme neben einem, durch Filter und hinzugefügte Symbole digital neu inszenierten Abbild des eigenen Körpers. Die digitale Ebene der Selbstinszenierung zeigt sich deshalb nicht nur in der Bearbeitung des Bildes an sich, sondern auch in dessen Einbettung in die Umgebung des Albums, in dem verschiedene Aufnahmen des Körpers versammelt werden und somit auch bestimmte Merkmale eindeutig in den Vordergrund gestellt werden.

Am Ende dieses Prozesses liegt ein Abbild des eigenen Körpers vor, welches stark symbolisch aufgeladen ist und den Rezipienten vor eine komplexe Inszenierung des jeweiligen Nutzers stellt. Durch die vielfältigen Möglichkeiten der Selbstinszenierung im Studivz eröffnet sich für die Nutzer eine visuelle Spielwiese der ludischen Identitätserprobung. Für Angela Tillmann (2006: 47) bieten die virtuellen Communities vor allem Gelegenheit »zur Selbstdarstellung, [...] zur Orientierung und für die Herstellung von Zugehörigkeit [...] und zum] Durchspielen von möglichen Selbsten«. In dieser Möglichkeit trifft sich das soziale Netzwerk mit den verschiedenen Jugendkulturen, denen die jungen Nutzer angehören.

5. Jugendkultur im Studivz

Die Schnittstelle zwischen der Jugendsubkultur und der virtuellen Community liegt insbesondere im Aspekt des Durchprobierens von Identitäten. Schließlich dient kultureller Protest, wie er sich insbesondere bei Jugendsubkulturen äußert, auch diesem Spiel. »Der subkulturelle Protest«, so Rainer Paris, »ist ein Terrain, das es erlaubt, mit abweichenden Identitäten zu spielen und zu experimentieren, also Abweichung auszutesten und zugleich implizit revidierbar zu halten.« (PARIS 2000: 55 f.)

Es ist nicht erstaunlich, dass die Jugendkulturen dafür, als Vorreiter solcher Entwicklungen im Internet, auf die Möglichkeiten der Communities zurückgreifen:

»Heute sind Jugendkulturen mit ihrem rasanten Tempo auf der ›Höhe der Zeit‹ – etwa als Trendsetter für Konsummuster, Mediennutzung und die Tourismusbranche. Ihre Offenheit und rasche Nutzung von neuen Technologien macht einige Jugendsubkulturen (Hacker, Computerkids, ›Techno‹-Fans etc.) sogar zu technologischen Avantgarden.« (ROTH; RUCHT 2000: 22)

Im Studivz können die Jugendlichen ihre subkulturellen Identitäten inszenieren, die Integration in eine Gruppe Gleichgesinnter suchen und sich zugleich als oppositionell zur Hochkultur darstellen, im weitesten Sinne können sie folglich *Kulturarbeit* betreiben.

Meines Erachtens sind die *Ich-Alben* im Studivz prädestiniert für eine visuelle *Kulturarbeit* im Sinne von aktiver Identitätskonstruktion. In den Autoporträts des Albums äußert sich visuell der jeweilige subkulturelle Stil des Autors.

»Der subkulturelle Stil sagt einiges über die Intensität der Bindung aus und lässt Rückschlüsse auf eine spezifische Subkultur zu. Schon im bloßen Erscheinungsbild drücken sich Missachtung der oder Angriff auf die herrschenden Wertmaßstäbe aus.« (BRAKE 1981: 19f.)

Mike Brake (1981: 20) unterscheidet beim Stil die drei Hauptkomponenten Image, Haltung und Jargon. Das Image, das sich laut Brake im Erscheinungsbild äußert, transportiert spezifische Symbole, die den Jugendlichen als zugehörig zur Subkultur markieren und seine restliche Identität mit der als Rahmen fungierenden Kultur verbinden. Der Körper spielt für den Jugendlichen somit eine entscheidende Rolle zur Konstitution von subkultureller Identität. Diese symbolische Verwendung des Images dient gemäß den oben geäußerten Überlegungen nicht nur der realweltlichen Manifestation einer eigenen Subkultur, sondern kommt insbesondere in den Körperbildern des Studivz zum Tragen.

In enger Verbindung zu den restlichen Identitätsinformationen im Profil wirken die Körperbilder als Zeichen innerhalb der gesamten Selbstinszenierung des Nutzers. Sie reihen sich folglich in die Struktur symbolischer Ausdrücke der Jugendkultur ein. Soll das Profil entsprechend der Zugehörigkeit zu einer Subkultur gestaltet werden, so muss eine – zumindest graduelle – Kohärenz zwischen den textuellen und bildlichen Informationen vorliegen. Der Nutzer sucht dementsprechend nicht nur in Interaktion mit anderen, sondern auch profilintern die Wahrung seines subkulturellen Gesichts. Das Gesicht – face – wird hier in der Notion von Goffman (1967: 5) als »an image of self delineated in forms of approved social attributes« verwendet. Geht man von einer Konstruktion dieses Gesichts über Zeichen aus, so spiegeln sich die, von Goffman angesprochenen, sozialen Attribute im kulturellen Hintergrund der Deutung von symbolischen Zeichen.

6. Sampling, Ausdrucksarsenale und multiperspektivische Bilder

Was sind nun spezielle, häufig auftretende Eigenschaften der Körperaufnahmen in den *Ich-Alben* der Angehörigen einer Jugendsubkultur? Im folgenden Abschnitt sollen einige symbolische Auffälligkeiten innerhalb des *Ich-Albums* unter dem Aspekt der jugendkulturellen Abgrenzung – und in dem Sinne auch Eingrenzung – beschrieben werden. Zusätzlich werden konkrete Beispiele aus

der Jugendkultur der *Emos* herangezogen, deren Vertreter man in den verschiedenen Abbildungen erkennen kann.

Wie oben besprochen bestehen die *Ich-Alben* in den meisten Fällen aus mehreren Aufnahmen des Körpers. Diese zeigen jeweils individuelle Aufnahmen des Körpers in einer bestimmten Pose, mit einem bestimmten Gesichtsausdruck. Die Fotografien werden zudem mit einem Bildbearbeitungsprogramm nachbearbeitet, mit weiteren Bildern verbunden oder mit grafischen Zeichen ausgestattet. Zunächst soll die reale Präsenz des Objekts im fotografischen Prozess betrachtet werden. Hier fällt auf, dass der Körper tatsächlich eine starke Rolle für die Inszenierung der subkulturellen Identität spielt: Der Körper wird im Sinne der Zugehörigkeit ausgeschmückt und mit entsprechenden Symbolen versehen. Jede Jugendkultur hat in diesem Sinne ihre dominante, körperliche Symbolsprache, die sich beim Punk z. B. in grellen Haarfarben, Irokesen-Schnitten und Lederjacken mit Nieten zeigt. In den virtuellen Körperaufnahmen wird dieser Stil natürlich repliziert, um auch im Internet die physische Zugehörigkeit zu markieren.

Die Emo-Kultur entstand zunächst aus einem musikalischen Genre – dem Emotional Hardcore. Dieser entwickelte sich Mitte der Achtziger Jahre aus dem Hardcore-Punk und wendete sich als Antwort auf die aggressive Musik eher gefühlsbetonten, dennoch energetischen Weisen zu. Seit ca. Ende der Neunzigerjahre vollführte diese Underground-Kultur einen Stilwandel. Die Musik wurde populär, die Subkultur wurde zum Jugendtrend, ähnlich wie es zuvor dem Punk gegangen ist. Sie entwickelte sich von der hauptsächlich musikalisch definierten Subkultur durch Erweiterung auf einen bestimmten Lifestyle und eine gewisse charakterliche Festlegung zum Modephänomen. Die *Emos* schöpfen heute aus dem Symbolrepertoire anderer Subkulturen, insbesondere dem Punk, dem Gothic, aber auch der Manga-Kultur und dem Cyberpunk. Der Einfluss des Cyberpunk hängt eng mit der geschichtlichen Überschneidung von der Popularisierung der Emo-Kultur und der schnellen Popularisierung des Internets zusammen. So ist die Jugendkultur quasi im Internet groß geworden, sie wurde insbesondere durch Social Networks, wie z. B. der stark musikorientierten Plattform Myspace.com, und der Videoplattform Youtube.com verbreitet. Aufgrund dieser schnellen Verbreitung im Internet sind die jugendlichen Anhänger des Emo als Lifestyle und Jugendkultur zum Teil jünger als 13 Jahre. Allgemein zeichnen sich die *Emos* durch eine nach außen getragene Melancholie, Introversion und Sensibilität aus. Oftmals demonstrieren sie diese Gefühlsmäßigkeit in der Verehrung bestimmter Musik, in selbstgeschriebenen Songs oder Gedichten und letztendlich auch in den Selbstporträts, die sie in virtuellen Netzwerken veröffentlichen.

Wie andere Subkulturen verweisen die *Emos* in ihren *Ich-Alben* auf ihre konkret körperliche Symbolik. So erkennt man bei ihnen oftmals eine auffällig gestylte Frisur mit grellen Farben, die an Punk, aber auch an Charaktere in Manga-Comics erinnert, sie sind dunkel geschminkt und tragen schwarz gefärbte Fingernägel wie Gothics. Selbstverständlich tauchen auch bei den *Emos* direkte Modifikationen des Körpers, also Tattoos und Piercings auf, welche bei vielen Subkulturen Formen des Widerstands per se sind. Interessant ist allerdings die Neubewertung dieser Zeichen ›harter‹ Subkulturen durch die Verbindung mit einer explizit ›mädchenhaft‹ sensiblen Symbolik. Diese drückt sich in Sternchen, Herzen, rosa Kleidern und Anklängen an die sexuell konnotierte Burlesque- und PinUp-Bewegung aus⁴. Des Weiteren wird die ursprüngliche Symbolik nicht nur

4 Gemäßigt, aber dennoch deutlich tritt diese Neukontextualisierung auch bei männlichen Vertretern auf.

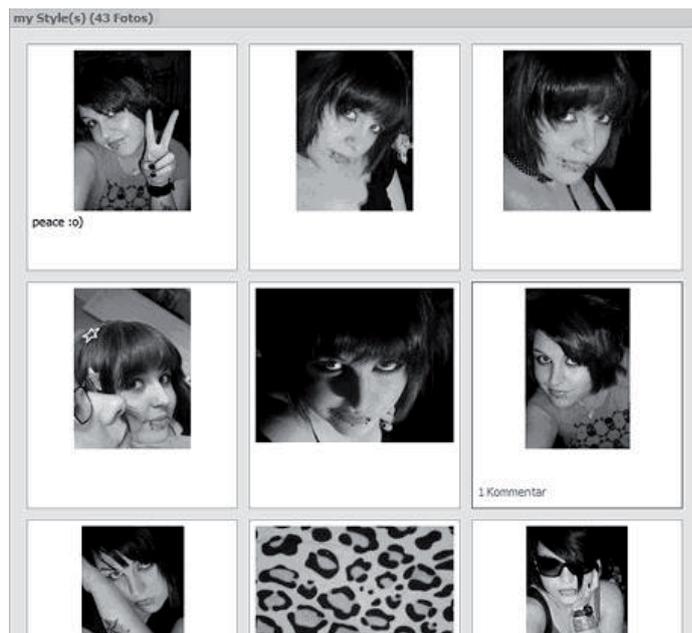


Abb. 1

durch den Wiederaufgriff förmlich konsumiert, sondern auch mit Elementen der Populärkultur und der Konsumgesellschaft gemischt. Beispielhaft für diese Eigenschaft der verbreiteten Jugendkultur ist die omnipräsente Emily-the-Strange-Figur⁵, aber auch bestimmte Schuh-Marken. Die Neubewertung der Zeichen anderer Subkulturen lässt sich mit dem Begriff des Samplings fassen. Sascha Kösch (2001: 181) fasst die Kulturmethode Sampling als Aufnahme eines Signifikanten unter Neubewertung des Signifikats. Nicht nur ihr Körper, sondern insbesondere die gesammelte Darstellung mehrerer Abbilder ihres Körpers im *Ich-Album* erlaubt den Emos in besonderer Weise, diese Methode des Samplings durchzuführen.

