

#thinspiration

Produktion von Körperwissen auf der
Online-Plattform Twitter

01.09.2016

Inhalt

1. Einleitung	3
2. Fotografie und Gesellschaft.....	7
2.1 Visuelle Kultur – Visual Culture Studies	9
2.2 Theoriegeschichte: Mythos der Objektivität.....	11
2.2.1 Objektivität als Zuschreibung - Pierre Bourdieu.....	13
2.1.2 Die implizite Philosophie der Fotografie	15
2.3 Das Weibliche als das Andere	20
2.3.1 „An object [...] of vision: a sight“ (Berger 2010 [1972], S. 50).....	23
2.3.2. Weibliche Selbstermächtigung durch Fotografie	26
3. Körper haben, Leib sein – Helmuth Plessner	31
3.1. Körper, Leib, Habitus	37
3.2 Körperleibwissen in westlichen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts.....	40
3.2.1 Du bist was du isst: Leibliches Empfinden und Sichtbarkeit des Körpers im Zusammenhang mit Ernährung	42
3.2.2 Körperleibliche Grenzen: Anorexia Nervosa und Bodybuilding	44
4. #thinspiration	51
4.1 Pro-Ana: Thinspiriert durch die beste Freundin	51
4.2 #thinspiration auf Twitter	57
4.2.1 Selbstdarstellung im Spiegel	61
4.2.2 Fotografien von einzelnen Körperstellen	65
4.2.3 Vorher-Nachher Arrangements	69
4.2.4 Die implizite Philosophie der <i>Thinspiration</i> -Fotografie	71
4.2.5 Legitimation und pro-anorektische Objektivität	74
5. Fazit	79
Literaturverzeichnis	83
Abbildungsverzeichnis	88

1. Einleitung

Seit Schlank sein zum gesellschaftlichen Schönheitsideal geworden ist, blicken uns aus Zeitschriften, Werbetafeln, Film- und Fernsehen sowie aus Schaufenstern schlanke Körper an. Im Zusammenhang mit den Inhalten steht der schlanke Körper nicht nur für seine Form, sondern ist vielmehr Symbol für das, was nach neoliberalen Prinzip als verwertbar gilt: Gesundheit, Disziplin und Erfolg. Das Schönheitsideal scheint sich also nicht nur auf den sichtbaren Körper zu beziehen, sondern auch auf die Arbeit am Körper, die diesen formt.

Vorbeischaun an den überall präsenten schlanken Körperbildern stellt sich in der Bilderflut, in der wir uns tagtäglich befinden als schwierige Aufgabe dar. Zwar müssen wir besagte Zeitschriften nicht kaufen, doch beim Betreten einer Boutique und der ungleich verteilten Auswahl und Anordnung von großen und kleinen Konfektionsgrößen wird deutlich: Eine freie Wahl, uns dem Schlankheitsideal zu entziehen, haben wir nicht. Vor allem diejenigen, deren Körperform augenscheinlich gegenteilig zum Ideal ist, bekommen so tagtäglich vermittelt, dass sie nicht in den gesellschaftlichen Normalbereich passen. Die dünneren Körper hingegen finden ihre Form wieder auf Bildern der Laufstege dieser Welt: Erfolgreiche, schöne Models. Doch das schlanke Ideal hat auch nach unten eine Grenze, werden doch immer wieder besagte Modelkörper dahingehend kritisiert, ein schlechtes Vorbild für andere Frauen zu sein. Bemerkenswert an solcher Kritik ist, dass sie überwiegend den weiblichen Körper thematisiert, was sich etwa auch in entsprechenden Medienformaten zeigt, die regelmäßig die Diätpraxis von prominenten Frauen skandalisieren. *Magerwahn*, heißt es dann, womit auf die Anorexia Nervosa spekuliert wird.

Innerhalb unserer Gesellschaft gibt es also den *zu* dünnen Körper. Doch Betroffene der Anorexie schlagen den Weg zu diesem Körper ein, machen ihn gar zum Ideal. Schon lange wird darüber diskutiert, ob der dünne Körper als etablierte mediale Figur verschiedener Formate den Einstieg in die Anorexie fördert. Eine Problematik, die sich mit dem Aufkommen des Web 2.0 verschärft. Durch die von der Bevölkerung genutzten Accounts auf Social Network Sites, Online Versandhäusern oder E-Mails, ist das Internet dementsprechend stark personalisiert. Die Möglichkeit der Wahl, sich einem durch Bilder und Werbung vermittelten Körperideal zu entziehen, verändert sich damit, denn: Die Vielfalt von Foren, Partizipation auf Online-Nachrichtenmagazinen,

Hatespeech auf diversen Online-Plattformen sowie einschlägige Diskussionen auf *Facebook* zeigen, dass das Individuum im Internet eine Wirklichkeit mitgestalten kann, wobei deren letztendliche Reichweite und Glaubwürdigkeit variabel ist.

Etablierte Social Network Sites wie *Facebook*, *Instagram* oder *Twitter* bieten ihren User*innen die Möglichkeit, ihre eigene Lebensrealität mit anderen zu teilen. Dies kann über verschiedene Strategien stattfinden, zum Beispiel via Text oder Fotografien. Hinsichtlich des Teilens der persönlichen Lebensrealität im Zusammenhang mit dem gesellschaftlich vorherrschenden sichtbaren Körperideal, bietet sich die fotografische Strategie besonders an. So finden sich auf besagten Plattformen Fotografien von vielfältigen Körperformen, wobei auch hier das Schlankheitsideal das vorherrschende zu sein scheint. Darüber hinaus haben sich jedoch auch Gruppen organisiert, die ein anderes Körperideal repräsentieren, wie zum Beispiel die Fat Acceptance oder die pro anorektische Bewegung (Pro-Ana). Während sich die erste Gruppe meist aktivistisch und kämpferisch zeigt, wirkt die Pro-Ana-Bewegung zu Teilen realitätsfern und sektenhaft, zum Beispiel wenn der Zugang zu Foren nur nach eingängiger Prüfung der Nutzer*innen-Absichten erfolgt.¹ Beide Bewegungen speisen jedoch das Netz mit alternativen Körperbildern.

Aus diesen aus dem Alltag herausgegriffenen Gedanken zum schlanken Körperideal ergeben sich vier zentrale Vorannahmen: Erstens: Körperideale sind vor allem visuell omnipräsent. Zweitens: Das partizipatorische Moment des Internets zeigt, dass das schlanke Ideal internalisiert wurde und online reproduziert wird. Drittens: Das partizipatorische Moment des Internets zeigt auch, dass online eine Hinterfragung des internalisierten Körperwissens stattfindet. Viertens: Skandalisiert, idealisiert und diskriminiert werden vor allem weibliche Körper. Diese scheinen offline wie online bestimmten Vorstellungen zu unterliegen, die offenbar einer schärferen Beobachtung unterstehen als die Vorstellungen zum männlichen Körper. Daraus resultiert jedoch auch eine aktivistische, der geforderten schlanken Körper kritisch gegenüberstehende Bewegung.

Die vorliegende Arbeit macht sich die vier genannten Punkte zu Thesen, die anhand des mit der pro-anorektischen Szene zusammenhängenden Phänomens der *Thinspiration* überprüft werden.

¹ Zu grundlegenden Ähnlichkeiten und Unterschieden der beiden Bewegungen vgl. Traue und Schünzel 2014.

#Thinspiration. Dieses *hashtag* kennzeichnet die Fotografien der dünnen Körper junger Frauen. Als Inspiration wollen sie dienen. Andere mit ihrem ausgehungerten Körper zum dünn sein motivieren. Die zu sehenden hervorstechenden Knochen werden von denen, die die Fotografien teilen, positiv bewertet – dabei zeigt der Blick auf die verschiedenen Online-Plattformen, dass die positive Bewertung ganz und gar kein Einzelfall ist. Bei anderen hingegen ruft der Anblick Ablehnung hervor, erinnert an einen kranken, dem Tode nahe stehenden Körper. Die unterschiedlichen Reaktionen machen deutlich, dass der Körper, welcher zumindest nach normalistischem² Schema objektiv bewertet werden kann, hier einer Bewertung unterliegt, die sich nicht nur aus gesamtgesellschaftlichen Diskursen speist.

Davon ausgehend, dass dem Visuellen eine herausragende Position in der Konstruktion von Wissen zukommt, ist die zentrale These dieser Arbeit, dass die Repräsentation von Körpern auf solchen Plattformen nicht nur eine eigene Lebensrealität darstellen soll, sondern vielmehr das Ziel verfolgt, Wissen über den Körper zu vermitteln und damit den persönlichen Lebensstil zu kollektiver Objektivität zu machen. Um diese These eingehend zu erörtern, werden im ersten Kapitel die Relevanz des Visuellen und insbesondere die Rolle der Fotografie innerhalb westlicher Gesellschaften verdeutlicht. Der Ansatz der Visual Culture Studies wird erklärt und der Arbeit zugrunde gelegt. In diesem Sinne wird dann die Fotografie als zentraler Bestandteil des zu analysierenden Phänomens theoretisch eingebettet. Mit seinem Werk *Eine illegitime Kunst* [1965] schafft Pierre Bourdieu einen passenden medien- und kulturtheoretischen Rahmen für die Betrachtung der Fotografie innerhalb der spezifischen sozialen Gruppe der *Thinspiration*-Community. Da die Theoriegeschichte der Fotografie in erster Linie jedoch vor allem technikzentriert und nicht kulturtheoretisch geprägt ist, wird Bourdieus Theorie in Abgrenzung zur bis dahin gängigen Sicht auf die Fotografie dargestellt.

Um die aus der Alltagsbeschreibung hervorgegangene Annahme der unterschiedlichen Erwartungen und Betrachtungen von weiblichen und männlichen Körpern zu festigen, wird innerhalb desselben Kapitels auf kulturell-historisch gewachsene Blickrichtungen eingegangen, wobei John Berger und Simone de Beauvoir zur theoretischen Rahmung herangezogen werden. Um das Kapitel über Fotografie und Gesellschaft abzuschließen, soll die Fotografie schließlich nochmal in ihrer künstlerischen, spezifisch weiblichen

² Die Grenzen des Normalen, das Normale an sich und zugehörige gesellschaftliche (re)produzierende Mechanismen arbeitet Jürgen Link im *Versuch über Normalismus* (2006) aus. Auf seine Normalitätstheorie bezieht sich die Arbeit, wenn von ‚normalistisch‘ die Rede ist.