So wird subkulturelle Körperlichkeit in den virtuellen Fotoalben als Spiel in mehreren Perspektiven, verschiedenen Teilsymboliken, Körperausschnitten und -details neu konzipiert. Die Neubewertung des Körpers entsteht insbesondere in den späteren Ebenen des digitalfotografischen Prozesses. So wird beim Auslösen durch den Fotografen ein bestimmtes Bild des fotografierten Objektes festgehalten. Durch die Steuerung des Ausdrucks können die Jugendlichen mehrere Abbilder von sich selbst erstellen und im Album nebeneinander stellen. In diesen aneinandergereihten Momentaufnahmen liegt insbesondere ein Schwerpunkt auf der wechselnden Ausschmückung des Körpers und auf dem jeweils gezeigten körperlichen Ausdruck. Dadurch entsteht eine Art Arsenal an verschiedenen Emotionen und Teilcharakteren, die über Gesichtsausdruck und Körperhaltung inszeniert werden. Diese repräsentieren zumeist einen entscheidenden Teil der subkulturellen Identität. Durch die Steuerung des Ausdrucks im Selbstporträt des Nutzers findet die Trennung zwischen Körper und Geist eine Auflösung – der Körper fügt sich in Posen, um Merkmale des Charakters – in der Emo-Subkultur, um es ironisch zu formulieren, zwischen vor-Schmerz-schreiend, melancholisch-nachdenkend und einfach nur süß (vgl. Abb. 1)⁶ – auszudrücken.

5 Dieses ›dunkle‹ Comic-Mädchen vereint beispielhaft die melancholisch aggressiven mit den emotional lieblichen Zügen der Emos. Inzwischen ist es auf T-Shirts, Portemonnaies, Taschen und in sämtlichen anderen Printformen erhältlich.

6 Bei den Abbildungen handelt es sich um Auszüge von Nutzern aus der Community Studivz. Im Sinne der Anonymisierung der Nutzer wird hier auf eine genaue Quellenangabe der verwendeten Abbildungen verzichtet.

Des Weiteren findet sich häufig die Abbildung lediglich eng gesetzter Details des Körpers (vgl. Abb. 2).

Beispielsweise besteht das *Ich-Album* aus Detailaufnahmen von der Hand, dem Mund, den Augen, in einigen Fällen auch des Bauchnabels. Diese werden zudem oftmals durch ein resümierendes Abbild des gesamten Körpers ergänzt. Die Details werden in Funktion des Identitätsausdrucks gewählt. Jedoch wird der Mund nicht nur abgebildet, weil man ihn als schön empfindet, sondern er dient der Fokussierung subkultureller Merkmale, was sich in einem bestimmten Lippenstift oder, stärker noch, in einem Zungenpiercing ausdrückt. Die stark vergrößerte, fokussierte Aufnahme solcher Symbole legt damit einen Akzent auf die von ihm ausgewählten Identitätsmerkmale des Nutzers. Er bestimmt, welche Bestandteile seines Körpers als konstituierend für das ganze Ich stehen sollen und führt den Rezipienten somit durch die Elemente seiner Identität. Durch die Zusammenführung der Details wird eine körperliche Einheit hergestellt und wiederum mit der Identität des Nutzers gekoppelt.

Im Gegensatz zur detaillierten Darstellung des Körpers scheinen die Nutzer ebenso die Abbildung der Gesamtheit zu beanspruchen. Nicht nur durch die Aneinanderreihung von Fotos im Album, sondern durch die Verkettung verschiedener Aufnahmen in einem einzigen Bild wird ein komplexes Gebilde geschaffen. Durch die Nachbearbeitung in Bildbearbeitungsprogrammen lassen sich so relativ umfangreiche Collagen erstellen, die Körperbilder ineinander verschachteln oder in einigen Beispielen kunstvoll nebeneinander stellen (vgl. Abb. 3).

Durch die unterschiedliche Perspektive auf den Körper – ob er von vorn oder in der Rückansicht, ob von unten, oder in der Draufsicht aufgenommen – können sich so multiperspektivische Bilder, die an die Werke von Picasso erinnern, ergeben. Dies lässt sich einerseits mit der verlorenen, körperlichen Präsenz im Internet erklären, wird doch so der Versuch unternommen, durch zweidimensionale Abbildungen der dreidimensionalen Konstitution des realen Körpers Rechnung zu tragen. In der Interaktion mit anderen Nutzern ist jedoch vielmehr der pragmatische Aspekt einer solchen Darstellung zu betonen. Der abgebildete Körper wird in der dadurch intendierten Dreidimensionalität als Ganzes für den Rezipienten greifbar, es wird eine kulturelle Einheit konstruiert.



Abb. 2

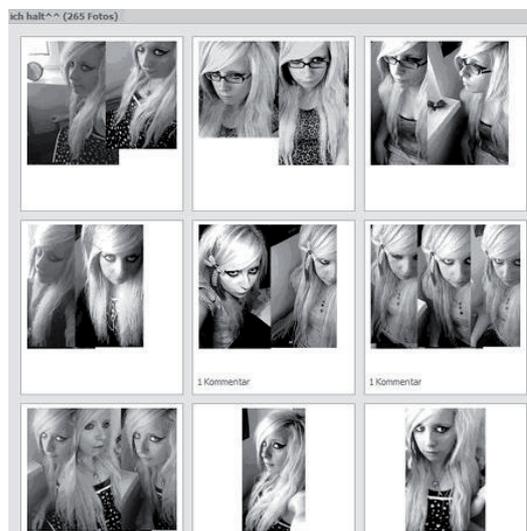


Abb. 3

Dies führt dazu, dass der Nutzer als authentische und reale Person erscheint und seine textuelle Identitätskonstruktion im Profil an Glaubwürdigkeit gewinnt. Zudem muss ein Akzent auf die Konstruktion solcher ganzheitlicher Bilder gelegt werden. Der Nutzer erarbeitet hier eine neue Form von Körperlichkeit, die nicht nur als Ersatz für die reale Existenz zu sehen ist. Vielmehr wird die Inszenierung besonders ausdrucksstark, wenn sie mit der realkörperlich subkulturellen Ausschmückung gekoppelt wird. Die Jugendlichen nutzen die Gegebenheiten im *Ich-Album*, um sich effektiver in ihrer Subkultur inszenieren zu können, Zugehörigkeit herzustellen und darüber hinaus jugendkulturelle Interaktion zu gewährleisten.

7. Mediale Identitäten?

Die Jugendlichen stellen sich in ihren digitalen Fotoalben aus, nicht nur in Form von zufälligen, fotografischen Aufnahmen im Urlaub, sondern über gezielt für das soziale Netzwerk erstellte Autoporträts, die in *Ich-Alben* veröffentlicht werden. Dennoch dürfen diese Abbildungen nicht nur als Wiedergabe ihrer realen Körperlichkeit gedacht werden. Die jungen Nutzer übersteigen in ihren Körperzeichen das Niveau der Abbildung im Sinne des ikonischen Zeichens nach Peirce. Die Zeichen stehen vielmehr in einer neuen, symbolischen Ebene, die neben der vermittelten Glaubwürdigkeit auch der gezielten virtuellen Identitätskonstruktion dient. Jedoch ist dies nicht analog zu ehemaligen, grafischen Darstellungen, wie z. B. Avataren, zu verstehen. Vielmehr steht die Körperlichkeit als komplexer Anklang an die reale Existenz in elementarer Verbindung zu den restlichen textuellen, hypertextuellen und grafischen Identitätsinformationen.

In diesem Sinne begegnet die Funktion der *Ich-Alben* der Subkultur: In beiden Bereichen suchen die jungen Nutzer nach Zugehörigkeit und Abgrenzung durch Identitätskonstruktion. Wie am Beispiel der Emo-Subkultur gezeigt wurde, kann in den Selbstporträts ein subkulturelles, virtuelles Ich kreiert werden. Die Jugendlichen inszenieren sich über die *Ich-Alben* im Rahmen ihrer Subkultur als Individuen – sie greifen nicht auf starre Symboliken zurück, sondern sampeln Subkulturtechniken anderer Strömungen, um sie in ihre kulturell-individualistische Symbolik einzufügen. Die Zeichen ihrer Subkultur entstehen demnach aus der diskursiven Vermittlung zwischen ihren individuellen Collagen und dem subkulturellen Konsens.

Dieser Vorgang zeigt sich für alle Jugendsubkulturen im Übergang in die virtuelle Welt: Sie nutzen die Materialität des Körpers, um sie in die Virtualität zu überführen. Auf dem Weg dorthin ändert sich seine Darstellung grundsätzlich. Einerseits versuchen sie durch neue Techniken dem Anspruch der mangelnden Materialität gerecht zu werden, andererseits spielen sie mit den Techniken der Körperinszenierung, entfremden sie durch fotografische Kunstgriffe und betten sie in neue, digitale Zusammenhänge ein. Dadurch erstellen die Jugendlichen eine neue Identität für das Internet, im Sinne von Lutz Ellrich (2000: 90): »Mediale Identität ist [...] ein genuines Phänomen und keine technische Reproduktion einer natürlichen oder eigentlichen Gegebenheit.«

In der Exponierung ihres neuen Körpers im Internet stellt sich der potenzierte Widerstand der Subkultur dar: Für die Jugendlichen ist das Web keine abstrakte Welt mehr, sondern ein greifbar real-sozialer Raum zur Darstellung ihrer Identität.

Literatur

BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989

BECKER, BARBARA: Cyborgs, Robots und ›Transhumanisten‹ – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität. In: BECKER, B.; SCHNEIDER, I. (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. New York/Frankfurt/M. [Campus] 2000, S. 41-70

BRAKE, MIKE: *Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung*. Frankfurt/M. (u. a.) [Campus] 1981

DIEMAND, VANESSA: Gesicht wahren im Web 2.0 – Blogs zwischen Authentizität und Selbstinszenierung. In: DIEMAND, V. (Hrsg.): *Weblogs, Podcasting und Videojournalismus: neue Medien zwischen demokratischen und ökonomischen Potenzialen*. Hannover [Heise] 2007, S. 58-89

ELLRICH, LUTZ: Der verworfene Computer. Überlegungen zur personalen Identität im Zeitalter der elektronischen Medien. In: BECKER, B.; SCHNEIDER, I. (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. New York/Frankfurt/M. [Campus] 2000, S. 71-102

GOFFMAN, ERVING: On Face-Work. An analysis of ritual elements in social interaction. In: GOFFMAN, E.: *Interaction Ritual*. New York [Anchor] 1967, S. 5-45

HAMANN, GÖTZ: Meine Daten sind frei. In: *Die Zeit*, Vol. 62/45. Hamburg [Zeitverlag Gerd Bucerius] 31.10.2007

KÖSCH, SASCHA: Ein Review kommt selten allein... In: BONZ, J. (Hrsg.): *SoundSignatures*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001, S. 173-189

PARIS, RAINER: Schwacher Dissens – kultureller und politischer Protest. In: ROTH, R.; RUCHT, D. (Hrsg.): *Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz?* Opladen [Leske + Budrich] 2000, S. 49-62

PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993

ROTH, ROLAND; RUCHT, DIETER: Jugendliche heute. Hoffnungsträger im Zukunftsloch?. In: ROTH, R.; RUCHT, D. (Hrsg.): *Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz?* Opladen [Leske + Budrich] 2000, S. 9-35

SCHERGER, SIMONE: Die Kunst der Selbstgestaltung. In: BECKER, B.; SCHNEIDER, I. (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. New York/Frankfurt/M. [Campus] 2000, S. 235-251

SCHMIDT, JAN: *Weblogs. Eine kommunikationssoziologische Studie*. Konstanz [UVK] 2006

SCHNEIDER, IRMELA: Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen. In: BECKER, B.; SCHNEIDER, I. (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. New York/Frankfurt/M. [Campus] 2000, S. 13-39

STUDIVZ LTD.: *Über uns*, (Internetdokument) (<http://www.studivz.net/l/press>; Zugriff am 15.01.2009)

TILLMANN, ANGELA: Doing Identity: Selbsterzählung in virtuellen Räumen. In: TILLMANN, A.; VOLLBRECHT, R. (Hrsg.): *Abenteuer Cyberspace. Jugendliche in virtuellen Welten*. Frankfurt/M. (u. a.) [Lang] 2006, S. 33-49

Angela Krewani

Technische Bilder: Aspekte medizinischer Bildgestaltung

Abstract

From their inception on technologies of the visual media have been applied in medical contexts. Especially the x-ray technology adapted filmic representation. These filmic images exceeded the discipline towards their public screenings in the form of a spectacle. In the early twentieth century the x-ray films offered a well-known form of entertainment. Following on this the contemporary medical images in television shows such as *CSI* or *ReGenesis* can be considered as continuations of the earlier spectacular images. But the crossover effects work into two directions insofar as the public medical images have influenced scientific imaging as some examples from nanotechnology clearly display.