Praxis betrachtet werden. Damit zeigt sich ihr Potential zur Subjektermächtigung über den Körper, welche auch bei den genannten Online-Gruppen eine wichtige Rolle spielt.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Körper und soll die Vorannahme über das Körperideal als solches, das nicht nur den sichtbaren Körper betrifft, sondern auch die investierte Körperarbeit im Sinne von Disziplin, theoretisch einordnen.

Die differenzierte anthropologische Sicht Helmuth Plessners auf den Körper bestehend aus habendem, das heißt körperlichem, und seiendem, das heißt leiblichem, Aspekt, durch Gesa Lindemann weitergedacht als körpersoziologische Theorie soll bei der Verknüpfung zwischen Wissenskonstitution und -vermittlung sowie der Positionierung des Körpers als Fotografie im Internet helfen. Einen Zwischenschritt stellt dabei die Verknüpfung des Körper-Leib-Aspekts mit dem Habitus-Konzept nach Bourdieu dar, wodurch die Entstehung und Vermittlung von gesellschaftlichem Wissen kleinschrittig in Internalisierung, Speicherung und Reproduktion eingeteilt und gleichzeitig der Mensch als körperliches und leibliches Wesen differenziert betrachtet werden kann.

Die sich so ergebene Strategie der Vermittlung von Körperwissen wird schließlich für den weiblichen Körperleib³ in westlichen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts ausgearbeitet. Dabei wird auch die Anorexia Nervosa thematisiert und aus soziotheoretischer, nicht medizinischer Sicht eingeordnet. Um ihre Spezifika zu verdeutlichen, wird das Phänomen des Bodybuildings als Vergleichsfolie herangezogen. Beide Phänomene werden in Zusammenhang mit den zuvor ausgearbeiteten Prinzipien der Blickrichtungen gebracht und darüber hinaus aus feministischer und kunsthistorischer Sicht mithilfe der Körpertheorien von Lynda Nead und Susan Bordo betrachtet.

Nachdem die Fotografie und der weibliche Körper theoretisch eingebettet wurden, werden die daraus gewonnenen Erkenntnisse auf das Phänomen der *Thinspiration* auf *Twitter* übertragen. Um das in engem Zusammenhang mit der pro-anorektischen Szene stehende Phänomen besser verstehen zu können, werden das Leitbild sowie zentrale Werte der Szene anhand von zwei Weblogs analysiert.

Die Analyse beginnt dann mit der Diskussion von *Twitter* als die Fotografie einbettendes Medium und wird fortgeführt mit der Sichtung einzelner Fotografien. Ziel

³ Der Begriff *Körperleib* wird im Anschluss an Plessners Theorie verwendet und schließt immer sowohl den habenden als auch den seienden Aspekt ein. Dieser Zusammenhang wird ausgiebig in Kapitel 3 erläutert.

der Analyse ist es, die spezifischen Funktionen von Fotografien auf Twitter, welche zur Wissensvermittlung dienen, herauszuarbeiten. Im Theorieteil aufgeworfene Fragen oder Thesen werden in der Analyse aufgegriffen und überprüft, sodass zuletzt die scheinbaren Spezifika des Phänomens in der Wissensvermittlung als solche oder als notwendige Schritte in der körperleiblichen Wissensvermittlung via Fotografie eingeordnet werden.

2. Fotografie und Gesellschaft

Um herauszustellen, wie mithilfe von Fotografien ein Wissen über den weiblichen Körper hergestellt werden kann, welches vom gesellschaftlich vorherrschenden Körperwissen abweicht, soll zunächst die Relevanz des Visuellen innerhalb der Gesellschaft verdeutlicht werden. Die Verschränkung von Visuellem und der Herstellung von Wissen innerhalb einer Kultur wird im Folgenden anhand zentraler Thesen der Visual Culture Studies erläutert. Da sich hier der Begriff des Visuellen nicht auf (fotografische) Bilder beschränkt, folgt im Anschluss eine theoretische Rahmung der Fotografie. Um explizit auf den Zusammenhang von fotografischer Praxis, fotografischem Produkt und gesellschaftlichen Prozessen zu verweisen, werden dazu Darlegungen aus Pierre Bourdieus Werk *Eine illegitime Kunst* [1965] herangezogen. Da von den Anfängen der Fotografie bis heute ihr Gegenstand nicht nur soziologisch und kulturtheoretisch eingebettet wird, beginnt dieser Abschnitt einleitend mit der Beschreibung der Theoriegeschichte in groben Zügen. Dies bestärkt eine grundlegende Annahme der Arbeit: Beschreibung von Medien und ihre Analyse muss stets nicht nur vor aktuellen gesellschaftlichen Prozessen passieren, sondern auch vor dem Hintergrund ihrer Geschichte. Denn gerade wenn neue Medien entstehen, ist eine Bemühung um eine Distinktion gegenüber anderen Medien zu beobachten, wobei sich jedoch mit der Etablierung eines Mediums im Laufe der Zeit die Verwendungsweisen ändern. Zuschreibungen, welche in der Anfangsphase getroffen werden, bleiben jedoch nicht selten am jeweiligen Medium haften und nehmen damit auch Einfluss auf die Wahrnehmung des Mediums. Dass diese Wahrnehmung je nach gesellschaftlicher Klasse⁴ verschieden sein kann, was unterschiedliche Medienpraktiken zur Folge hat, ist

⁴ Bourdieu spricht in seinem Beitrag zur *Illegitimen Kunst* an einigen Stellen von sozialer Klasse, an anderen Stellen von sozialer Gruppe. Sein Klassenbegriff ist mehrdimensional und komplex. In dieser Arbeit wird der Begriff der Klasse verwendet und beinhaltet dabei folgende Kernpunkte aus Bourdieus Klassentheorie: Jede Klasse bestimmt sich durch die Abgrenzung von oder gegen andere Klassen. Diese

ebenfalls zentrale Annahme der Arbeit und wird mit Bourdieus Darlegungen verdeutlicht.

Schließlich wird die visuelle Kultur spezifiziert, indem sie auf den Gegenstand weiblicher Fotografien/ Fotografien von Frauen übertragen wird. Um den hegemonialen Blick auf diese Fotografien festzustellen, muss zunächst deutlich gemacht werden, in welcher Rolle als Frauen gelesenen Personen und vor allem das Weibliche innerhalb der Gesellschaft und im kunsthistorischen Diskurs vorwiegend vorkommen. Um das mit einer männlich dominierten Gesellschaft verbundene Machtgefüge hinsichtlich des Weiblichen als Grundlage für die männliche Blickrichtung nach John Berger zu beschreiben, wird Simone de Beauvoirs einflussreiches Werk *Das andere Geschlecht* [1951] herangezogen. Zur abschließenden Herstellung eines Rahmens des Kapitels findet sich am Ende ein kleiner Einblick in aktuelle und historische weibliche fotografische Praxis. Dieser Teil soll noch einmal den machtvollen Einfluss gesellschaftlicher Zuschreibung an die Fotografie auf die alltägliche Lebenswelt von Frauen verdeutlichen und zudem einschlägig auf das fotografische Potenzial des Bruchs mit der hegemonialen Blickrichtung hinweisen.⁵

Klassenrelation wird hervorgebracht durch den Habitus, der klassenspezifisch sein kann, aber nicht muss. Bezüglich der folgenden Praxisanalysen der Arbeiter*innenklasse durch Bourdieu ist der Habitus klassenspezifisch. Soziale Klassen sind abhängig nicht nur von ökonomischem, sondern auch von symbolischem Kapital. Sie sind nicht determiniert, sondern werden innerhalb des von Unterschieden geprägten sozialen Raums prozesshaft hergestellt. (Fröhlich und Rehbein 2014, S. 140-147) Zu Bourdieus Klassenbegriff im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Praktiken ist weiterhin anzumerken, dass er den Faktor der Intersektionalität nicht berücksichtigt. Das heißt, neben der sozialen Klasse wird eine gesellschaftliche Praxis zum Beispiel auch von sozialem und biologischem Geschlecht und/oder Hautfarbe der jeweiligen Person beeinflusst. Dies wird in dieser Arbeit berücksichtigt, weshalb bei der Analyse auf den Begriff der sozialen Gruppe zurückgegriffen wird, welcher nicht nur die zugehörigen Werte der sozialen Klasse berücksichtigt, sondern darüber hinaus auch den Punkt des sozialen weiblichen Geschlechts, der im weiteren Verlauf der Arbeit genauer eingeordnet wird. Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit der Begriff der Klasse verwendet wird, dann im Rahmen von Bourdieus Theorie.

⁵ Außerdem zeigt sich hier, dass weiblich gelesene Personen die fotografische Praxis auch nutzen, um mit gesellschaftlichen Zuschreibungen an das Frau-Sein zu brechen.

2.1 Visuelle Kultur – Visual Culture Studies⁶

„It is not just a part of your everyday life, it *is* your everyday life.“
(Mirzoeff 1998, S. 3)

Der Gedanke, eine einzelne Fotografie oder das allgemeine Phänomen der Fotografie, zu welchem Rezeptions-, Distributions- und Produktionspraktiken gehören, abgeordnet von gesellschaftlichen Praktiken, Normen und Werten, der Politik und schließlich unabhängig von der Disposition der fotografierenden und betrachtenden Individuen zu sehen, scheint heutzutage absurd. Sind wir doch tagtäglich mit digitalen Bildern konfrontiert, bewegen uns in virtuellen Räumen, bekommen Zeitungsartikel mit höherem Bild- als Textanteil präsentiert, erleben unsere Erfahrungen und uns selbst wieder und wieder in verschiedenen Perspektiven auf unseren kamerafähigen Smartphones. Es zeigt sich etwa an den erwähnten Zeitungsartikeln, dass das uns umgebende Visuelle sich mit der medialen Entwicklung ändert. So wurde die Zeitung vom analogen zum digitalen, beinahe zum Live-Medium und ihr Informationsgehalt, der zunächst ausschließlich über Text vermittelt wurde, ist mittlerweile vorwiegend visuell.⁷ Diesen Umstand, die Tendenz des ständigen, alle Lebensbereiche umfassenden Visualisierens, sieht Nicholas Mirzoeff als zentrales Merkmal der Visual Culture. (a.a.O., S. 6)

Die bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Verschiebung von Informations- und Wissensvermittlung über Text hin auf eine visuelle Ebene prägt W.J.T. Mitchell mit dem Begriff des *pictorial turn*.⁸ (Mitchell 2009). Der Anspruch hierbei ist, einzelne und generelle Bedingungen von Bildern offenzulegen, um sie überhaupt erst lesbar zu machen. Aus dieser Annahme heraus haben sich die Visual Culture Studies entwickelt, die zum Kernpunkt ihrer interdisziplinären Analysen des Visuellen die Interaktion zwischen Betrachtetem und Betrachtenden gemacht haben. Damit einher geht das

⁶ Grundlage für die hiesige Beschreibung der Visual Culture (Studies) bilden zum einen Kenntnisse aus dem Seminar aus dem WS 2015/16 *Einführung in die Visual Culture Studies* und zum anderen folgende Einführungsliteratur: Rimmelé und Stiegler 2012; Mirzoeff 1998; Mitchell 2002; Holert 2005; Geimer 2009.