Von ihrem Beginn an wurden Medientechnologien auch in medizinischen Kontexten eingesetzt. Insbesondere die Röntgentechnologie involvierte filmische Verfahren. Diese Verfahren wurden allerdings nicht nur im innerdisziplinären Kontext eingesetzt, sondern sie dienten auch dem öffentlichen Spektakel. In den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts war der „Röntgenfilm“ mit anderen medizinischen Darstellungen ein beliebtes Unterhaltungsgenre. In diesem Sinne können die medizinischen Bilder in zeitgenössischen Fernsehserien wie *CSI* und *ReGenesis* als Fortführung der frühen medizinischen Spektakel begriffen werden. Die visuellen Charakteristika des medizinischen Unterhaltungsfilms haben jedoch rückgewirkt in die wissenschaftliche Bildgestaltung. Viele Bilder innerhalb der Nanomedizin dokumentieren den populären Aspekt dieser Bilder.

1. Einleitung

Die zeitgenössischen Naturwissenschaften und die Medizin zeichnen sich durch ihre fortschreitende Medialisierung aus, d. h. bildgebende Verfahren scheinen die Präsenz des Forschungsobjekts zu ersetzen. Ausgehend von der Verbindung von Film und Röntgenologie wird ein Überblick über die fortschreitende Visualisierung und Technisierung medizinischer Bilder angeboten. Angesichts digitaler Massenmedien wird im Zuge der Visualisierung die Trennung zwischen interner Wissenschaftskommunikation und öffentlichem Spektakel aufgehoben. Wissenschaftliche Bilder in zeitgenössischen Fernsehserien erhöhen deren Spektakelwert. Gleichzeitig dokumentiert die Anwendung und Einbindung wissenschaftlicher Bilder die Stellung einer Wissenschaftsdisziplin im Wissenschaftsbetrieb. Deutlich wird das am Beispiel der Nanotechnologie vorgeführt.

Während sich das Fach Medienwissenschaft lange auf die audiovisuellen Massenmedien Film und Fernsehen beschränkte, hat es in den letzten Dekaden eine Öffnung hin zu einem breiteren Medienbegriff erfahren, der vor allem die Medialität historischer und aktueller Wahrnehmung in den Vordergrund schiebt. Im Zuge der Öffnung des Fachs sind verstärkt die medialen Aspekte zeitgenössischer Naturwissenschaften und vor allem der Medizin in den analytischen Fokus gerückt.

Seit je her haben die Naturwissenschaften in Form von Zeichnungen, Tabellen, Diagrammen ihr Wissen visuell dargestellt. Selbstverständlich handelt es sich hierbei um semiotische Systeme und nicht authentische Wiedergaben des Forschungsobjekts (GALISON 1997). Die zeitgenössische Wissenschaftsforschung weiß um die Konstruiertheit und die Objektferne des Bildes, das gerne als Produkt technischer, kultureller und sozialer Diskurse verstanden wird (LYNCH 2006). In den folgenden Ausführungen wird das naturwissenschaftliche Bild nicht nur als kulturelles oder soziales Produkt begriffen, sondern die angeführten Überlegungen zielen darauf ab, die technischen und kulturellen Vorbedingungen wissenschaftlicher Bildgestaltung mit in die Reflektion einzubinden.

Im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte und ihrer Visualisierungsverfahren stellten die Verbreitung von Fotografie und Film aufgrund ihrer gesteigerten Dokumentationskompetenz einen erheblichen Einschnitt dar. Die Bedeutung der technischen Medien für die Wissenschaft wurde umgehend verstanden. Insbesondere der Film, seine technischen Bedingungen und die Komplexität seiner Montage garantierten neue Formen der Wissenskonstitution, verlangten zudem aber die Fähigkeit zum Verständnis filmspezifischer Technologien. Am Medium Film tritt aufgrund seiner technischen Gegebenheiten seine Wahrnehmung strukturierende Kompetenz besonders deutlich in Erscheinung.

Der innerhalb der Filmtheorie entwickelte Begriff des Dispositivs beschreibt die technische Wahrnehmungsanordnung des Mediums (BAUDRY 1986). Im Kontext naturwissenschaftlicher Bildgestaltung reicht demnach keine formale oder ästhetische Analyse der vorliegenden Bilder, sondern die technischen Bedingungen der Bildkonstruktion müssen ebenfalls in Betracht gezogen werden. Damit sind im Rahmen der langen Geschichte der wissenschaftlichen Bildgestaltung drei markante Einschnitte zu verzeichnen:

1. Die Einführung der Fotografie, die eine neuartige, technisch-apparative Bildgestaltung darstellt,

2. die Einführung des Films, der als erstes Medium Bewegung zu reproduzieren und aufzuzeichnen in der Lage ist,
3. die zeitgenössische Digitalisierung von Bildern und Daten, die ein völlig neuartiges Verhältnis von Darstellung und Objekt initialisierte. Für das digitale Bild wird nicht mehr zwingend ein äußeres Objekt gebraucht: Bildgestaltung ist demnach schon Interpretation visueller Konventionen, wie William Mitchell betont (MITCHELL 1995: 163). Im Gegensatz zur analogen Fotografie, die eines externen Objektes bedarf, ist die digitale Bildgestaltung in der Lage, jeglichen Datensatz in ein Bild zu verwandeln.

Angesichts der divergierenden Verfahren muss davon ausgegangen werden, dass unterschiedliche Technologien der wissenschaftlichen Bildgestaltung zugrunde liegen, die sich in jeweils verschiedenen Formen in das Bild einschreiben. Die sich anschließende Frage zielt auf die inneren Dynamiken von Wissenschaftsdisziplinen und deren visuelle Manifestationen.

Im Folgenden werden eine Reihe von Bildgebungsverfahren vorgeführt, um daran exemplarisch zu demonstrieren, welche technischen Dispositive jeweils hinter ihnen stehen. Meine These in diesem Kontext zielt darauf ab, dass die jeweiligen technischen Verfahren der Bildgestaltung auch die Dynamiken beeinflussen, die die Bilder vom wissenschaftlichen in den öffentlichen Diskurs überwechseln lassen und deren Semantiken umschreiben. Im öffentlichen Diskurs werden Bilder aus Medizin- und Naturwissenschaften als Unterhaltung, ich bezeichne das als Spektakel, eingesetzt.

Meine Beispiele sind in historischer Reihenfolge

1. der Röntgenfilm
2. Darstellungen aus der forensischen Pathologie in der Fernsehserie CSI
3. mikrobiologische Filmaufnahmen aus der Serie *ReGenesis*
4. Bilder der Nano-Medizin.

2. Die Röntgentechnologie

Wie bereits erwähnt, haben technische Bildmedien von ihren Anfängen an das Interesse der Naturwissenschaften auf sich gezogen, sie wurden umgehend in die jeweiligen Forschungsprozesse integriert. Robert Koch zum Beispiel hat sehr intensiv mikroskopische Arbeiten mit der Fotografie verbunden und auch der Film wurde direkt ins Repertoire der bildgebenden Verfahren eingebunden. Schon die Nachrufe auf den Filmpionier Charles Lumière betonten die besondere Bedeutung des Films für die Wissenschaft, Lisa Cartwright zufolge galt das neue Medium in erster Linie als dokumentierendes Werkzeug für wissenschaftliche Darstellungen. Die fiktionalen Dimensionen wurden anscheinend erst später in Betracht gezogen (CARTWRIGHT 1995: 1 ff.).

Evelyn Fox Keller weist im Rahmen der Geschichte der Mikrobiologie darauf hin, dass durch den Film zum ersten Mal in der Geschichte der Wissenschaft das Leben selbst abgebildet werden konnte (KELLER 2002: 218). Der amerikanische Filmtheoretiker Scott Curtis verfolgt den Aspekt

der Beweglichkeit der Bilder und vermutet in den durch die Montage hergestellten Zeitraffer- bzw. Zeitdehnungsstrukturen des Films dessen zentrale Qualitäten. Erst durch den Film können, wie Curtis anmerkt, Vorgänge wie Molekularbewegungen sichtbar gemacht werden (CURTIS 2005).

Der Mikrobiologe Jean Comandon, der die Verteilung und die Bewegungen von Syphilis Bakterien dokumentierte, gewann die Unterstützung der französischen Filmfirma Pathé Frères und eröffnete 1907 ein Labor für Mikrokinematographie. Auch Jean Comandon betrachtete die Filmkamera – wie vorher schon das Mikroskop – als Instrument der Wahrnehmungserweiterung. Interessanterweise gebraucht er, ähnlich wie in den 1920er Jahre der russische Experimentalfilmer Dziga Vertov, die Metapher des erweiterten Auges bzw. des aufgerüsteten Körpers zur Beschreibung einer Medientechnologie.

»Microcinematography alone is capable of conserving the traces of phenomena occurring in the preparation. Like the retina of an eye which never tires, the film follows, over a prolonged period, all the changes which occur, even better, the cinematograph is, like the microscope itself, an instrument of research, while the one concerns visual space, the other concerns time, in condensing or spreading out movements by accelerating or slowing them; it reduces their speed to a scale that is more easily perceptible, which, indeed, reveals to us that which we had never suspected.« (Comandon, zit. n. LANDECKER 2005: 125)

Neben der ernst zu nehmenden wissenschaftlichen Anwendung jedoch wurde bereits der Röntgenfilm als Spektakel im öffentlichen Raum eingesetzt. Filmhistoriker bestätigen, dass es in der Geschichte des frühen Films keine Trennung hinsichtlich filmischer Genres gab: Sowohl Spielfilme, als auch Dokumentarfilme oder eben vorgeblich wissenschaftliche Filme wurden unterschiedslos dem öffentlichen Vergnügen dargeboten (GUNNING 1990).

Öffentliche Wirksamkeit ist indes auch anzutreffen in den Röntgenfilmen des Chemikers und Dokumentarfilmers Martin Rikli, der zwischen 1936 und 1937 unter dem Titel *Röntgenstrahlen vier* Filme vorlegte, die zur Erbauung des Publikums die Wirkung von Röntgenstrahlen vorführten. Ermöglicht wurden die Filme durch die Kooperation mit dem Röntgenmediziner Robert Janker, der an der Universitätsklinik Bonn ein Verfahren entwickelt hatte, kinematographische Röntgenfilme herzustellen (HOFFMANN 2002).

Die Nähe des Films zum Spektakel entwickelt sich langsam. Erst einmal beginnt *Röntgenstrahlen I* wie ein gewöhnlicher Lehrfilm mit den Fakten um die Entdeckung der Strahlen. Etwa in der Mitte des Films wird der sachliche Ton verlassen und sie beginnen, eine »Gratwanderung zwischen Sensation und Skurrilität« (HOFFMANN 2002: 421) darzustellen. Etwa wenn Mäuse in einem Laufrad gezeigt werden, eine Katze beim Fressen oder Hühner beim Eierlegen. Ebenfalls sieht man Frauenhände beim Stricken oder Häkeln.