⁷ Beispiele hierfür sind die Informationsvermittlung von Online-Zeitungsausgaben, die Artikel (zusätzlich) in einer Kurzform gestalten, welche hauptsächlich aus Bildern besteht. Diese Artikel eignen sich besonders zum Rezipieren über Wischen auf einem Touchscreen. Aussagekräftig in diesem Zusammenhang ist auch die auflagenstärkste Tageszeitung Deutschlands BILD, bei welcher der Bildanteil deutlich höher als der Textanteil ist.

⁸ Der von Mitchell beschriebene *pictorial turn* findet vor allem in der in Deutschland entstandenen kritischen Bildwissenschaft, die oft parallel zu den Visual Culture Studies thematisiert wird, nur wenig Zustimmung. Häufig kritisierte Punkte finden sich in Karlheinz Lüdekings Auseinandersetzung mit dem *pictorial turn*, welche sich direkt an Mitchell richtet. (Lüdeking 2005)

grundlegende Verständnis von Wahrnehmung als kultureller Handlung, wobei das Visuelle in diesem Zusammenhang die Quelle für die Herstellung von Wissen, welches auf sozialen Praktiken und Diskursen beruhe, bilde und damit auch immer im Zusammenhang mit Machtverhältnissen stehe. (Holert 2005, S. 228f)

In diesem Zusammenhang zeigt sich die Verbindung der Visual Culture Studies zu den Analysen der Cultural Studies, welche stets einen Fokus auf die semiotische Ebene legen, um gesellschaftliche Machtverhältnisse offenzulegen. (Evans und Hall 2007, S. 3) Das Visuelle bildet in dieser Forschungsrichtung also keine Art von Dokument oder Spiegelbild gesellschaftlicher Prozesse, sondern konstituiert diese mit. So sieht Mitchell die Rolle des Visuellen nicht als Konstrukt des Gesellschaftlichen, sondern Visual Culture bedeute „the visual construction of the social, not just the social construction of vision.“ (Mitchell 2002, S. 170)

Unter dem Visuellen sind nicht nur Bilder zu verstehen, sondern das gesamte visuelle Feld, welches durch kulturell-gesellschaftliche Praktiken des Sehens erfasst und gestaltet wird. Als kulturelle Handlung werden diese Praktiken stets vor geschichtlichem Hintergrund betrachtet und so Fragen zu Geschlecht, Ethnie und Identität eröffnet. Teil des visuellen Systems sind auch alle Medien, die die Bedingungen des Visuellen herstellen, wobei sie dabei nicht zwangsweise als visuelle Medien wahrgenommen werden müssen. Mitchell schließt in diesem Zusammenhang sogar die Existenz rein visueller Medien aus. Alle Medien seien „mixed media“(ebd.), welche dementsprechend verschiedene semiotische Anteile und Ebenen enthalten. So befassen sich die Visual Culture Studies niemals nur mit einem Medium etwa in seinen technischen Voraussetzungen, sondern „extends to everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated.“ (ebd.)

Um die mediale Beeinflussung von visuellen Gesellschaften zu untersuchen, stehen also die historischen und sich verändernden sozialen Gebrauchsweisen eines Mediums im Vordergrund.

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden die Fotografie in ihrer Theoriegeschichte betrachtet und anschließend als maßgeblich gesellschaftlich-kulturell geprägter Untersuchungsgegenstand für die Analyse dieser Arbeit eingeordnet.

2.2 Theoriegeschichte: Mythos der Objektivität

Wie das Zeitungsmedium hat auch die Fotografie in ihrer Geschichte zahlreiche Umbrüche erlebt. Zunächst trug sie zu ihrer Entstehungszeit einen herausragenden Status inne: Im Vergleich zu anderen Abbildungstechniken galt die Fotografie als diejenige, welche reale Objekte tatsächlich originalgetreu abbilden konnte.

Der Hauptgrund für diese Einschätzung war das Verhältnis von Objekt und Kamera zum Zeitpunkt des Herstellungsprozesses. So betont Henry Fox Talbot in *Der Stift der Natur* [1844] die chemisch-technische Komponente des Mediums, welche das bildproduzierende Zusammenspiel von Objekt und lichtempfindlichem Material ermöglicht. Auf der einen Seite sieht er „das gläserne Objektiv [als, V.L.] das Auge des Instrumentes“ (Talbot 2006, S. 61) und das lichtempfindliche Papier, welches Talbot mit der menschlichen Retina vergleicht. (ebd.) Die andere Seite des Bildschaffens bildet für ihn das Objekt, von welchem aus „Strahlen fallen [...] in das Instrument und auf das Papier.“ (ebd.) Nach Talbot schafft sich das Bild also selbst – ohne menschliche Intervention. Das heißt ohne subjektive Einflüsse, die den objektiven, wirklichkeitsgetreuen Charakter des Bildes verzerren könnten. Dieses Theorem der Abwesenheit prägt die Fotografie im weiteren Verlauf ihrer Theoriegeschichte und wirkt sich nicht nur auf ihren künstlerischen Status aus, sondern führt auch an einigen Stellen zur Mythenbildung um die Annahme einer fotografischen Objektivität.

So sieht André Bazin in der Abwesenheit der menschlichen Intervention – oder positiv formuliert; im Automatismus der Fotografie – eine wesenhafte Eigenschaft des fotografischen Mediums, welche sie gegenüber anderen bildreproduzierenden Künsten distinkt mache. In der *Ontologie des photographischen Bildes* [1958] spricht er von der der Fotografie immanenten Objektivität. Anders als Talbot sieht Bazin deren Ursprung jedoch nicht in der technischen Beziehung zwischen Kamera und fotografiertem Objekt, sondern verweist auf das Verhältnis zwischen fotografiertem Objekt und seinem Abbild als Produkt der Fotografie. In diesem Zuge spricht Bazin von „eine[r, V.L.] Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion“, welche er in der „irrationale[n, V.L.] Macht der Photographie [...] [verortet, V.L], der wir Glauben schenken.“ (Bazin 2004, S. 37) Bazin trifft hiermit zwei zentrale Aussagen: Das Bild entsteht immer in Abhängigkeit von dem Objekt, indem dieses seine Wirklichkeit – auf irrationale Art und Weise – auf das Bild ausstrahlt. Daraus folgt: Eine Fotografie zeigt immer etwas, das zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort, nämlich

dort, wo und wann die Fotografie entstanden ist, existent gewesen sein *muss*. Fotografien sind demnach also immer objektive Abbildungen der Wirklichkeit. Diese mystische Zuschreibung ist kein Einzelfall in der Fototheorie, so spricht zum Beispiel später auch Roland Barthes in *Die helle Kammer* [1980] von „Magie und nicht [von, V.L.] Kunst“. (Barthes 1985, S. 99)

Objektivität auf diese Weise herzuleiten scheint aus medienwissenschaftlicher Sicht problematisch, jedoch geht „The myth of photographic truth“ (Sturken und Cartwright 2001, S. 16) letztlich auf eine lange Tradition religiöser Bilder zurück, nämlich die *Acheiropoietos*. Übersetzt bedeutet dieser Begriff, ‚nicht von Händen gemacht‘ und bezeichnet solche Bilder oder Ikonen, die nach christlichem Glauben gottgegeben sind, wie etwa das Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika. (Barthes, 1985, S. 92)

Der Glaube an die fotografische Objektivität mag zu Zeiten der digitalen Bildbearbeitung, welche minimale Voraussetzungen in der Anwendung verlangt, nachgelassen haben. Dennoch sind es Fotografien und andere Bilder, an denen wir uns messen, Normen und Ideale festmachen und denen wir vor Gericht oder in den Nachrichten Glauben schenken. Dabei darf nie vergessen werden, dass Bilder immer Artefakte sind, die im gesellschaftlichen Zusammenspiel der visuellen Kultur entstehen. Und eben hier liegt auch der Grund, warum wir trotzdem an das, was wir sehen glauben können, uns damit identifizieren, uns repräsentierte Vorstellungen aneignen können, (mit-)fühlen, uns amüsieren können und kaufen.

Um dieses Zusammenspiel zu veranschaulichen werden im folgenden Pierre Bourdieus Darlegungen zur Fotografie in *Eine illegitime Kunst* herangezogen. Dieses Werk enthält die Untersuchungen und Analysen Bourdieus und seiner Mitarbeiter*innen, die mit einem soziologischen Zugang zur Fotografie den Versuch unternehmen, abstrakten Ontologien der Fotografie eine komplementäre Theorie entgegenzuhalten. Anhand einer empirisch-soziologischen Studie der Gebrauchsweisen der Fotografie, hervorgegangen aus ethnografischen Forschungen Bourdieus in Algerien, zeigen sie auf, dass sowohl die Praxis als auch die Beurteilung und Bedeutungszuschreibung der Fotografie immer mit dem System der jeweiligen sozialen Klasse zusammenhängt. Das vermeintliche Wesen der Fotografie, welches u.a. von oben genannten Autoren auf technischer Ebene verortet wurde, schwinde und an seine Stelle trete die Sozialität. (Bourdieu 2006b, S. 16–21)

Nach Bourdieu ist ein fotografisches Bild niemals das Produkt einer individuellen Fantasie der fotografierenden Person. Diese These ist nicht mit dem Theorem der

Abwesenheit menschlicher Intervention und daraus resultierender Vorherrschaft der Technik oder des Mythos in Verbindung zu bringen. Im Gegenteil misst Bourdieu dem technischen Charakter der Fotografie nur eine vergleichsweise geringe Bedeutung zu. Von Automatismus ist hier nicht die Rede. Viel schwerwiegender seien die Verschränkungen der Fotografie mit der Gesellschaft:

„Durch die Vermittlung des *Ethos*, die Verinnerlichung objektiver und allgemeiner Regelmäßigkeiten, unterwirft die Gruppe diese [fotografische, V.L.] Praxis der kollektiven Regel, so daß [sic!] noch die unbedeutendste Photographie neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck bringt, die einer Gruppe gemeinsam sind.“ (a.a.O., S. 17)

Innerhalb seiner Analyse *Die gesellschaftliche Definition der Photographie* [1965] hebt Bourdieu vor allem zwei Kernpunkte der gemeinsamen Wahrnehmung und Praxis der Fotografie innerhalb einer sozialen Klasse⁹ hervor: Den Objektivitätscharakter und die Ästhetik.