3. Filmbeispiele

Schon hier lässt sich feststellen, dass das einst als »wissenschaftlich« intendierte Verfahren schnell im Sinne öffentlichkeitswirksamer Unterhaltung umgesetzt wurde. Allerdings kann, Kay Hoffmann

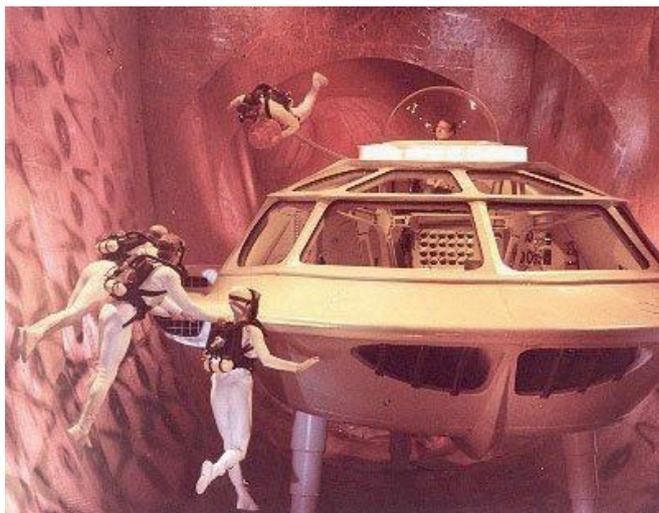


Abb. 1: Screenshot aus *Fantastic Voyage*

zufolge, noch eine Unterscheidung zwischen Bildern, die für den internen Forschungsprozess bestimmt waren, und denjenigen, spektakulären für die Öffentlichkeit festgestellt werden (HOFFMANN 2002: 421).

Ebenso spektakulär wie die Röntgentechnologie wurde die seit den 1960er Jahren entwickelte Endoskopie aufgenommen: Eine Kamera wird am Ende eines Katheters in den Körper eingeführt und vermittelt so den Blick in das Körperinnere. Inzwischen ist die Endoskopie eine vor allem in der Medizin weit verbreitete Methode der Sichtbarmachung.

In fiktionaler wie in Science Fiction Hinsicht ist diese Fantasie gleichzeitig mit den ersten Anfängen der Endoskopie im Jahr 1966 mit dem Film *Fantastic Voyage* thematisiert. Eine Gruppe von Forschern bereist das Innere eines Körpers auf der Suche nach einem Gehirntumor, den es zu zerstören gilt. Interessanterweise finden wir hier schon – wie später in der Nanotechnologie – eine Gleichsetzung von Innen- und Außenräumen, bzw. die Innenwelten des Körpers werden zum ›outer space‹ der Raumfahrtfiktionen:

»Man is in the center of the universe. We stand in the middle of infinity to outer and inner space and there is no limit either.«¹

Allerdings liegen zwischen Röntgentechnik und Endoskopie nicht nur einige Jahrzehnte medizinischer Entwicklung, sondern die medialen Implikationen beider Technologien differieren sehr stark.

Grundlage des klassischen Röntgenfilms ist die traditionelle Kinematographie, wie sie Baudry in seinen Überlegungen zum Dispositiv charakterisiert. Das filmische Geschehen ergibt sich durch die Projektion auf eine weiße Leinwand, die Zuschauer sind fest eingebunden im Kinoraum, mit Blickrichtung auf eben diese Leinwand. Für den naturwissenschaftlichen und medizinischen Kontext ergibt sich aus diesem Dispositiv eine Anordnung, die eine Reihe von Distanzen herstellt: Der durchleuchtete Körper ist – im klassischen Röntgenfilm – nur noch als Repräsentation, d. h. als Bild anwesend. Zwischen Zuschauer und Film besteht eine räumliche und zeitliche Distanz,

1 Filmzitat aus *Fantastic Voyage* – Dr. Peter Duval (gespielt von Arthur Kennedy).

der Vorgang der Durchleuchtung und deren Darstellung fallen zeitlich auseinander. Das filmische Negativ bedarf noch einer chemischen Behandlung, bevor es die auf ihm enthaltenen Vorgänge repräsentieren kann. Zudem besteht ebenfalls noch eine Distanz zwischen der medizinischen und der medialen Apparatur (BAUDRY 1986).

Angesichts dieser technischen und wahrnehmungsbedingten Ausgestaltung kann davon ausgegangen werden, dass das Dispositiv zusätzlich medialen und wissenschaftlichen Diskursen einen festen Platz einräumt und diese stabilisiert.

Hinsichtlich ihres Dispositivs differiert die technische Anordnung der Endoskopie erheblich von den kinematographischen Vorgaben des Röntgenfilms. Die beteiligten Technologien schreiben eine völlig neue Anordnung von Medium, Aufzeichnung und Körper vor, die sich grundlegend von derjenigen der Kinematographie unterscheidet:

Die zeitliche Distanz zwischen Aufnahme und Repräsentation ist aufgehoben. Schon während der Aufnahme wird das Bild des Körperinnen auf einen Bildschirm geworfen.

Die Materialität des Speichers ist eine andere: Im Gegensatz zum Einzelbild auf Zelluloid handelt es sich hier um digitale bzw. elektronische Speicherverfahren.

Ebenfalls obsolet erscheint die durch die Wahrnehmungsanordnung bewirkte Distanz zwischen Leinwand und Zuschauer: Technische Grundlage der Darstellung ist nicht mehr die Einheit von Projektor und Leinwand, sondern der Computerbildschirm, der die medialen Implikationen des Fernsehbildschirms mit sich bringt. Gleich dem Fernsehen offeriert der endoskopische Bildschirm ›live‹ aus dem Körperinnen. Hinzu kommt das Zusammengehen von medialer und medizinischer Apparatur, wie auch José van Dijck anmerkt, wenn z. B. durch dieselbe Körperöffnung eine Kamera wie auch chirurgisches Instrumentarium geschoben werden. So verschmelzen Operationssaal und Bildschirm räumlich unter dem Zeichen einer Fernsehästhetik.

»The trick of virtual endoscopy is that it resembles a video film taken with an actual camera inside the body, yet, in fact, it is an projection of the interior, extrapolated from digital data. The real body is represented as spatial information, resulting in a high-resolution visualization that is neither a photo nor a model, but an animated reconstruction of computer data.« (DIJCK 2005: 15)

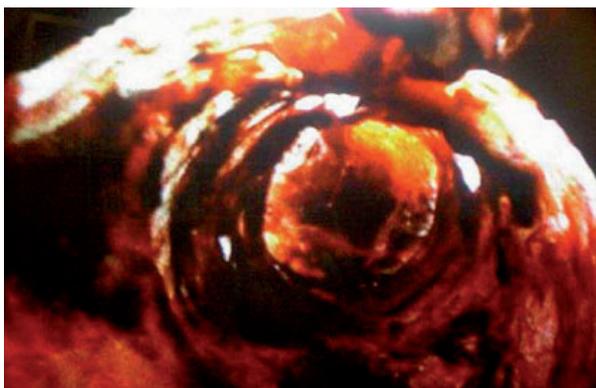


Abb. 2: Screenshot aus CSI-Episode Pledging Mr. Johnson (1. 4.)

Zusammenfassend muss hier festgestellt werden, dass sich die Endoskopie als ›direktes‹ bildgebendes Verfahren erheblich von der Röntgenkinematographie unterscheidet.

Als Folge des Wegfalls einmaliger technischer Distanzen erscheint eine größere Verfügbarkeit und schnellere Verbreitung der Bilder. Wie in Hinblick auf die Röntgenkinematographie bereits angedeutet, wird der Spektakelwert der Bilder erhöht. Die weite digitale Verfügbarkeit der Bilder unterstützt einen bidirektional ausgerichteten Austausch zwischen Wissenschaftsdisziplin und Unterhaltungsindustrie. Demgemäß werden schon die medizinischen Bilder des Körperinnen als performative Ausrüstung ansonsten traditionell erzählter Fernsehserien gerne eingesetzt.

Besonders die amerikanische Fernsehserie *CSI - Crime Scene Investigation* ist ein hervorragendes Beispiel für die Kombination von kriminalistischem Erzählen und spektakulären Visualisierungen des Körperinnen. Im Gegensatz zu den einfachen Narrationsstrukturen der Serie, die einem ›who dunnit‹ Prinzip mit pro Folge abgeschlossener Handlung folgt, bilden die visuellen Elemente experimentelle und komplexe Muster aus. Lichtgebung, Montage und Kameraführung fallen aus dem ansonsten standardisierten Repertoire des Genres Fernsehserie und sie bereiten auf die spektakulären Bilder aus dem Körperinnen vor. Ähnlich wie der Röntgenfilm, der sich der angeblichen wissenschaftlichen Aufklärung verschrieb, folgt auch die Narration einem vorgeblich wissenschaftlichem Impetus: Handlungsschauplatz ist die pathologische Abteilung der Polizei, die Fälle aufzuklären hat. Folglich beginnt jede Folge mit dem Fund einer Leiche, deren Todesursache bzw. Mörder gefunden werden muss. In diesem Zusammenhang bieten sich die Bilder der forensischen Pathologie an, da sie zentrale Momente der Handlung darstellen.

Ein ähnliches, wenn auch komplexeres Muster verfolgt die kanadische Serie *ReGenesis*, deren Handlungsort ein staatliches Labor für Mikrobiologie ist. Hauptfigur Dr. David Sandstroem, der wissenschaftliche Leiter des Labors, ist als Figur komplexer ausgestaltet als diejenigen in CSI. Insgesamt folgt die Serie einem komplexeren narrativen Muster mit offenen, nicht abgeschlossenen Handlungssträngen. Auch hier bieten sich Bilder des Körperinnen sowie mikrobiologische Filmaufnahmen an. Insgesamt arbeitet *ReGenesis* mit einer komplexeren Bildästhetik, die neben den mikrobiologischen und medizinischen Bildern mit ›split screens‹ und ›fast backwards‹ arbeitet.

Die Flexibilität und Ubiquität wissenschaftlicher Repräsentationen im öffentlichen Raum spricht meines Erachtens für eine anwachsende Durchlässigkeit einstmals getrennter Kommunikationsbereiche von wissenschaftlichen Disziplinen und öffentlichen Diskursen. Auch bestärkt durch die Digitalisierung und die damit einhergehende Ubiquität von Bildern ist eine Affinität von ›dokumentarischem‹ Bild und ›spektakulärem‹ Bild entstanden, die keine Unterscheidung der Bilder mehr ermöglicht.

Virulente Beispiele für die Ununterscheidbarkeit zwischen öffentlichem Spektakel und wissenschaftlicher Dokumentation bieten weite Teile der Nano-Medizin bzw. der Nanotechnologie. In ihrer öffentlichen Repräsentation erscheint die Nanotechnologie als ein hochgradiges Zwitterprodukt zwischen wissenschaftlicher Disziplin und öffentlichem Diskurs. Durch die Größe des Forschungsobjekts und die zentrale Stellung medialer Bildkonstruktion in Form der Mikroskope und der daran anhängenden technischen Bildverfahren innerhalb derer Rastertunnelmikroskop

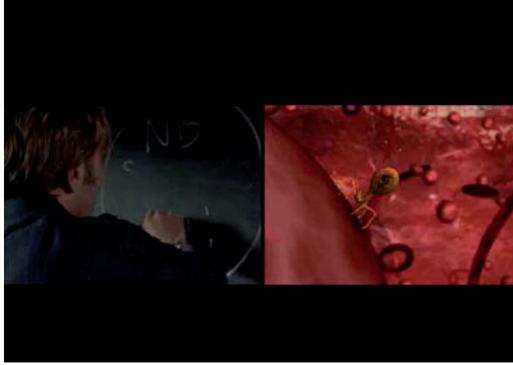


Abb. 3: Screenshot aus *ReGenesis-Episode The Source* (1. 10)

Oberflächen abtastet und diese in Datensätze verwandelt, rücken Bilder in das Zentrum der Wissenskonstruktion (HACKING 1985). Ich möchte hier die These wagen, dass eine Relation zwischen technischer Komplexität der Bilder und diskursiver Instabilität herrscht. Je komplexer und interdisziplinärer die Bildgestaltung ausfällt, desto empfänglicher bzw. angreifbarer wird sie für fremde Diskurse bzw. ein Bildrepertoire aus dem öffentlichen, populären Gedächtnis. Das ist in vielen Fällen auf die technische Genese der Bilder zurückzuführen. Viele Softwareingenieure kommen aus dem Bereich der filmischen Bildgestaltung und nehmen sich das Repertoire computergenerierter Filme zum Vorbild.