2.2.1 Objektivität als Zuschreibung - Pierre Bourdieu

Bourdieu reklamiert Theorien, die innerhalb der Fotografie die Möglichkeit der natürlichen, *wahren* Abbildung verorten und sich etwa auf ihren technischen Charakter oder eine magische Verbindung zwischen Objekt seiner Abbildung berufen. Er zweifelt nicht daran, dass fotografische Bilder als objektiv wahrgenommen werden, zeigt in seiner Analyse jedoch auf, dass diese Objektivität lediglich eine vermeintliche ist und nicht aus der Fotografie hervorgeht, sondern in Wechselwirkung mit ihren Gebrauchsformen entsteht. Zunächst einmal geht Bourdieu auf die Behauptung ein, dass sich ein fotografisches Bild von selbst schaffe. Er hebt hervor, dass die fotografierende Person sehr wohl Einfluss auf das im Foto abgebildete nimmt: Die/der Fotograf*in wähle den Inhalt der Fotografie, welcher stets lediglich ein Ausschnitt der Realität sei, und bearbeite die Fotografie zudem perspektivisch sowie auf Ebene der Farbgebung nach einem konventionellen System. Dieses System sei das eines gemeinsamen gesellschaftlichen Weltbildes, welches maßgeblich auf den „Kategorien und Regeln der Kunst der Vergangenheit“ (Bourdieu 2006a, S. 87) aufbaue, wobei sich Bourdieu hier auf die im 15. Jahrhundert entstandene Zentralperspektive bezieht, die die beobachtende Person ins Zentrum der Perspektive stellt und sich als gängige Darstellung und damit auch als gängige Wahrnehmung der Welt etabliert hat.

Prinzipiell sieht Bourdieu die Fotografie jedoch nicht als Medium, das nicht das Potential dazu hätte, mit unkonventionellen Aufnahmen mit diesem Weltbild zu brechen¹⁰, jedoch stellt er anhand seiner Studie fest, dass im Fall einer Nicht-Entsprechung der Normen der kanonischen Ästhetik Fotografien in ihrer Rezeption abgelehnt werden – zumindest im Fall der Rezeption fern vom Kunstbetrieb. Die von Bourdieu untersuchten Klassen der Arbeiter*innen und Bäuer*innen würden ihr Weltbild stets in den von ihnen praktizierten „Durchschnittsphotographie[n]“ (a.a.O., S. 88) wiederfinden, die sich an oben genannten ästhetischen Kanon halten:

"Weit davon entfernt, mit den Möglichkeiten zu spielen, die die Photographie bietet, um die herkömmliche Ordnung des Sichtbaren umzustoßen, die, weil sie die gesamte Tradition der Malerei und also die gesamte Wahrnehmung der Welt beherrscht, sich paradoxerweise schließlich mit allen äußeren Anzeichen des Natürlichen durchgesetzt hat, unterwirft die gängige Praxis die photographische Wahl den Kategorien und Regeln der traditionellen Weltdeutung." (ebd.)

Die fotografische Praxis fügt sich also der hegemonialen Ordnung des Sichtbaren. Daraus ergebe sich im Umkehrschluss die Wahrnehmung der Fotografie als Nachahmung der Natur, als objektiv und wirklichkeitsgetreu. Ein Schluss, mit dem sich die Gesellschaft schließlich selbst bestärke „in der tautologischen Gewißheit [sic!], dass ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist.“ (a.a.O., S. 89) Die gängige Weltsicht legitimiert die Fotografie also als objektives Abbildungsmedium und mit diesem Status findet wiederum eine Legitimation der Weltsicht durch die Fotografie statt.

In diesem Zusammenhang geht Bourdieu schließlich auch auf den technischen Charakter der Fotografie ein, der sich ebenfalls in das Gefüge der gesellschaftlichen Sicht auf die Welt und der Gebrauchsweisen der Fotografie einfüge: Denn gerade ihre technische Herstellung mache die Eigenschaft der Bilder aus, die sie „der gängigen Vorstellung von ästhetischer Perfektion und Objektivität, definiert durch die Kriterien der Ähnlichkeit und der Lesbarkeit“ (ebd.) genügen lasse.

¹⁰ Auf dieses Potential wird im letzten Teil dieses Kapitels anhand weiblicher Fotografie Kunst eingegangen.

2.1.2 Die implizite Philosophie der Fotografie

Die fotografische Technik scheint das Mittel zu sein, um die Ziele der realistischen Malerei zu verwirklichen. Dennoch sieht Bourdieu hierin gleichzeitig den Grund, der der Fotografie bei der Eingliederung in den Kanon der Künste im Weg steht. Denn von Ästhet*innen werde Kunst vor allem mit dem Akt der schöpferischen Arbeit durch den/die Künstler*in definiert. Dieser Auffassung stehe die Fotografie insofern entgegen, als dass sie als sachlicher Apparat gelte, bei welchem das Abbild allein durch Drücken eines Knopfes ausgelöst werde. Bourdieu stellt fest, dass die Fotografie in den „unteren Schichten“ (a.a.O., S. 90) allerdings eine Existenzberechtigung hat, die auf ästhetischen Erwartungen basiert. Denn hier liege ein anderes Empfinden von Kunst vor; Bourdieu spricht vom „barbarischen Geschmack“ (a.a.O., S. 89). So gehe es bei dieser ästhetischen Bewertung weniger um den schöpferischen Akt als vielmehr um das fotografische Bild, welches sich an ästhetische, mit der Technik verschränkte Normen halte, gleich, ob es einen schönen oder hässlichen Gegenstand zum Inhalt habe (a.a.O., S. 90)

Dem entgegen steht die Bewertung solcher Praktiken, bei denen Fotografien um des Fotografieren Willens angefertigt werden – diese würden in den unteren Schichten allgemein als illegitim und unnütz empfunden. So stellt Bourdieu schließlich die Widersprüchlichkeit der Rolle der Fotografie im Kanon der Künste fest: Der „Wert des Werkes, das das allgemeine ästhetische Ideal verwirklicht, und de[r] Wert des Aktes, der es hervorbringt.“ (ebd.)

Mit der Ausführung zweier verschiedener Ästhetiken, nämlich der künstlerischen, die die Sichtbarkeit des schöpferischen Aktes im Werk fordert und der Ästhetik der unteren Schichten, die die Ästhetik der Bilder den Regeln der Technik unterwerfen und so den Akt normieren, stellt Bourdieu die These auf, dass auch das ästhetische Ideal der Fotografie keines ist, das ihr a priori inne liegt. Stattdessen würde es sich – ebenso wie der vermeintliche Objektivitätscharakter der Fotografie – erst im Zusammenhang mit ihren gesellschaftlichen Praktiken ergeben und damit eine ethische Dimension annehmen. (a.a.O., S. 109)

„In allem das Gegenteil einer reinen Ästhetik, leitet sich die gängige Ästhetik, die in den eigenen Photos [sic!] und den Urteilen über die Photos [sic!] anderer hervortritt, logisch aus den gesellschaftlichen Funktionen ab, die der Photographie eingeschrieben sind, sowie aus der Tatsache, daß [sic!] man ihr stets eine gesellschaftliche Funktion zuweist.“ (a.a.O., S. 91)

Bourdieu stützt seine These weiter, indem er auf den Unterschied der ästhetischen Wahrnehmung von Stadt- und Landbewohner*innen hinweist. Während es zunächst so scheint, als ob erstere einen natürlichen Ausdruck und Haltung als ästhetisches Ideal empfinden und letztere die hieratische, d.h. strenge Haltung bevorzugen, zeigt sich, dass letztlich beide nach dem Natürlichen streben, dieses jedoch „hier wie auch sonst ein kulturelles Ideal ist, das man erst herstellen muß [sic!], bevor es festgehalten werden kann.“ (a.a.O., S. 92) Die Möglichkeit, das Natürliche, welches unabhängig von kulturellen Einflüssen auch als das Triebhafte bezeichnet werden könnte¹¹, fotografisch festzuhalten, sieht Bourdieu lediglich in der Praxis des Schnappschusses, bei welcher Menschen unbewusst fotografiert werden. Diese Art von Fotografie sei jedoch weder unter Stadt- noch Landbewohner*innen populär.

Die fotografische Praxis vor allem der Landbewohner*innen funktioniert vielmehr gegenteilig zur Schnappschussfotografie, wie Bourdieu zeigt. Er stellt eine „implizite Philosophie der Fotografie“ (a.a.O., S. 92) fest, welche den Rahmen für diese gesellschaftliche Klasse bildet. Ausgehend von der impliziten Philosophie werde sorgfältig ausgesucht, welcher Gegenstand, welcher Anlass und welcher Teil eines Ereignisses der Fotografie würdig sei. Dieses Verfahren finde unter der Berücksichtigung der späteren Rezeption statt. Das heißt, den Fotografien wird eine bestimmte Funktion zugeschrieben wie etwa die der Erinnerung oder die der Präsentation eines besonderen Ereignisses im eigenen Leben.

„Der sakrale Charakter des Objekts und die ihm angemessene Relation zwischen Photographie und Gegenstand genügen, um die Existenz eines Bildes zu rechtfertigen, das nichts anderes zum Ausdruck bringen will als die Erhöhung des Gegenstandes und das zur Vollkommenheit gelangt, indem es die Funktion vollkommen erfüllt. Zweifellos ist das Bemühen um ästhetische Qualität des Bildes um so mehr die Ausnahme, je ritueller der photographierte [sic!] Gegenstand ist.“ (a.a.O., S. 101f)

Zu fotografierbaren Ereignissen zählen auf dem Land vor allem Festlichkeiten wie Geburtstage oder Hochzeiten, wobei das jeweilige Geburtstags- oder Hochzeitsfoto bestimmten Konventionen entsprechen muss. Es ist also nicht nur das Ereignis, welches eine bestimmte Würde ausstrahlen muss, sondern auch der Bildinhalt braucht eine angemessene Form, damit das Foto der impliziten Philosophie entspricht. Dabei bilden nicht nur die technischen Regeln und Möglichkeiten das Bezugssystem, sondern auch abgebildete Personen müssen sich bestimmten Konventionen angemessen verhalten.

¹¹ Auf die Eigenschaften und Verschränkungen des Kulturellen und des Natürlichen wird vor allem im Kapitel zum Körper-Leib-Komplex noch genauer eingegangen.

Dies geschieht mit dem Einnehmen einer konventionellen Pose, welche einer jeweils passenden, der Person zugewiesenen sozialen Rolle entspricht. Dabei ist die Pose in ihrer Bedeutung immer „nur im Kontext des symbolischen Systems zu verstehen, in das sie sich einfügt.“ (a.a.O., S. 92) Das heißt, die zugewiesene soziale Rolle gilt in erster Linie für das System der umgebenden gesellschaftlichen Klasse. Im Fall der Klasse der Landbewohner*innen sei dieses charakterisiert von den Eigenschaften der „Ehre, Würde und Achtbarkeit“ (a.a.O., S. 94). Der Zweck der Fotografie liege nun darin, diese Werte festzuhalten und damit ein ideales Bild für andere herzustellen. Im Speziellen das Porträt sieht Bourdieu als „die Objektivierung des Selbstbildes“ (ebd.), welches die Grenze zwischen Subjekt und seiner Beziehung zur Außenwelt markiere.

Die Fotografie in dieser Art und Weise zu praktizieren, sei bei der Klasse der Landbewohner*innen besonders relevant, da diese in der Regel von anderen Klassen mit herabschauendem Blick wahrgenommen würden. Über die Blicke der anderen seien sich die Subjekte jederzeit bewusst, doch im Moment des Fotografiert-Werdens sei dieses Bewusstsein zentral und löse höchstes Unbehagen aus. Aus diesem Gefühl heraus nimmt das Subjekt daher die Pose ein und „liefert den anderen ein gestelltes, d.h. ein vorab definiertes Bild von sich selbst.“ (a.a.O., S. 95) Das Subjekt ermächtigt sich – im Rahmen des gesellschaftlichen Systems der Klasse – seinem nach außen getragenen Selbstbild.

Aus Bourdieus Betrachtungen zur Fotografie geht hervor, dass sie selbst kein Wesen besitzt, sondern vielmehr eine Objektivierung gesellschaftlicher Verhaltensweisen darstellt. In diesem Sinne dient sie als Mittel der Legitimierung bestimmter Konventionen und damit auch als Mittel der Hervorbringung des allgemeinen Verständnisses von Objektivität und den Eigenschaften einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse. Vor allem der zweite Punkt ist für die vorliegende Arbeit relevant und wird daher im Weiteren noch mit Robert Castels Darlegungen zur imaginären Symbolik der Fotografie im selben Band genauer betrachtet.

Castel führt Bourdieus These zur impliziten Philosophie der Fotografie weiter aus, indem er auf die symbolische Ebene fotografischer Bilder eingeht. So nennt er in seinem Beitrag *Bilder und Phantasiebilder* (1965) zwei Charakteristika der fotografischen Praxis, die eine Einordnung der Fotografie in die imaginäre Symbolik zulassen: „1. Photographie ist die Darstellung eines abwesenden Gegenstandes als

abwesend. 2. Photographie ist das Ergebnis einer *bewußten* [sic!] *Wahl*, einer bewußten [sic!] Selektion innerhalb der Wahrnehmung.“ (Castel 2006, S. 238)

Zentral bei der Fotografie als imaginäre Symbolik sei also die Ebene der Zeit. In der fotografischen Wahrnehmung ergebe sich mit der Darstellung von etwas Abwesendem ein ständiger Wechsel zwischen Realem und Irrealem, An- und Abwesendem – schließlich ist der Gegenstand im Bild anwesend, allerdings ausschließlich auf symbolischer Ebene. Der eigentlichen Abwesenheit sei sich die fotografierende Person bewusst, sodass sie mit jedem Drücken des Auslösers aktiv einen gegenwärtigen Augenblick als etwas Vergangenes festhielte. Ein Akt, der bereits mit dem zweitgenannten Punkt einhergeht; fotografische Praxis ist eine Praxis der selektiven Wahrnehmung. Wer in der Wahrnehmung selektiere, das heißt bestimmte Aspekte überbewerte, so Castel im Anschluss an Bourdieu, schaffe die Bedingung für die „photographische Weihe“ (ebd.).

Während Bourdieu das Erinnern als Funktion von Fotografien anführt, macht Castel deutlich, dass es sich bei der Fotografie allerdings um eine sehr spezifische Form des Erinnerns handelt, nämlich um „ein zielgerichtet eingesetztes Verfahren der bewußten [sic!] Auswahl und Klassifikation des Vergangenen.“ (ebd.) Mit dem Herausheben eines spezifischen Bildes aus einem Ablauf von Ereignissen ergebe sich eine eigene Deontologie des fotografischen Aktes, sodass „[e]in ganzer Aspekt des Erlebten [...] a priori durch ideologische, ethische, ästhetische usw. Verbote zensiert“ wird. (a.a.O., S. 239) Wie Bourdieu sieht Castel in dieser Ordnung, die vorgibt, was symbolisiert werden kann, das heißt, der Fotografie würdig ist, einen Ausdruck der jeweiligen sozialen Klasse und nicht den eines einzelnen Individuums.

Im weiteren Verlauf wird das von Bourdieu erarbeitete Verständnis der Fotografie als gesellschaftlich codiertes Medium innerhalb einer visuellen Kultur verwendet. Entscheidend bei der Fotografie ist demnach das Wissen der Betrachtenden, die das Foto decodieren und so eine entsprechende Bedeutung offenlegen. Bourdieus Analyse zeigt, dass die fotografische Botschaft dann polysem sein kann, wenn sie von unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen betrachtet wird. Innerhalb einer Wissensklave jedoch, zeigt sich nur eine Bedeutung; nämlich die, die aus den Werten und der Struktur der gesellschaftlichen Klasse hervorgeht. Hiermit stützt Bourdieu die These der Wahrnehmung als kulturelles Feld, wozu sowohl Rezeption als auch Hervorbringung des Visuellen zählen.

Bourdieu's Theorie beinhaltet nicht den Aspekt der Digitalität, der zur Entstehung der *Illegitimen Kunst* noch keine Rolle spielte. Womöglich wäre die Rolle auch dann noch gering, wenn die Studie zwanzig Jahre später stattgefunden hätte. Denn das Aufkommen der ersten digitalen Kameras heißt noch nicht, dass sich diese auch die soziale Klasse der Arbeiter*innen und Bäuer*innen leisten konnten. Heutzutage hingegen hat sich die digitale Fotografie so sehr etabliert, dass sie auf den meisten Mobiltelefonen verfügbar ist – auch auf solchen, welche sich in einer niedrigen Preisklasse befinden. Darüber, ob allein das Wissen über digitale Fotografie die fotografische Praxis der von Bourdieu untersuchten Klasse verändert hatte, lässt sich nur spekulieren. Mit dem Ausgangspunkt, dass Fotografie ein gesellschaftlich codiertes Medium ist, haben jedoch auch Änderungen auf der technischen Ebene Einfluss auf die Praxis, sofern diese andere Möglichkeiten in der Verwendung der Fotografie bieten oder neue Zuschreibungsmöglichkeiten eröffnen, wie etwa der Zusammenhang von Technik und vermeintlicher Objektivität zeigt.

Die vielfältigen Möglichkeiten zur schnellen und simplen Bearbeitung von Fotos sowie deren unkomplizierte Distribution auf verschiedenen Plattformen sind Formen der fotografischen Praxis, welche sich erst in den letzten Jahren durch technische Umbrüche ergeben haben. Allerdings sind die zu beobachtenden Änderungen der fotografischen Alltagspraxis nicht ausschließlich auf die Entwicklung der Fotografie als technische Komponente im gesellschaftlichen Herstellungsprozess von Fotos zurückzuführen, sondern sie sind im Zusammenspiel verschiedener Medien entstanden. Dementsprechend kann eine Ergänzung an der Konzeptualisierung der Fotografie als gesellschaftliche codiertes Medium vorgenommen werden, welche sie als „mixed media“ (Mitchell 2002, S. 170) in die visuelle Kultur einbettet. Diese Ergänzung konkurriert nicht mit den von Bourdieu ausformulierten gesellschaftlichen Zuschreibungen an die Fotografie und deren weitreichender, reziproker Einflüsse auf das System sozialer Klassen. Vielmehr müssen diese Zuschreibung nun in größerem Rahmen betrachtet werden, nämlich in dem medial-gesellschaftlichen Rahmen, welcher aktuell die fotografische Praxis prägt. Zunächst aber soll der gesellschaftliche Rahmen betrachtet werden, in welchem sich Frauen bewegen, handeln und vor allem, in welchem sie *wie* sichtbar sind.

2.3 Das Weibliche als das Andere

Als Mittel zur Aufrechterhaltung von gesellschaftlichen Strukturen und Werten spielt das Visuelle auch eine zentrale Rolle bei der Aufrechterhaltung des binären Geschlechtssystems und der Rollenzuweisung an das biologisch männliche und biologisch weibliche Geschlecht.¹² Denn diese sind keinesfalls eine natürliche Komponente des Mensch-Seins, sondern werden erst durch gesellschaftliche Prozesse hergestellt.¹³ Das *sex* einer Person ist also nicht biologisch determiniertes Geschlecht, sondern soziales *gender*. Dabei besteht bis heute eine Ungleichheit zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen sowie LGBTQIA¹⁴-Genderzugehörigkeiten.

Diese Ungleichheit hat Simone de Beauvoir in ihrem einflussreichen Werk *Das andere Geschlecht* anhand der Objektifizierung von Frauen¹⁵ durch Männer bzw. des Mythos des Weiblichen als das Andere in der französischen Gesellschaft beschrieben und kritisiert: „Sie wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie; sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: Sie ist das Andere“ (de Beauvoir 1987, S. 11) Ein Verhältnis, welches bis auf den frühen Essentialismus zurückzuführen ist, in dem der Dualismus von dem logischen männlichem Wesen und dem emotionalen, naturverbundenen Weiblichen seine Wurzeln findet.

De Beauvoir weist darauf hin, dass die Teilung der Gesellschaft in zwei Geschlechter, männlich und weiblich, sich vorwiegend im äußeren Erscheinungsbild, wozu Kleidung, Gestik und Mimik gehören, sowie in von diesem binären System zugeschriebenen und praktizierten Beschäftigungen und Interessen manifestiert. (a.a.O., S. 9) Eindrücklich beschreibt sie das gängige Leben einer Frau von der frühen Kindheit über die Pubertät bis hin zum Erwachsenenalter, wobei sie Zuschreibungen des binären Systems bzw. der

¹² Vgl. hierzu auch: Mirzoeff 2014

¹³ Relevante Werke zu diesem Thema sind zum Beispiel: Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Thomas Laqueurs *Auf den Leib geschrieben* [1992] sowie das hier angeführte Werk von Simone de Beauvoir *Das andere Geschlecht* [1951].