Insbesondere die Nanotechnologie bedient sich eines Bildrepertoires, auch im Inneren ihrer eigenen Disziplin, das dem Science Fiction Film zu entspringen scheint und auch oft mit deutlichen Verweisen auf diesen arbeitet. Die Eingabe des Begriffs ›Nano-Medizin‹ in Google ergab eine Reihe von Einträgen, die häufig auf den Film *Fantastic Voyage* verwiesen. Ich zitiere hier aus einem Beispiel, das sich auf der Homepage der amerikanischen Nasa befindet:

›It's like a scene from the movie ›Fantastic Voyage‹. A tiny vessel – far smaller than a human cell – tumbles through a patient's bloodstream, hunting down diseased cells and penetrating their membranes to deliver precise doses of medicines.« (http://science.nasa.gov/headlines/y2002/15jan_nano.htm (04. 10. 08))

Der anfängliche Vergleich wie auch die Sprache des Zitats verweisen eher auf den ›Thriller‹ denn eine wissenschaftliche Prozedur, wie auch das begleitende Bildmaterial sich problemlos in vorhin angesprochene Fernsehserien einfügen ließe.

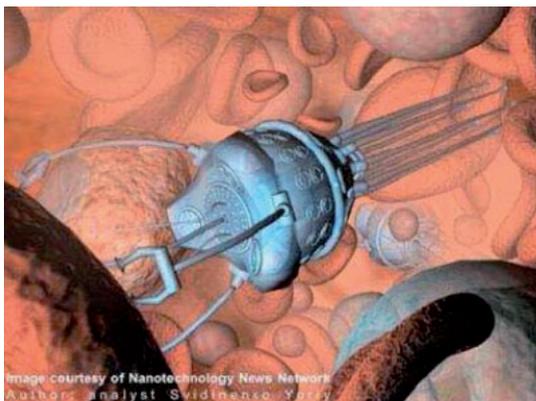


Abb. 4: Nanorobot in the bloodstream

Abschließend muss danach gefragt werden, wie sich die Dynamiken zwischen populärem Bildgedächtnis und wissenschaftlicher Disziplin speisen. In Hinblick auf die Etablierung der Chemie als Wissenschaftsdisziplin kann festgestellt werden, dass visuelle Repräsentationen in dem Prozess eine wesentliche Rolle gespielt haben. Mit fortschreitender Seriosität der Disziplin wurden die Bilder in den Hintergrund gedrängt und fielen wesentlich weniger spektakulär aus (KNIGHT 1993).

Eine ähnliche Entwicklung ist in den noch relativ jungen Disziplinen Mikrobiologie und Nanotechnologie zu beobachten. Die relative Durchlässigkeit der Bilder mag auch mit dem noch nicht sehr etablierten Status der Wissenschaft zu tun haben, die ähnlich wie das Beispiel der Chemie im späten 19. Jahrhundert, in ihren Repräsentationsformen noch nicht durchgängig kanonisiert ist.

Literatur

- BAUDRY, JEAN LOUIS: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: ROSEN, PHILIP (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York [Columbia University Press] 1986, S. 286-298
- BAUDRY, JEAN-LOUIS: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: ROSEN, PHILIP (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York [Columbia University Press] 1986, S. 299-318
- CARTWRIGHT, LISA: *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis [University of Minneapolis Press] 1995
- CURTIS, SCOTT: Die Kinematographische Methode. Das ›Bewegte Bild‹ und die Brownsche Bewegung. In: *montage/av*, 14.2.2005, S. 23-43
- DIJCK, JOSE VAN: *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. In: *Vivo*. Seattle [University of Washington Press] 2005
- FOX KELLER, EVELYN: *Making Sense of Life. Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines*. Cambridge (MA) [Harvard University Press] 2002
- GALISON, PETER: *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*. Chicago [University Of Chicago Press] 1997
- GUNNING, TOM: The Cinema of Attractions: Early Film, the Spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, THOMAS (Hrsg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London [BFI Publishing] 1990, S. 56-62
- HACKING, IAN: What Do We See Through the Microscope? In: CHURCHLAND, PAUL M.; HOOKER, CLIFFORD A. (Hrsg.): *Images of Science: Essays on Realism and Empiricism, with a Reply from Bas C. Van Fraassen. Images of Science: Essays on Realism and Empiricism, with a Reply*

from Bas C. Van Fraassen. *Science and Its Conceptual Foundations*. Chicago [University of Chicago Press] 1985, S. 132-153

HOFFMANN, KAY: Die Welt mit dem Röntgenblick sehen. Das Kinematographische Wunder der Röntgenstrahlen. In: POLZER; JOACHIM (Hrsg.): *Aufstieg und Untergang des Tonfilms*, 6. Aufl., Berlin [Polzer Media Group] 2002, S. 413-422

KNIGHT, DAVID M.: Pictures, Diagrams and Symbols: Visual Language in Nineteenth Century Chemistry. In: MAZZOUNI, RENATO G. (Hrsg.): *Non Verbal Communication in Science Prior to 1900*. Firenze [Olschki] 1993, S. 321-344

LANDECKER, HANNAH: Microcinematography and the History of Science and Film. In: *Isis*, 97, 2005, S. 121-132

LYNCH, MICHAEL: The Production of Scientific Images. Vision and Re-Vision in the History, Philosophy, and Sociology of Science. In: PAUWELS, LUC (Hrsg.): *Visual Cultures of Science*. Hannover / NH [University of Dartmouth Press] 2006, S. 26-40

MITCHELL, W. J. THOMAS: *Picture Theory*. Chicago / London [The University of Chicago Press] 1995

Beate Ochsner

Visuelle Subversionen: Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

Abstract

The article deals with the production of monstrous bodies. Based on carefully picked examples, different strategies of visualization and readings are shown as they have developed between teratology and media since the beginning of the 19th century. The chosen material includes medical and freak photography of the second half of the 19th century as well as contemporary photographs and sculptures. First of all, the analysis concentrates on the mediatic and social production of monstrous (images of) bodies as well as the mise-en scène of the so-called ›biological realness‹ which forces the spectator to look at and judge upon the peculiarity of the the exposed bodies.

Der Artikel beschäftigt sich mit der Geschichte der Inszenierung monströser Körper. Anhand ausgewählter Bildbeispiele werden verschiedene Visualisierungsstrategien sowie Lesarten aufgezeigt, wie sie sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Teratologie und Medien entwickelt haben. Das präsentierte Material reicht von medizinischen und Freakfotografien aus dem 19. Jahrhundert über verschiedene Arbeiten zeitgenössischer Fotografen bis hin zu zeitgenössischen Skulpturen. Im Vordergrund der Analysen stehen die soziale und vor allem mediale Produktion monströser Körper(bilder) sowie der Effekt der ›biological realness‹ (Russo) als die mit Hilfe verschiedener Bildstrategien sich dem Betrachter aufdrängende und ihn zum Urteil zwingende Eigenheit der ausgestellten Körper.

Anstelle einer Einleitung die Visualisierung unseres heutigen Sujets durch die englische Malerin Alison Lapper.



Abb. 1: *Untitled* (Lapper 2000), die Fotografie befindet sich in einem Artikel mit dem Titel *Staring at ,The Disabled' and seeing nothing*, in: *Paradigm* vom 29. 7. 2007, online unter: <http://paradigmof.wordpress.com/2007/07/29/staring-at-the-disabled-and-seeing-nothing-art-that-confronts-offends-and-entertains/>, Zugriff am 14. 3. 09.

Alison Lapper – Filmausschnitt (vgl. www.youtube.com: Alison Lapper)

›I'm differently beautiful because my body looks different to other people's.‹ So die englische Künstlerin Alison Lapper (Abb. 1-4) in einem auf youtube veröffentlichten Feature über ihre Person, ihre künstlerischen und politischen Arbeiten. In ihrer Beschäftigung mit dem menschlichen Körper sowie seinen Bildern setzt Lapper gleichermaßen Fotografie, Computergrafik und Malerei ein, wobei die kulturelle Produktion von Differenz (und mithin von Normalität) im Vordergrund steht. Gleich und doch nicht gleich zieht der physisch andere Körper die Blicke auf sich: »You cause people to watch and to make judgement.« (vgl. <http://www.youtube.com>: Alison Lapper)

Zahlreiche Exponate der englischen Künstlerin zeigen Selbstportraits, deren Ästhetik sich aufgrund ihrer Ähnlichkeit an der Venus-Statue als dem Ideal weiblicher Körper orientieren: »I've labelled myself Venus de Milo in some of my works. She lost her arms; I was born without mine. Yet no-one would describe her as disabled, as they do me, even though I'm real and I can answer them back.« (vgl. <http://www.youtube.com>: Alison Lapper) Die im Jahr 2000 entstandene fotografische Arbeit *Untitled* (2000) lässt die Inspirationsquelle unschwer erkennen, wobei der in der sanften S-Kurve des griechischen Ideals geformte Körper das klassische ästhetische Prinzip in der Differenz zwischen den Bildern hervorhebt. Die harten Kontraste der Schwarz-Weiß-Aufnahme lassen die weiße Haut der Portraitierten hervortreten und verleihen dem fotografischen Körper eine nahezu marmorne Skulpturalität.

In ihren Installationen kombiniert Alison Lapper ihre fotografischen oder malerischen Arbeiten mit Gipsabdrücken sowie frühen klinischen Aufnahmen ihres Körpers, die seine Deformität dokumentieren, benennen und klassifizieren. Auf diese Weise sichern die ›aus den Fugen‹ des protonor-

malistischen Dispositivs geratenen Körper das System körperlicher Normalität, um sich selbst als defizitär auszuschließen. Was nun bringt eine Frau dazu, sich freiwillig auf diese Art zur Schau zu stellen und sich (erneut) den Blicken der Öffentlichkeit auszusetzen? Ähnlich wie andere behinderte Künstler – so z. B. die irische Performancekünstlerin Mary Duffy oder der englische Schauspieler Matt Frazer – stellt Lapper ihren ›anderen‹, ihren monströsen Körper aus, um auf diese Weise die pervasiven medizinischen und schaulustigen Blicke zu reproduzieren, die ihn aus Legitimationsgründen zum gesellschaftlichen Spektakel erklären. Im Rahmen ihrer intensiven Beschäftigung mit dem Thema Freaks bzw. der disability-Forschung konstatiert die amerikanische Forscherin Rosemary Garland-Thomson, dass Behinderung über die medizinischen Kontexte hinaus und vergleichbar mit den Kategorien des Geschlechts oder der Rasse zu einer Verhandlungssache gesellschaftlicher Repräsentations- und Diskurssysteme geworden ist. (vgl. GARLAND-THOMSON 2000: 181) Auf diese Weise gerät der fehlgebildete Körper zum kulturellen Artefakt, zum Produkt sozialer, ästhetischer und diskursiver Praktiken. Als solches Artefakt oder Kunststück stellt Alison Lapper sich selbst bzw. ihren eigenen Körper bewusst aus, um auf die Konstruiertheit seiner ästhetischen Vorbilder wie auch die soziale Fabrikation seiner Spektakularität zu verweisen.