¹⁴ Diese Abkürzung steht für die *gender* und sexuelle Orientierung der Gruppen: Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Queer, Intersexual, Asexual.

¹⁵ De Beauvoir spricht in ihrem Werk von ‚der Frau‘ und untersucht ‚das Weibliche‘. Einige der Passagen beziehen sich auf körperliche Vorgänge während der Pubertät, andere auf Alltagssituation oder Geisteshaltungen. Zwar wird daran deutlich, dass ‚die Frau‘, zu einer solchen erst durch gesellschaftliche Zuschreibungen wird. Jedoch bleibt durch de Beauvoirs Formulierungen offen, welche Rollen nun Transpersonen oder etwa lesbischen Frauen zukommt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die dekonstruktivistische Sicht auf das biologische Geschlecht zum Zeitpunkt dieses Werks noch nicht ausdifferenziert war. Heute ist davon auszugehen, dass de Beauvoir mit ‚die Frau‘ diejenigen Personen meint, die weiblich gelesen werden, das heißt, die das, was zu dem Zeitpunkt in Frankreich unter weiblich verstanden wurde, ausstrahlen. In diesem Sinne ist die Bezeichnung „Frauen“ hier zu lesen.

patriarchalen Gesellschaft¹⁶ an die Frauen und ihr (Alltags-)Leben aufgreift, um diese realen Empfindungen von Frauen gegenüberzustellen. Die Empfindungen beschreibt de Beauvoir mittels literarisch einflussreicher Werke und kann deren gesellschaftliche Faktizität anhand ihrer eigenen weiblichen Lebenswelt bestätigen. An den widersprüchlichen, vor allem in der Pubertät rebellischen Empfindungen von Frauen bezüglich der über sie getroffenen Zuschreibungen zeigt sich, dass es vor allem der Körper ist, der dem patriarchalen Zwang unterliegt, über den sich das Selbst welches diese Zuschreibungen von frühen Jahren an internalisiert hat, in der Regel nur schwer hinwegsetzen kann.

Der Körper spiele bei der Frau eine andere Rolle als beim Mann. Die Frau bekleide ihren Körper und schmücke und schminke ihn stets vor dem Hintergrund, ihr Wesen auszudrücken. Das Wesen könne sie – anders als der Mann – nicht in dem ausdrücken, was sie *tut*. Denn innerhalb der französischen Gesellschaft in den 1970er Jahren sei es vornehmlich dem Mann vorbehalten gewesen, einer Lohnarbeit nachzugehen. Dementsprechend habe für diesen auch der Körper als Ausdrucksform eine andere Rolle gehabt: „Die Kleidung des Mannes wie sein Körper sollen seine Transzendenz anzeigen und nicht den Blick fangen, für ihn bestehen weder Eleganz noch Schönheit darin, sich als Objekt darzustellen.“ (a.a.O., S. 510) Die Frau hingegen mache sich neben der Pflege des Haushalts die Pflege des Körpers zur Arbeit und erlange so für sich das Gefühl von Autonomie, von eigener Wahl. Dieser Subjektstatus bleibe jedoch Vorrecht des Mannes. Es sei nur der Anschein für die Frau selbst, dass sie sich in ihrer Kleidung, ihrem Schmuck und der Schminke neu erfindet, sich als Individuum hervorhebt:

„Das Ziel der Moden, denen sie unterworfen ist, besteht nicht darin, sie als ein autonomes Individuum zu enthüllen, sondern im Gegenteil sie von der Transzendenz abzuschneiden, um sie der männlichen Begierde als Beute anzubieten.“ (ebd.)

So praktiziere die Frau unter anderem mit ihrer Arbeit am Körper und dessen Repräsentation die (sexuelle) Objektifizierung, welche ihr von der Gesellschaft auferlegt wird, zudem selbst. Darüber hinaus stelle sie im Moment ihrer öffentlichen¹⁷

¹⁶ Was patriarchal und Patriarchat meint, hat Chris Weedon in ihrem erstmals 1987 veröffentlichten Werk *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* gut als einen gemeinsamen Ausgangspunkt vieler feministischer Theorien zusammen gefasst:

„The term ‚patriarchal‘ refers to power relations in which women’s interests are subordinated to the interests of men. These power relations take many forms, from the sexual division of labour and the social organization of procreation to the internalized norms of femininity by which we live. Patriarchal power rests on the social meanings given to biological sexual difference.“ (Weedon 2005)

¹⁷ De Beauvoir unterscheidet in diesem Zusammenhang das Öffentliche vom privaten Kreis der Familie insofern, dass die Familie zwar abgetrennter Raum der Gesellschaft ist, darüber hinaus aber essentielle soziale Verbindungen nach außen hat, wohin sie sich – maßgeblich durch die Frau – als „soziale

Repräsentation des Körpers ihren gesellschaftlichen Status und den ihrer Familie dar. Für eine nicht-lohnarbeitende Frau dient der Körper also auch dazu, „ihren Rang in der gesellschaftlichen Hierarchie zu behaupten“ (ebd.). Ein Gefühl, welches der Mann¹⁸ nicht kenne, da er als lohnarbeitender Mann ohnehin einen höheren gesellschaftlichen Status als Frauen verkörpere.

Diese hier wiedergegebenen Ausführungen von de Beauvoir sollen vor allem zeigen, dass die von ihr so erlebte und mit Rückbezug auf literarische Werke wiedergegebene Weiblichkeit eine solche ist, welche nur aufgrund des bis dahin gegenwärtigen gesellschaftlichen Systems vermeintlich *existieren* konnte. De Beauvoir zeigt so, dass Frauen erst zu einer solchen gemacht werden und ihr gesellschaftliches Geschlecht nicht von Geburt an determiniert ist. Damit schafft sie eine zu der Zeit völlig neue Perspektive auf die Kategorie Geschlecht, nämlich die am Anfang des Kapitels erwähnte Aufteilung in das biologische und das soziale Geschlecht. De Beauvoir legt einen theoretischen Grundstein und Anknüpfungspunkt für darauf folgende konstruktivistische und dekonstruktivistische *gender*-Theorien. Mit der These, dass das weibliche Geschlecht via männlicher Gedanken sich vor allem im weiblichen Körper äußert, ordnet sich de Beauvoir dem cartesianischen Dualismus von Körper und Leib zu, der in dieser Arbeit mit Plessners Theorie zum Körperleib relativiert wird. Während de Beauvoir aus existenzialistischer Perspektive die individuelle Freiheit der Frauen über ihr Selbst, also als Subjekt, zwar anstrebt, stellt sich die Umsetzung aufgrund des Dualismus als problematisch heraus. Der Verlauf der Arbeit zeigt, wie Körper und Leib sich gemeinsam positionieren können, wenn die gesellschaftliche Wahrnehmung als *das Andere* über Jahrhunderte internalisiert wurde.

Obwohl die vorliegende Arbeit nicht nur der Kategorie des biologischen Geschlechts kritisch gegenüber steht, sondern darüber hinaus auch dem binärem Geschlechtssystem sowie Heteronormativität, also Kategorien, welche bei de Beauvoir nicht oder nur ansatzweise thematisiert werden, bildet ihr Werk *Das andere Geschlecht* dennoch eine zentrale Grundlage für die hier vorgenommene Analyse. Denn im Fokus steht die öffentliche Wahrnehmung von repräsentierten Körperleibern, die in der Rezeption –

Persönlichkeit, die durch Familie, Klasse, Milieu und Rasse bestimmt ist“ (de Beauvoir 1987, S. 509f) präsentiert. Im abgetrennten Raum der Familie kann die Frau in derselben Gestalt auftreten, jedoch ist dies dort bedeutungslos, da Mann und Kinder nicht von ihrem privaten Raum und der Öffentlichkeit abstrahieren.

¹⁸ Oder die lohnarbeitende Frau, welche von de Beauvoir in diesem Zusammenhang ausgeklammert wird.

aufgrund des noch immer gesellschaftlich vorherrschenden Systems der Zweigeschlechtlichkeit – weiblich wirken.

2.3.1 „An object [...] of vision: a sight“ (Berger 2010 [1972], S. 50)

John Berger vertritt ebenfalls die Position, dass männliche und weibliche Körper und deren Repräsentation eine unterschiedliche Bedeutung haben. In seinem Werk *Ways of Seeing* [1972] analysiert er dieses ungleiche Verhältnis bezüglich des gesellschaftlichen Blickregimes, welches, wie er feststellt, männlich dominiert ist. Analysegegenstand von Berger sind Gemälde aus der Renaissance bis zur Moderne sowie Fotografien, die er in den Rahmen der Rezeption und Verwendung innerhalb einer modernen Gesellschaft stellt, um so vor allem den weiblichen Körper und seine Bedeutung im visuellen Feld westlicher Kulturen herauszustellen. Seine Vorgehensweise, Gemälde eben nicht als museale Dokumente, sondern deren Gebrauchs- und Rezeptionsweisen über die Entstehungsepoche hinweg zu betrachten, macht ihn zu einem wichtigen frühen Einflussnehmer für die Visual Culture Studies.

Was de Beauvoir bereits herausgestellt hat, nämlich dass der Mann als Subjekt wirkt und auftritt, wohingegen Frauen objektiviert werden und ihre Handlungen dementsprechend nie als Ausdruck des Selbst wahrgenommen werden, führt Berger weiter und differenzierter aus. Wenn ein Mann in Erscheinung tritt, so Berger, passiert dies immer in aktiver Art und Weise und damit einher geht die Ausstrahlung von Macht. In dieser Position seien alle Handlungen des Mannes solche, die von ihm ausgehen und auf andere wirken. Im Gegensatz dazu schließe die weibliche Erscheinung Handlungsmacht aus und beschränke sich auf ihre im Verhalten, der Stimme, Gesten und Kleidung manifestierte innere Haltung. Diese passive visuelle Präsenz stellt einen Rahmen bereit, an welchem abzulesen ist, „what can and cannot be done to her“. (a.a.O., S. 49) Es handelt sich also um die Manifestation innerer Wünsche der Frau am sichtbaren Körper.

Für Männer wirke diese Erscheinung beinahe wie eine Aura, welche um ihre physische Existenz strahlt. Diese lasse dem weiblichen etwas Metaphysisches anhaften und werde sogar als Wesensmerkmal des Weiblichen angesehen. (ebd.) So wird Frauen auch hier der Subjektstatus abgesprochen und stattdessen werden sie zum Objekt, welches einen Charme der Übernatürlichkeit in sich zu tragen scheint. Wenn die weibliche Erscheinung auratisch wird, wird sie zum Werk. Sie wird als etwas Gemachtes

betrachtet, dessen einziges Wirken als magische Ausstrahlung wahrgenommen wird. In Bezug auf de Beauvoir kann in dieser Aura der Mythos des Weiblichen wiedergefunden werden.

Berger legt diese beiden unterschiedlichen Erscheinungen des binären Geschlechtssystems innerhalb der Gesellschaft als die Konstellation zugrunde, in welcher sich das als solches gelesene weibliche Geschlecht ab Beginn des Lebens innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft bewegt. Sie stehe dementsprechend immer unter der Handlungsmacht des Mannes, bekomme weniger Raum als er zugestanden, und werde auf ihre äußere Erscheinung beschränkt, womit ihr die männlichen Eigenschaften der Vernunft sowie der sozialen, ökonomischen oder sexuell aktiven¹⁹ Wirkung abgesprochen würden. Sich innerhalb dieses Gefüges bewegend, internalisiere die Frau den auf ihr ruhenden Blick des Mannes und entwickle ein gespaltenes Selbst. Ihre Identität beinhalte sowohl das Element des Beobachtens als auch des Beobachtet-Werdens:

„She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another.“(ebd.)

Dementsprechend bedingt sich nach Berger das Verhalten eines Mannes gegenüber einer weiblich gelesenen Person durch ihr äußeres Erscheinungsbild. Denn bevor Männer sich Frauen annehmen würden, mit ihr reden und interagieren, würden sie sie beobachten. Um Kontrolle darüber zu erhalten, wie ein Mann sie behandelt, würden Frauen den internalisierten Blick bei sich selbst anwenden: Ein Teil von ihr beobachtet sie und behandelt den anderen Teil der bewusst gewählten Erscheinung nach. Dieser innere Prozess konstituiere schließlich ihr Dasein, mit welchem sie die von ihr gewünschte Behandlung anderer signalisiert. Und zwar in allen Teilen ihrer öffentlichen Verhaltensweisen.

Die bestimmte Art und Weise, wie eine Frau etwa Emotionen ausdrückt – zum Beispiel laut und aggressiv oder zurückhaltend – werde, anders als beim Mann, auf die von ihr gewünschte Behandlung ihrer selbst zurückgeführt. Männliche Ausdrücke von Emotionen würden, wie auch sämtliche andere männliche Verhaltensweisen, hingegen als direkter Ausdruck des Subjekts gelesen. (a.a.O., S. 50) Diese unmittelbare

¹⁹ Mit der sexuell aktiven Rolle ist gemeint, dass Frauen im Gegensatz zum Mann, durch ihre Erscheinung lediglich Begierde hervorruft und nicht durch Handlungen aktiv entscheiden kann, mit wem, wie und wann sie *ihre* sexuellen Bedürfnisse befriedigen möchte.

Verbindung von Verhalten zum Subjekt sei bei Frauen nicht gegeben. Dazwischen stünde immer der innere Aushandlungsprozess zwischen ihrem beobachteten Teil und dem beobachtenden. Berger entsprechend ist jede Verhaltensweise einer weiblich gelesenen Person immer in erster Linie ein Ausdruck, während dem Mann eine direkte Handlung zugeschrieben wird. „[M]en act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.“ (ebd.) Berger legt seinen Darstellungen zugrunde, dass diese auf sich über Jahrhunderte hinweg entstandene und etablierte Konventionen beruhen, welche zur Zeit der Entstehung von *Ways of Seeing* zwar hinterfragt, jedoch lange nicht überwunden wurden. (Berger 2009, S. 45) Auf dieser These basiert auch die vorliegende Arbeit.

An der aufgeführten Theorie Bergers ist hervorzuheben, dass mit dem Verinnerlichen des männlichen Blicks auf dem Weiblichen ein Moment hervorgeht, der Frauen ermöglicht, diesen Blick zu kontrollieren. Das heißt entweder, ihn nach gesellschaftlichen Erwartungen zu bedienen, ihn innerhalb dieses Systems für sich zu nutzen oder aber auch, ihm zu widersprechen. Der Widerspruch kann dann über das von Berger beschriebene internalisierte Prinzip des Beobachtens und beobachtet Werdens funktionieren, wenn dieses Prinzip verstanden und in einer ermächtigenden Weise übernommen wird.

Zentral bei Bergers wie auch bei de Beauvoirs Ausführungen ist, dass die Frau nicht nur in der Interaktion mit Männern von diesen objektifiziert wird, sondern dass sie sich auch selbst als Objekt wahrnimmt, behandelt und schließlich als solches ausstellt: „[S]he turns herself into an object [...] of vision: a sight.“ (ebd.) Die Selbstwahrnehmung als Objekt scheint letztlich ein springender Punkt bei den ungleichen Handlungsmöglichkeiten bzw. -zuschreibungen innerhalb einer Gesellschaft zu sein. Eine Selbstwahrnehmung der Frau als Subjekt würde bedeuten, dass sie sich Handlungsmacht einräumt und diese einfordert, also gegen die ungleiche Behandlung gegenüber und von dem männlichen Geschlecht rebelliert. Zum einen trägt der Prozess der Internalisierung des gesellschaftlichen Systems dazu bei, dass die eigene Wahrnehmung nicht in umfassender Weise reflektiert werden kann. Weiterhin, wie sich aus den obigen Ausführungen ergibt, ist es auch die ungleiche Aufteilung von gesellschaftlicher Bedeutung an den weiblichen Körper und an das potenziell agierende Selbst, welche die Selbstwahrnehmung beeinflusst. Die Frau wird weniger als

Individuum wahrgenommen, sondern vielmehr als Wesen, welches vor allem aus Körper besteht.

Darüber hinaus liegt in der Selbstwahrnehmung als beobachtetes Objekt, das allerdings gleichzeitig in aktiver Weise beobachtet, ein wichtiger Moment für die Ermächtigung über Repräsentationsformen des Weiblichen.

Bevor diese Faktoren vor dem Hintergrund des Dualismus Subjekt-Objekt bzw. Körper-Leib im Zusammenspiel mit gesellschaftlichen Prozessen betrachtet werden, sollen im Folgenden Frauen und ihre Repräsentationen in der Geschichte der Malerei und Fotografie thematisiert werden. Auf diese Weise wird explizit verdeutlicht, wie sehr Visuelles, Wahrnehmung und Gesellschaft im Feld geschlechtsspezifischer Zuschreibung zusammenhängen und die Objektifizierung der Frau bis heute (re)produzieren. Weiterhin soll dieser Abschnitt auch das von Bourdieu angesprochene Potential der Fotografie, hegemoniale Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen, aufgegriffen und damit gleichzeitig die Konstruktion des weiblichen Geschlechts als Objekt offengelegt werden.

2.3.2. Weibliche Selbstermächtigung durch Fotografie

Bei der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Bild der Frau zeigt sich, wie sehr dieses auf gesellschaftlich-politischen Konstruktionen basiert und sich umgekehrt darauf auswirkt. John Berger stellt fest, dass vor allem eine thematische Kategorie in der europäischen Kunstgeschichte lediglich die Frau als Bildinhalt trägt: Die Nacktheit. Anhand verschiedener europäischer Ölgemälde aus dem Mittelalter über die Renaissance bis zu Fotografien aus der Moderne zeigt er auf, dass die Frau im Bild stets als Objekt abgebildet ist. Nämlich als solches, das von anderen, das heißt von Männern, betrachtet wird und sich dessen bewusst ist. (a.a.O., S. 49) Die Maler sowie die Besitzer der von Berger analysierten Bilder waren Männer. Dementsprechend ist die Abbildung der Frau aus einer männlichen Vorstellung entstanden und für die (Befriedigung der) Lust männlicher Betrachter gemacht. So ist die Nacktheit der Frau im Bild nicht als von ihr intendiert zu lesen, sondern „it is a sign of her submission to the owner’s feelings or demands.“ (a.a.O., S. 52)

Berger stellt weiterhin fest, dass das Bewusstsein der Frau über ihre Identität als beobachtetes Objekt in künstlerischen Gemälden und Fotografien thematisiert wird.

Etwa durch den direkt an den Betrachter gerichteten Blick oder aber auch durch das Motiv des Spiegels. Letzteres, welches allgemein als das Symbol der Vanitas²⁰ gilt, sieht Berger vielmehr als Vorwand, als moralische Legitimation des Malers, der die nackte Pose der Frau gewählt hat, um sich selbst ein Vergnügen zu bereiten. (a.a.O., S. 51) Die Wahl der Pose und des idealisierten nackten Körpers findet immer auch nach männlicher Kategorisierung von Schönheit statt, aus der sich schließlich, wie Berger an berühmten Werken von Rubens zeigt, das noch immer bestehende Konkurrenzdenken bezüglich Schönheit ergibt sowie die Kopplung an eine Besitzergreifung durch den Mann, als *Preis* für den schönsten Körper. (a.a.O., S. 52)

Nach Berger stehen alle visuellen Ausdrücke von Nacktheit, das heißt, alle Gesten und Posen, die in Fotografien, im Fernsehen oder in der Werbung vorkommen, in dieser Konvention der Kunst:

„The essential way of seeing women, the essential use to which their images are put, has not changed. Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‚ideal‘ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him.“ (a.a.O., S. 64)

Wobei er aber auch einräumt, dass Nacktheit stets in Verbindung mit gelebter Sexualität steht – doch diese Art von Nacktheit (*naked*) unterscheidet sich von der abgebildeten (*nude*). (a.a.O., S. 54f) *Nudity* ist nie selbst gewählt und immer eine Form von Maskerade, die nicht abgelegt werden kann. Sie macht die Frau zum Objekt und besteht immer in einer Abbildung für andere. Wohingegen die *Nakedness* sich aus sich selbst ergibt und eine reine Form darstellt, wie sie womöglich nur im privaten Raum existieren kann.