Dass ich die im folgenden Text die Begriffe des monströsen und des anderen Körpers synonym verwende (wie auch Alison Lapper in ihrem Kurzfilm) ist keinesfalls mit einer Negativwertung verbunden, vielmehr geht es mir um die auffallende Nähe der Diskurse um den monströsen und den – wie Alison Lapper sagt – anderen Körper. Leider kann ich nicht ausführlich auf die spannende Begriffsgeschichte des Monsters eingehen, darum nur so viel: Monster oder – mit Thomas Macho gesprochen – »exilierte Dissidenten der Normalität« sind die Anderen des Systems, das sie als defizitär markiert, um das Eigene als Normalität zu sichern (vgl. OCHSNER 2008). Diese Funktion kommt in ganz ähnlicher Art und Weise auch den auf den Fotografien abgebildeten anderen Körpern zu, die in der Zur-Schau-Stellung zu Monstern im Sinne Jean-Marie Sabatiers werden: »Monster sind nur Monster, weil wir sie ausstellen.«¹

Seit der Antike wird das Andere (des Menschlichen) – das Monster, der Fremde oder der Kranke – in unterschiedlichen medialen Konzeptionen exponiert. Seit dem 19. Jahrhundert spielt die medizinische Fotografie in diesem Kontext eine wichtige Rolle: Unter Einhaltung strikter visueller Konventionen – ein neutraler Hintergrund, der die Aufgenommenen objektiviert und sie in der Abstraktion vergleichbar macht, die Beigabe von Requisiten, die das soziale Standing andeuten, Frontal- oder Profilaufnahme, Ganzkörper- oder Gesichtsdarstellung etc. – sowie durch erklärende wissenschaftliche Texte vervollständigt, bestätigt die fotografische Konstruktion einer medizinischen Autorität über den pathologischen Körper den szientifischen Diskurs. Nun wenden die zeitlich aufkommende Freak- oder Monsterfotografie wie auch zeitgenössische Fotografien von Diane Arbus, Joel-Peter Witkin, Nick Knight oder auch Gerhard Aba vergleichbare Visualisierungsstrategien an, mit dem Ziel, entweder die Glaubwürdigkeit mit Hilfe wissenschaftlicher Authentizität zu erhöhen oder aber – in ästhetischer und historischer Deplatzierung – die Monstration der Zur-Schau-Gestellten zu reflektieren. Die verschiedenen Typen von Fotografien spielen dabei einen als »effet de monstre« zu bezeichnende Wirkung aus, der auf die rhetorische Figur der Katachrese verweist, die David Williams in seiner ausgezeichneten Studie über die Funktion des Monsters als apophatische Monstration oder ›showing forth‹ bezeichnet: Wo das Fehlen des eigentlichen

1 »Les monstres [...] ne sont monstres que parce qu'on les exhibe.« (SABATIER 1973)

Ausdrucks – das Monster verweist auf keine ihm vorgängige Signifikation – die Repräsentation verhindert, wird sie durch die reine Monstration ersetzt, die die Funktion der Repräsentation als solche reflektiert. In der Geste des reinen Zeigens, des Monstrierens, spielen nun nicht nur die mittelalterlichen Monster ihr Potential aus: »[T]he monster's proper function is to negate the very order of which the monster is a part, and to critique the philosophical principles that sustain order itself.« (WILLIAMS 1996: 14)

Dieses besondere soziale und sozialkritische Potential in ausgewählten Bildern ›monströser‹ Körper medial zu hinterfragen, ist Anliegen der folgenden Überlegungen.

1. Beispiel 1: Krao, das *Missing link*

Nur kurze Zeit nach ihrer Erfindung hielt die Fotografie Einzug in unterschiedliche Bereiche der Wissenschaft wie z. B. der Medizin: Neben vorwiegend archivarischer Funktion konnte die Fotografie gar zu einem wissenschaftlichen Instrument avancieren, das dem Auge des Mediziner bislang verschlossene Gebiete, mithin eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit eröffnete. Nicht nur die sehr früh für die Medizin entdeckte Mikrofotografie feierte Erfolge, rasch begann man sich auch in den Bereichen der Dermatologie und Orthopädie sowie, generell, im Bereich physischer und psychischer Devianzen für die akkurateren und »more lifelike« (Squire, zit. nach GERNSEIM 1961: 147) Repräsentationen zu interessieren und so entstanden, neben verschiedenen fotografisch illustrierten Buch- und Zeitschriftenpublikationen, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an zahlreichen Krankenhäusern fotografisch illustrierte Sammlungen human-pathologischer Absonderlichkeiten, die ihre Faszination an der Zur-Schau-Stellung ›lebender‹ wie auch ›toter‹ Monstrositäten kaum verheimlichen können.

Auf Suche nach der menschlichen Vor-Geschichte bedienten sich auch die Anthropologen und Ethnologen wie der berühmte Rudolf Virchow der Fotografie: Interessanterweise handelt es sich – wie in den *Verhandlungen*, dem Publikationsorgan der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, nachzulesen – nicht nur um von Wissenschaftlern oder Berufsfotografen zu wissenschaftlichen Zwecken aufgenommene Bilder, vielmehr bestaunte man entsprechende ›Fälle‹ *live* in Panoptiken oder auf Jahrmärkten oder erstand die käuflich zu erwerbenden Freakfotografien der berühmtesten unter ihnen. Manchmal konnte man die Ausstellungsobjekte gar einer Untersuchung unterziehen und, in diesem Rahmen, Aufnahmen anfertigen lassen. So auch im Falle Kraos, deren Berühmtheit in erster Linie auf ihre geschickte Vermarktung und Inszenierung als *Darwin's missing link* – wohl eine Idee ihres Besitzers Farini² – zurückzuführen ist.

Zum Vergleich eine Aufnahme Tom Thumbs in der erhöhenden Präsentationsweise, die auf Requiraten wie europäische Uniformen, Adelsprädikate (Major Tom Thumb) etc. rekurriert:

2 Der Wissenschaftler Carl Bock erkundete den in Laos beheimateten Krao-Stamm, was soviel wie ›Affenmenschen‹ in der Landessprache bedeute und die Bezeichnung *missing link* rechtfertigen solle.



Abb. 2

Abb. 2: Krao, das , zusammen mit ihrem Besitzer Farini (<http://sideshowbarker.blogspot.com/>, Zugriff 17. 11. 08)



Abb. 3

Abb. 3: Tom Thumb zusammen mit Ph. T. Barnum (<http://chnm.gmu.edu/lostmuseum/lm/335/>, Zugriff 17. 11. 08)

Auch die bereits im Mai 1883 in *La Nature* veröffentlichte Richtigstellung dieser verwegenen Annahme vermag die Sensations- und Schaulust nicht zu mindern, und als ›Lückenbüßer‹ der Genealogie muss Krao weiterhin angesiedeltes hybrides Wesen zwischen Affe und Mensch die sich in diesem unbekanntem Zeitraum vollziehende Perfektionierung des Menschen bezeugen.

Im Fluss des vom Kontinuitätsdenken beherrschten 19. Jahrhundert verschwinden die vom Teratologen Etienne Geoffroy Saint-Hilaire als ›arrêt du développement‹, als pathologischer Stillstand der Entwicklung bezeichneten Anomalien (wie eben auch das *missing links*) auf dem Weg zum Normalzustand; allein die Fotografie vermag das Momentum, den ›arrêt‹ abermals zu arretieren, dies jedoch nur, um es im Rahmen biologischer, medizinischer oder evolutionstheoretischer Verhandlungen oder einfach um des Amusement willens erneut und endgültig festzustellen: Das entstellte Monster wird im Bild gestellt und geriert ein Wissen, »das erst in seinen Verkehungen das Monströse als Verkehrtes hervorbringt.« (OLDENBURG 1996: 38) Diese Verkehungen liegen letztlich im Diskurs eines auf stetigen Fortschritt programmierten szientifischen Denkens begründet, das diskontinuierliche Entwicklungen zwar nicht ausschließt, sie jedoch als graduelle Phänomene oder Devianzen des Normalzustande bez. einer normal verlaufenden Evolution verortet. Die dem Verschwinden entgegenwirkende Fotografie hebt den Verlauf der Zeit auf und vermag auf diese Weise mögliche ›Lücken‹ (z. B. der Evolution) durch eine ›natürliche‹, d. h. ohne Eingriff des Menschen hergestellte Präsenz zu substituieren: Das fotografisch fixierte Objekt – in unserem Falle Krao – wird gleichsam rückwirkend als Beweis der an ihm aufgestellten (Hypo-)These gelesen, es fungiert als Supplement einer so nie gelebten Vergangenheit und indiziert gleichzeitig deren Verlust (vgl. OLDENBURG 1996: 38).



Abb. 4: La Nature, Mai 1883 (<http://www.bl.uk/learning/images/bodies/printlarge4801.html>, Zugriff 17. 11. 08)

In ihrer gleichzeitigen Bezeugung der Objektivität der Aufnahme *und* der Authentizität des Objekts entwickelt sich die Fotografie zum wissenschaftlichen Instrument. Doch geschieht dies, wie Jean-Marie Schaeffer bereits 1987 konstatiert, lediglich aufgrund eines semiotischen Kurzschlusses zwischen indexalischer und ikonischer Funktion (vgl. SCHAEFFER 1987): Im Gegensatz zum Indiz, das sich auf Manifestationen des realen Raum-Zeit-Verhältnisses bezieht, verweist das Ikon an sich nicht auf existierende Dinge; es handelt sich, nach Pierce, um ein Zeichen der Essenz. Was nun allzu häufig die Interpretation der Fotografie kompliziert, ist die Tatsache, dass der Empfänger die beiden Funktionen im fotografischen Dispositiv kurzschließt: Auf diese Weise zeugt die individuelle Funktion, die auf die reale Existenz der Aufnahme verweist, plötzlich von der Authentizität des abgebildeten Objektes, während die ikonische Funktion dessen essentielle Eigenschaften darstellt. So zeugt die Fotografie Kraos von der Authentizität des *missing links*, das als Momentum einer individuellen Entwicklung auf die Evolution des Menschen übertragen wird.

Rudolf Virchow mag nun der *missing link*-Story keinen Glauben zu schenken, gleichwohl interessiert er sich für die fotografische Fixierung des ontogenetischen Zeitpunkts der Abweichung: Das von der Evolution abweichende ›damals‹ (der Störung) soll sich – im Vokabular Thierry de Duves – dem ›jetzt‹ der Fotografie einschreiben. De Duve fügt eine weitere Spreizung zwischen ›hier‹ und ›dort‹, so dass zwei sich kreuzende Linien mit den jeweiligen Punkten ›damals‹ – ›hier‹ bzw. ›jetzt-dort‹ entstehen. Virchows Ansatz basiert auf einer Kreuzung beider Serien, und man stellt fest, dass diese Beziehung sich jeweils in einem Bruch mit dem *hic et nunc* der ›normalen (Entwicklungs-)Zeit‹ vollzieht. In seiner Funktionalisierung der Fotografie als pathologische Entwicklungshemmung an einem bestimmten Zeitpunkt der Evolution vollzieht sich so wie im von de Duve beschriebenen Übergang von der Momentaufnahme zur Pose eine Transformation von Raum in Zeit und umgekehrt: Die damalige Abweichung soll sich im Jetzt der Fotografie (und, im semiotischen Kurzschluss) hier des (dort) anderen Körpers vollziehen.



Abb. 5: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Band 1, 1876, Abb. VI, VII, IX.

2. Beispiel 2: Die Inszenierung der Fotografie im »crucifiement«

Mit dem Einzug Jean-Martin Charcots in die Salpêtrière beginnt auch der Aufbau des dortigen Fotoateliers. Von der Mehrzahl der Aufnahmen, die zumeist der Dokumentation und Authentifizierung dienen, unterscheiden sich die sog. »Kreuzigungsfotografien« nicht allein aufgrund der Pose und der ihrer Bezeichnung geschuldeten ikonographischen Verankerung in der christlich-religiösen Kunstgeschichte, sondern gleichermaßen in Bezug auf einen spezifischen Umgang mit dem Medium der Fotografie. Während man relativ schnell feststellt, dass einige Aufnahmen effektiv aufgerichtet wurden, um den Eindruck einer Kreuzigungsszene zu verstärken und dem Phasentitel *Crucifiement* gerecht zu werden, so verzichtet man auf die Aufnahme, wenn die Patientin die gewünschte Pose nicht in vollendeter Manier hervorbringt.

Die hysterisch erstarrten Körper zeigen eine auffallende strukturelle Ähnlichkeit zur fotografischen Stillstellung, interessant ist hier die zeitliche Dimension: Atemstillstand und gänzliche Immobilität des hysterischen Körpers gehen seiner fotografischen und textuellen Stillstellung voraus, und so wird der hysterische Körper bereits vor seiner medialen Repräsentation als Allegorie des fotografischen Prozesses lesbar (vgl. BAER 1994).³ Das der Fotografie des Körpers vorgängige Bild der Hysterie wird in der Aufnahme wiederholt und gleichzeitig supplementiert.⁴ Mit Roland Barthes wäre zu folgern, dass die Charcot'schen Kreuzigungsfotografien den Blick auf ein psychologisch Unbe- bzw. Nichtgewußtes freigeben, das außerhalb des fotografischen Wiederholungsprozesses nicht existiert. Dies bestätigt auch Didi-Hubermans These, Charcot habe die Hysterie erfunden, um sie nachträglich kunstgeschichtlich zu verankern. Wie Karin Dahlke aufzeigt (DAHLKE 1998: 214),

3 Baer nimmt – ähnlich wie Didi-Huberman in *L'Invention de l'Hystérie* (op. cit.) – die *Iconographie photographique* zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Gleichwohl unterscheiden sich die beiden Arbeiten besonders in ihrem Fotografieverständnis: Baer tendiert dazu, eine allegorische Leseart der Fotografie in der *Iconographie* zu favorisieren, während Didi-Huberman sich auf die Verdienste der fotografischen Illustration bei der »Erfindung der Hysterie« konzentriert. Dabei geht er von drei ineinandergeschobenen, gleichberechtigten Diskursen aus; der Diskurs der Fotografie, derjenige der Medizin (bzw. der Hysterie) sowie derjenige der Kunst. Es stellt sich natürlich die Frage, ob es zu dieser Zeit, d.h. in unserem Fall vor allem zur Zeit der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, sprich in den Jahren 1876-80 (und nicht im Rahmen der *Nouvelle Iconographie photographique*, d.h. ab 1888!) bereits einen wie hier angedeuteten autoreflexiven Diskurs der Fotografie gibt oder aber wir, die heutigen Leser, dies vielmehr automatisch hinein- bzw. herauslesen, was im übrigen durchaus nicht illegitim erscheint.

4 »[...] just as psychoanalysis understands hysterical catalepsy to refer to an event outside memory, the photograph refers to a moment that never entered consciousness.« (Baer 1994: 63)

führt die intermediale Ver-Setzung des fotografischen Mediums in einen kunstgeschichtlichen Inszenierungsrahmen zur Aufhebung der fotografischen Spezifika; Reproduktion und Produktion nähern sich einander an und die Fotografie (bzw. die Hysterie) mutiert zu einem Vorzeichen ihrer selbst, um sich im eigenen Bild zu bestätigen.

3. Nick Knight oder: Die Neue(n) Mode(Is)

›Nur eine Provokation?‹ Alexander Mc-Queen, Chefdesigner bei Givenchy, eröffnet bei der *Londoner Fashion Week* 1998 mit speziellen, ganz ›anderen‹ Modellen: Neben einer Frau ohne Arme und Beine, einem Mann ohne Unterleib trat auch die ohne Schienbeinknochen zur Welt gekommene und daraufhin beidseitig unterschenkelamputierte Sportlerin Aimee Mullins auf den Laufsteg. Die Medien- und Modewelt reagiert zumeist schockiert: Eine ›Gratwanderung zwischen Schock und Schick‹ wollte die *Süddeutsche Zeitung* gesehen haben. Von ›Ausbeutung‹ schrieb der *Figaro*. Der deutsche Modemacher Wolfgang Joop nannte den Auftritt von Aimee Mullins in einem NZZ-Gespräch ›ein Bild verletzter Endzeitromantik, das Harte kombiniert mit dem Zarten‹. Die Konkurrenz tat McQueen als ›Voyeuer und Provokateur‹ ab.

Aimée Mullins hingegen trug die bizarre Schau einen Supermodelstatus ein: Mit dem Untertitel *Ich bin eine ganz normale Frau* präsentierte die Titelseite des *ZEIT*-Magazins vom 5. November 1998 eine Fotografie von ihr, aufgenommen vom Londoner Fotografen Nick Knight, der sich mit einigen der hier gezeigten Aufnahmen an einer Ausstellung mit dem Titel *Bilder die noch fehlten* beteiligte, die u. a. im Deutschen Hygienemuseum in Dresden zu besichtigen waren. ›Natürlich werden einige das hier als Freak-Show empfinden. Das lässt sich nicht vermeiden‹, kommentiert der bereits erwähnte ›Mann ohne Unterleib‹, der Tänzer und Choreograph David Toole. Die *ZEIT* zweifelt am dauerhaften Erfolg dieses Programms: ›Doch wenn London weiterhin der Nabel der Fashionwelt sein will, reicht es nicht, sich zweimal im Jahr von McQueen, der für seine Show am Sonntag beinamputierte Models engagiert hatte, und einer Handvoll halbetablierter Zöglinge schocken zu lassen.‹

4. Joel Peter Witkin: Vom Dokument zur Theatralen Performance

Die amerikanische Wissenschaftlerin Ann Millet beschreibt Joel-Peter Witkins Arbeiten als

›corporeal *tableau-vivants* that showcase body difference, taboo, and abnormality. [...] [He] dissects and sutures together multiple visual genres, such as art history, popular culture, pornography, theatre, medical exhibits and photography, and freak show displays. He targets the visual conventions with which these genres display the body and, specifically, how they produce the disabled or ›abnormal‹ body as spectacle.‹
(MILLET 2008: 1)

Freilich wurde diese Verflechtung verschiedener visueller Dispositive von der Kunstgeschichte bis zur Freakshow häufig mit dem Vorwurf belegt, Witkin betreibe nichts anderes als eine provoka-



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Abb. 6, 7 und 8: Alison Lapper, David O'Toole und Aimée Mullins, fotografiert von Nick Knight, in: Zeitmagazin, 5. Februar 1998.

Abb. 9: Speziell bei der Fotografie David O'Tooles finden sich Verweise auf die Posen Johnny Ecks, jenes Mannes ohne Unterleib, der auch im berühmten Film Freaks von Tod Browning spielte.

tive Zur-Schau-Stellung anormaler Körper nach dem Vorbild der medizinischen Fotografien des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich ist Witkin stark beeinflusst von der fotografischen Sammlung des Ophthalmologen Stanley B. Burns (BURNS 1979a, b, c, d, 1980, 1983, 1986). Die Überkreuzung fotografischer und medizinischer Themen im Hinblick auf Objektivität des Bildes und Objektivierung der Modelle ruft ebenso großes Interesse bei ihm hervor wie die ästhetische Konstruktion der Bilder von Krankheit und Tod, von Dissektionen, von allgemeiner chirurgische Praxis und anatomo-

mischen Anomalien, dem, was man noch im Mittelalter als *lusus naturae*, in der Renaissance als menschliche Kuriositäten und noch heute als Freaks bezeichnet: So wirft man ihm vor, die Behinderung der zu Schauobjekten degradierten Menschen als gesellschaftliches Spektakel, als bizarre Unterhaltungsshow zu inszenieren, die der Schaulust sanktionsfreien Lauf lässt. Nun ist kaum von der Hand zu weisen, dass die flagrante Andersheit der auf vielfältige Weise ins Bild gesetzten Körper den Blick anzieht und ja, Witkin produziert den anderen Körper als Spektakel. Gleichwohl eröffnet die an der von einer monströsen Vielfalt begeisterten Renaissance geschulte Inszenierung mit ihren zahlreichen Zitaten der verschiedensten Vorbilder einen Raum für Reflexion.

Im Gegensatz zur gängigen Praxis in der medizinischen Fotografie feiert Witkin die Abweichung von der Norm, anstelle eines neutralen Hintergrundes kombiniert er eine Vielzahl von Inszenierungsstrategien, die aufgrund der persönlichen Spuren (des Fotografen, nicht des Objekts) keine Abstraktion oder Vergleichbarkeit zulassen. Diese Manipulationen machen die Unterschiede und gleichzeitig Konventionen medizinischer Bildproduktion augenscheinlich: Witkin unterläuft die Konstruktion von Autorität in der medizinischen Bildproduktion, macht ihre niemals unschuldige Inszeniertheit und die ihr inhärenten Widersprüche in seinem strategische Konzept einer symbolischen Spektakularisierung der sog. anormalen Körper sichtbar.⁵ In ironischer Zitation verschiedener Dispositive aus Freakshow, Theater, Jahrmarkt oder Kunst stellt er das Andere nicht einfach aus, sondern lässt – wie die folgenden Bilder zeigen mögen – die Andersheit in ihrer »biological realness« (Russo 2000: 93) performieren. Diese Akzentverschiebung von passivem Objekt zu aktivem Subjekt sowie die in der unabgeschlossenen Signifikation negierte Finalität der Bedeutung erscheinen wesentlich in den Arbeiten Witkins.

Joel-Peter Witkins Arbeit *Humor and Fear* aus dem Jahr 1999 verweist bereits im Titel auf eine ambivalente Konzeption, der eine ebenso zwiespältige Rezeption antwortet. Trotz der Fülle visueller Details, verschiedener Requisiten sowie der erotisch-provozierenden Körperhaltung wird der Blick des Betrachters von den Beeinträchtigungen des Modells angezogen: Die Beinstümpfe und die deformierten Hände werden objektiviert oder, so kritisiert Rosemarie Garland-Thomson, nach dem Modell der medizinischen Fotografie fetischisiert. Dabei gehe die vielfältige Persönlichkeit der Abgebildeten verloren, und die Behinderung werde zum gesellschaftlichen Ereignis. Das Buch, in dem das Bild publiziert wurde, gehorche – so Garland-Thomson weiter – auch in dem Aspekt seinem medizinischen Vorbild, als den verschiedenen Aufnahmen Berichte und Diagnosen hinzugefügt werden. Die Kombination von Text und Bild entspricht nun nicht nur der medizinischen Praxis, auch die Freakshowbetreiber gaben ihren Exponaten sog. (freilich zumeist erfundene) *True-Life-Booklets* an die Hand, die die Neugierde des Betrachters bezüglich der Herkunft, der medizinischen Diagnose etc. befriedigen sollen. Bei Witkin erfährt man auf diese Weise, dass die junge Frau ihre Beine aufgrund eines toxischen Schocksyndroms, verursacht durch einen Tampon, verlor (PARRY 2001: 115). Das wissenschaftliche Rendering in fotografischer Detailtreue macht aus der jungen Frau (respektive ihrem Bild) ein medizinisches Fallbeispiel, das einem diagnostischen Blick ausgesetzt wird – so die Aussage der medizinischen Inszenierungsstrategie. Und doch, trotz oder vielleicht aufgrund der direkten Zitate und Verweisungen, verweigern Witkins Bilder die Zustimmung zur oben beschriebenen Inszenierung: So schaut die junge Frau zur Seite, sie erwidert

5 »They are symbolic bodies made graphically ›real‹ and material by photography, here emphasized as a hybrid of artistic fiction and science that takes such themes to an excessive level.« (Millett 2008: 26)



Abb. 10



Abb. 11

Abb. 10: Joel-Peter Witkin, *Humor and Fear*, New Mexico, 1999 (<http://www.edelmangallery.com/archive7.htm>, Zugriff 17. 11. 08)

Abb. 11: Joel-Peter Witkin, *Man without legs*, 1976 (http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007_05_01_archive.html, Zugriff 17. 11. 08)

den Blick des Betrachters nicht, was den medizinisch-fotografischen Konventionen widerspricht, im Rahmen derer der Patient entweder direkt in die Kamera blickt oder aber durch eine Binde vor den Augen anonymisiert wird: Doch während die Verhüllung des Gesichtes in den medizinischen Fotografien weniger den Dargestellten, denn dem Betrachter nutzt, der dem Blick des Exponates nicht standhalten muss, mag der nur leicht zur Seite gewendete Blick der Amputierten entweder auf die Scham des Models oder aber das voyeuristische Dispositiv der Komposition, mithin auf die Strategien ihrer eigenen visuellen Inszenierung zu deuten.

Das folgende Bild mit dem Titel *Man without legs, Leo* (1976) stammt aus der Serie *Evidences of Anonymous Atrocities*: Es zeigt einen in einer Art Käfig sitzenden Mann ohne Beine, dessen unscharf abgebildeter Kopf an eine schwarzen Ledermaske erinnert, während die Haltegurte Bondage-Gurten ähneln. Ähnlich zahlreichen Exponaten aus Freakshows bzw. den dort zu erstehenden Fotografien derselben wird der Körper nicht als menschlicher, sondern als animalischer dargestellt, Leo erscheint in der Rolle des wilden Tiers. Diese Inszenierung hat ihre Wurzeln in der Freakshow, und reicht von den Beispielen des *missing link* über die Wilden aus Borneo, die Aztekenkinder oder Sara Baartmann, die schöne wilde *Hottentott Venus*. Durch den Schatten bzw. aufgrund verschiedener Manipulationen (Bleichen, Sepiafärbung, Scratches etc.) durch Witkin selbst erscheint Leos Haut dunkler, als sie ist, was rassistische Assoziationen unterstützt. Und tatsächlich kann man nun mit Ann Millet fragen, ob diese durchaus problematische Ästhetisierung von ›disability‹ als marginalisierte Identität die Inszenierung des ›disabled body‹ nicht doch (erneut) als ›the freakish other‹ reinstauriert? Vielleicht, in dem 1994 von Jérôme de Missolz gedrehten Film *L'image indélébile* über die Arbeit Joel-Peter Witkins aber zeigt Leo sich für die Bezahlung dankbar, die ihm zwei Wochen U-Bahn-Betteln ersparen konnte.

Ein weiteres Beispiel mit dem Titel *Abundance* (1997) zeigt eine Torso-Frau aus Prag, die – so die Information im Buch – von ihrer Mutter verlassen wurde und zusammen mit einem großen Hund in einem Appartement lebt. Die Konzeption des Bildes mit den Requisiten der Atelierfotografie deplatziert die Amputierte aus ihrem alltäglichen Sozialleben, im Rahmen dessen sie als behindert, als deformiert gilt und lässt sie auf einer Bühne performieren. Wenn diese Performanz auch durch die Immobilisierung auf einer Art Klavierstuhl eingeschränkt erscheint, so übertrifft die multireferentielle Darstellung (ornamentaler Charakter des Körpers, Allegorie des Überflusses und der Fruchtbarkeit, Erotisierung) die physische Unbeweglichkeit: »Fused with the urn, she is posed as a spectacular, hybridized body showcased in a hybridized photograph – one that fuses and confuses the bodily displays of science and art.« (MILLETT 2008: 27)

Im Kontext dieser Hybridisierung fällt eine strukturelle und inhaltliche Nähe des fotografischen Dispositivs zur bürgerlichen Atelierfotografie, wie wir sie auch in zahlreichen medizinischen Fotografien wiederfinden: Beide Genres visieren das gleiche Ziel, ihrem Objekt nicht nur ähnlich, sondern gleich zu werden. Mediologisch verdoppelt die medizinische Fotografie bürgerlich kanonische (Ins-Bild-)Setzungen, und es scheint gerade so, als ob die fotografische Darstellung der heilen Welt unausweichlich das diese »positive« Repräsentation sogleich in Frage stellende »Negativ« hervorbringt. Parallel zum Bild des hoffnungsfrohen Bürgerlichen fixiert die medizinische Fotografie dessen »monströses« Pendant, um es in der psychiatrischen Anstalt, dem Krankenhaus, im Gefängnis oder dem Familienalbum ab- bzw. stillzustellen. Die Suche nach verborgenen Zeichen, deren Sichtbarmachung die Monstren endgültig der Ordnung der Normalen überantworten könnten, bestimmen die kulturellen Inszenierungsmodi in gleichem Maße wie die Pose im Stil



Abb. 12



Abb. 13

Abb. 12: Joel-Peter Witkin, *Abundance*, 1997 (<http://www.edelmangallery.com/witkin2.ht>, Zugriff 17. 11. 08)

Abb. 13: Frieda Pushkin: *The Armless Wonder*. Aus: Ari M. Roussimoff, *Freaks Uncensored*, 1998

bürgerlicher Atelierästhetik dem Bild des menschlichen Subjektes verpflichtet bleibt – so auch im Falle der folgenden Aufnahme Frieda Pushkins, die ebenfalls auf einer Art Klavierstuhl thront:

Vor dem Hintergrund der medizinischen Fotografie, die das Andere im Bild arretieren soll, und der Freakfotografie, die sich der medizinischen Fotografie bemächtigt, um ihrem primär unterhaltungsindustriell-wirtschaftlichen Interesse szientifische Authentizität zu verleihen, erscheinen die von Joel-Peter Witkin'schen Aufnahmen als Rückkehr und gleichzeitig Reflexion des verdrängten Anderen. Gleichzeitig aber – und dies wird in der Hybridisierung unterschiedlicher visueller Strategien und historischer Dispositive markiert – sprengen seine Fotografien die im Bild selbst vielfach gesetzten Rahmen hinaus, verweigern eine finale Semantik und verbleiben in monströser Undeutbarkeit.

5. Marc Quinn: Antike Skulpturen

Abschließend noch eine ähnliche, allerdings nicht fotografische, sondern skulpturale Visualisierung des anderen Körpers, wie sie sich in der Serie *The Complete Marbles* (1999-2001) des englischen Künstlers Marc Quinn findet. In weißen, glatten und klassisch schönen Marmorskulpturen der Malerin Alison Lapper, des Punkrockers Mat Fraser oder des Schwimmers Peter Hull



Abb. 14

Abb. 14: Marc Quinn: Peter Hull: Abb. 14 (<http://www.groningermuseum.nl/index.php?id=3253>, Zugriff 17. 11. 08)



Abb. 15

Abb. 15: Alison Lapper: Abb. 15 (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/mar/17/art.fashion>, Zugriff 17. 11. 08)

subvertiert Quinn die neoklassizistische Perfektion des Ideals eines vollständigen, unversehrten und klassisch schönen Körpers. Während dort das Ideal reproduziert wird, zeigen sich hier – und dies unterscheidet Quinn z. B. von Witkin – Bilder spezifischer Individuen, die nicht unter einem wie auch immer gearteten Ideal subsumierbar sind. Diese Körper überschreiten die Regeln der visuellen Kultur, indem sie unterschiedliche Strategien hybridisieren, wie Quinn dies mit seiner marmornen Inszenierung des Schönheitsideals antiker Skulpturen mit ›anderen‹ Körpern vorführt. Der Überfluss an Bedeutung schafft eine Gegenästhetik, die jenseits der Grenzen von normal/anormal anzusiedeln ist.

6. Conclusio: Zur Unberechenbarkeit des Monströsen

Die Exponierung des anderen Körpers in einer Komposition verschiedenster visueller Kulturen und Gattungen ruft die Frage nach Normierung bzw. Anormalisierung oder kurz: nach dem Normalitätsdispositiv auf den Plan, vor dessen Hintergrund diese Bilder ihre eigenartige Ambivalenz entfalten. Lennard J. Davis wie auch Georges Canguilhem, die sich beide aus historischer Perspektive mit dem Phänomen der Normalität auseinandergesetzt haben, begreifen Normalität als kulturelles, soziales Konstrukt, das Homogenität bevorzugt und physische Abweichung stigmatisiert. Der ›Vorteil‹ dieser einheitlichen und Einheit stiftenden Konstellationen liegt dabei – so unsere Vermutung – in ihrer mathematisch-statistischen Berechenbarkeit und Verdichtung sowie der daraus resultierenden Reproduktionsmöglichkeit. In ihrer Konkretheit und Unkalkulierbarkeit lassen sich die hier aufgezeigten Bilder körperlicher Andersheit kaum in mathematische Raster einordnen.

Spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fungiert die Fotografie als privilegiertes Medium der Differenzierung zwischen Normalität und Anormalität. Als wissenschaftliches Instrument, das für Akkuratheit und Präzision steht, bietet sie den stillgestellten Körper dem medizinischen und dem öffentlichen Blick an, der sich mit Hilfe der Bilder der/des Anderen ihrer eigenen (körperlichen und moralischen) Normalität versichern. In diesem Sinne setzen die homogenen Konstellationen den devianten Einzelfall dem berechenbaren, disziplinierten Kollektiv gegenüber. Normalität wird zur entkörperlichten Abstraktion, die im krassen Gegensatz zum im höchsten Maße konkreten, körperlichen, sich der sinnlichen Wahrnehmung in spektakulärer Weise darbietenden anormalen Körper gedacht wird.

Literatur

BAER, ULRICH: Photography and Hysteria: Toward a Poetics of the Flash. In: *Yale Journal of Criticism*, 1, 1994, S. 41-77

BURNS, STANLEY B.: Early Medical Photography, II. In: *New York State Journal of Medicine*, 6, 1979a, S. 943-947

- BURNS, STANLEY B.: Early Medical Photogaphy in America (1839–1883). In: *New York State Journal of Medicine*, 5, 1979b, S. 788-795
- BURNS, STANLEY B.: Early Medical Photography, III. In: *New York State Journal of Medicine*, 8, 1979c, S. 1256-1268
- BURNS, STANLEY B.: Early Medical Photography, IV. In: *New York State Journal of Medicine*, 12, 1979d, S. 1931-1938
- BURNS, STANLEY B.: Early Medical Photography, V. In: *New York State Journal of Medicine*, 2, 1980, S. 270-282
- BURNS, STANLEY B.: *Early medical photography in America*. New York [The Burns Archive] 1983
- BURNS, STANLEY B.: The Nude in Medical Photography. In: *Journal of Biological Photography*, 1, 1996, S. 15-26
- DAHLKE, KARIN: Spiegeltheater, organisch. Ein Echo auf Charcots Erfindung der Hysterie. In: SCHULLER, M.; REICHE, C.; SCHMIDT, G. (Hrsg.): *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*. Hamburg [LIT] 1998, S. 213-242
- GERNSHEIM, ALISON: Medical Photography in the Nineteenth Century. In: *Medical and Biological Illustration*, III, 1961, S. 85-92 und S. 147-156
- MILLETT, ANN: Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin. In: *Text and Performance Quarterly*, 28 (1/2), 2008, S. 8-42
- OCHSNER, BEATE: *DeMONSTRation. Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film*. München [Synchron] 2008
- OLDENBURG, VOLKER: *Der Mensch und das Monströse*. Essen [Die blaue Eule] 1996
- PARRY, EUGENIA: *Joel-Peter Witkin*. London / New York [Phaidon] 2001
- RUSO, MARY: Freaks. In: GELDER, K. (Hrsg.): *The Horror Reader*. London / New York [Routledge], 2000, S. 90-96
- SABATIER, JEAN-MARIE: *Les classiques du cinéma fantastique*. Paris [Balland] 1973
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE: *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris [Seuil] 1987
- WILLIAMS, DAVID: *Deformed Discourse: The function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montreal [McGill-Queen's University Press] 1996

Impressum

IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 8](#)

- CHRISTIANE VOSS:** Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
WOLFGANG ULLRICH: Fiktionen und Placeboeffekte. Wie Produktdesigner den Alltag überhöhen
GERTRUD LEHNERT: Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis
RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht: die Mode und das Regiment der Dinge
DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

[IMAGE 7](#)

- RAINER GROH:** Das Bild des Googelns
NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung.
DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins

[IMAGE 6](#)

- SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE:** Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen ...
FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-photorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSEr rezensiert: Symposium »Signs of Identity – Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn

MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen

MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger

SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte

HANS J. WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute

STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArtHistories

MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik

SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGO / ROBERTA FERRARIO / CLAUDIO MASOLO / ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF / JOÃO RODRIGUEZ: Image Morphology: From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers using Ontologies

JÖRG R. J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO / JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing architectural composition from the semantics of the »Vocabulaire de l'architecture«

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

- FRANZ REITINGER**: Karikaturenstreit
FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten
FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel
FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium
THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks
THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft
EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

- HEIKO HECHT**: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik
KAI BUCHHOLZ: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

- NINA BISHARA**: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R. J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

- BENJAMIN DRECHSEL**: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
EMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
SILVIA SEJA: Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«
HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art
STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien-spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

- KLAUS KEIL**: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und

Filmanalyse

MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung

WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich

RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

DIRK BLOTHNER: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach »Visuelle Medien«

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung

FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder

KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in favour of a general image science

JÖRG R. J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach

KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis

DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft

ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik

HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

KLAUS SACHS-HOMBACH / STEPHAN SCHWAN: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER / JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)