Vor allem die Fotografie jedoch bietet Frauen ein Mittel der Selbstermächtigung ihrer Darstellung und dementsprechend auch zur Selbstermächtigung ihres Körpers. Aus akademischer Sicht wurde die Fotografie in ihren Anfängen nicht als künstlerische Disziplin eingestuft. Nichts desto trotz gab es Stimmen, wie es zum Beispiel auch Bourdieus Darlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung der Fotografie zeigen, die die Fotografie sehr wohl als künstlerisches Medium ansahen. Dass die Fotografie zunächst keinen Eingang in Kunstakademien fand, bot Frauen die Möglichkeit, sich dieses Medium unabhängig von männlicher Vorherrschaft anzueignen. Denn zu dieser Zeit

²⁰ Übersetzt werden kann der lateinische Begriff mit ‚Vergeblichkeit‘ oder ‚Eitelkeit‘ und stellt ein Leitbild der Künste in der Renaissance und vor allem des Barockzeitalters dar. In diesem Zusammenhang steht Vanitas in erster Linie für die Vergänglichkeit des Menschlichen.

wurden nur Männer an Kunsthochschulen unterrichtet und Frauen war der Zugang verwehrt.

Nicht nur dieser Umstand machte die künstlerisch-fotografische Praxis zum Mittel der eigenen Darstellung ihres Selbst. Denn während das Porträt, welches als *die* Kategorie der Wiedergabe des Subjekts (bzw. Objekts im Falle des Porträts der Frau, hergestellt durch den Mann) im Bild galt, in der Renaissance auf die Malerei beschränkte, erfuhr es mit der Fotografie eine Erweiterung in seiner Bedeutung. Im Foto muss das Abgebildete nicht nur eine Wiedergabe der Person in natura bzw. einer bestimmten Vorstellung nach sein, sondern bietet darüber hinaus technische Möglichkeiten, eine vielfältigere Darstellung des Selbst umzusetzen. (Bronfen 2008, S. 14) Die Fotografie ist als eben beschriebenes emanzipatorisches Mittel der Frau neben der Videokunst wie kein anderes Abbildungsmedium für den kritischen Kommentar am weiblichen Bild bzw. männlichen Blick geeignet.

In diesem Zusammenhang schlägt Abigail Solomon-Godeau vor, die Kategorie des Selbstporträts zu öffnen, da der weibliche Kommentar auf visueller Ebene oft mehr umfasst als ‚das Selbst‘ oder ‚die Identität‘ – Begriffe, die in der Moderne ohnehin in größerem Rahmen betrachtet werden müssen. Stattdessen können die Bildkommentare als Selbstdarstellung beschrieben werden. Hier liegt die Annahme multipler Identitäten zugrunde, die daher Inszenierungen des Selbst zulässt sowie auch die Darstellung nicht nur individueller, sondern kollektiver Identitäten. (Solomon-Godeau 2008, S. 23f)

Für die Künstlerin bieten sich nun verschiedene Strategien, um den männlichen Blick zu hinterfragen und offenzulegen. Bronfen zeigt zum Beispiel auf, dass der Spiegel als Vanitas-Symbol oft aufgegriffen wird. Jedoch nicht, um die eigene Eitelkeit hervorzuheben, sondern vielmehr um den Moment des Beobachtet-Werdens sichtbar zu machen oder direkt zu verneinen. (Bronfen 2008, S. 13f)

Ein anderes Motiv, das in der weiblichen Fotografiegeschichte häufig aufgegriffen wird, ist die Maskerade. In Anlehnung an Joan Rivieres Abhandlung *Womanliness as a Masquerade* (1929) zeigt Graeve-Ingelmann, dass innerhalb der weiblichen Fotografiegeschichte die Verkleidung und Inszenierung des weiblichen Körpers eine zentrale Rolle spielen. Mit ironischer Überspitzung und Verfremdung des männlich geprägten Schönheitsideals machen die Fotografinnen auf das Phänomen der Weiblichkeit aufmerksam. Sie legen so offen, dass Weiblichkeit fremdbestimmt und vielmehr eine sozial-gesellschaftliche Kategorie als eine biologische ist. (Graeve

Ingelmann 2008b, S.68ff) Außerdem findet durch die Übertreibung des Schönheitsideals eine Kommentierung der anderen Seite der Fotografie statt: „Kaum einer anderen Bildgattung ist es so überzeugend gelungen, Frauen zu makellosen, anbetungswürdigen Göttinnen zu stilisieren, wie es die Fotografie getan hat [...]“ (Graeve Ingelmann 2008, S.31)

Die Verdinglichung der Frau, die in der Werbe-, Mode- oder Hollywoodfotografie stattfindet, kann mithilfe desselben Mediums dekonstruiert werden. Einerseits durch kritische Selbstdarstellungen und andererseits durch den Einsatz des weiblichen Körpers als Projektionsfläche gesellschaftlicher Realitäten. (a.a.O., S. 33) Einer der eindringlichsten kritischen Kommentare der Frau an ihrer Verdinglichung und sexistischen Kategorisierung innerhalb der Visual Culture, ist das Gesamtwerk von Cindy Sherman, woraus hier exemplarisch auf die *Untitled Film Stills* (1977-1980) verwiesen werden soll. In dieser Fotoreihe thematisiert Sherman das kulturelle Denken über die Frau, welches sich maßgeblich in Hollywoodmotiven wiederfindet. Indem sie stereotype Frauenmotive aus Filmen und Populärkultur nachstellt, bietet sie den Betrachter*innen auch einen Blick auf sich, bzw. auf den Zwang zur weiblichen Identität, welchem jede Frau seit Jahrhunderten untersteht. Zentral in dieser Reihe ist außerdem, dass Sherman ihren eigenen Körper nutzt, um die Motive nachzustellen. Das heißt, sie hüllt sich in vorgegebene Schemata zum Weiblichen und wählt zudem die Posen so, dass voyeuristische und sexistische Momente des popkulturellen Frauenbildes offensichtlich werden. Mit dieser Offenlegung ermächtigt Sherman sich dem weiblichen Stereotyp, sodass die Inszenierung ihres Körpers nicht als Zwangshandlung zum Zweck männlicher Lustbefriedigung zu lesen ist, sondern als Ausdruck des Bewusstseins ihrer Fremdbestimmung und als deren Verneinung.

Die Wichtigkeit von Bildern im Zusammenhang mit der Konstruktion von gesellschaftlichem Wissen und Zusammenleben steigt – ist das Visuelle aktuell doch präsenter als je zuvor. Obwohl Künstler*innen wie zum Beispiel Cindy Sherman in ihren Werken offensichtlich mit dem sich seit der Renaissance entwickelnden gängigen Bild der Frau bzw. des Weiblichen brechen, bleibt dieses Bild in der Alltagskultur bestehen. In Film und Fernsehen, auf Werbeplakaten und im Internet scheint sich jedoch zumindest in Teilen ein Umbruch mit dem bestehenden, starren Bild der Frau in der patriarchalen, neoliberalen²¹ Gesellschaft anzukündigen.

²¹ Neoliberalismus meint eine

Das idealisierte Bild der jungen, schlanken Frau, die dem Mann gefällt und deren Körper als kapitalistisches Mittel in der Werbebranche dient oder gar selbst zur Ware wird, rückt als feministischer Diskurs immer weiter in die Mitte der Gesellschaft.²² Vor dem historischen Hintergrund der Stellung der Frau und ihrem Bild innerhalb westlicher Gesellschaften zeigt sich jedoch, dass dieser Diskurs aktuell nicht zum ersten Mal aufgeworfen wird und sich etablierte Ideale nicht innerhalb kurzer Zeit ändern können.

Die Reproduktion und Aufrechterhaltung solcher Ideale liegt nicht allein auf Seite des Visuellen, sondern immer auch auf Seite der Individuen und ihrem Umgang mit dem jeweiligen Ideal. In diesem Zusammenspiel nimmt der Körper eine zentrale Rolle ein, indem er sowohl als Träger von kultureller bzw. gesellschaftlicher Bedeutung, als auch als Ausdruck des Individuums gelesen werden kann. Es ergibt sich also eine Grenze zwischen dem sichtbaren Körper, welcher sozusagen von außen mit Bedeutung aufgeladen wird, und dem Körperinneren, welches internalisierte Gesellschaftsnormen auf den Körper überträgt bzw. diesen instrumentalisiert. Das leibliche Innere kann sich offenbar von gesellschaftlichen Zwängen, die womöglich auf dem zugehörigen Körper sichtbar sind, unterscheiden, wie es zum Beispiel die von Berger beschriebene weibliche reflektierte Internalisierung der gesellschaftlichen Rolle und -Wahrnehmung zeigt. Die Unterscheidung zwischen Leib und Körper sowie die dazwischenliegende Grenze wird im Folgenden genauer untersucht, wozu Helmuth Plessners Theorie zur Erklärung herangezogen wird. Diese bildet dann im Anschluss die Grundlage zur Einordnung des körperzentrierenden Phänomens der *Thinspiration*.

„Denkrichtung des Liberalismus, die eine freiheitliche, marktwirtschaftliche Wirtschaftsordnung mit den entsprechenden Gestaltungsmerkmalen wie privates Eigentum an den Produktionsmitteln, freie Preisbildung, Wettbewerbs- und Gewerbefreiheit anstrebt, staatliche Eingriffe in die Wirtschaft jedoch nicht ganz ablehnt, sondern auf ein Minimum beschränken will.“ (Duden Wirtschaft von A bis Z: 2016)

Wichtig im hiesigen Zusammenhang ist der ideologische Kerngedanke des radikalen Individualismus. Das heißt, der Mensch wird weniger im gesellschaftlichen Zusammenhang gesehen, sondern vielmehr als Individuum, welches eine Rolle im globalisierten Wettbewerb spielt. Das hat zur Folge, dass jede*r einzelnen die Verantwortung übertragen wird, Werte, welche ökonomischen Erfolg im (globalen) Markt bringen, umzusetzen. So bringt der Neoliberalismus eine Orientierung jede*r einzelnen in Richtung Leistungsfähigkeit, Qualifiziertheit, Gesundheit, Flexibilität und Schönheit.

²² Beispiele hierfür sind: Der kritische Kommentar von Lena Dunham an einem veröffentlichtem Foto von ihr, welches ohne ihre Zustimmung bearbeitet wurde oder die öffentliche Debatte über Fat-Shaming im Anschluss an die Sperrung einer Plus-Size-Model-Fotografie auf Facebook durch die Social Network Company. (The Guardian 02.03.2016 und The Guardian 23.05.2016)

3. Körper haben, Leib sein – Helmuth Plessner

Im Körperdiskurs der Moderne sind die Dichotomien des Körpers, also Subjekt vs. Objekt, Körper vs. Geist oder Selbst, zentrale Figuren. Charakteristisch für den Diskurs hält die Kulturwissenschaftlerin und Soziologin Gabriele Klein die „Repressionsthese des Körpers“. (Klein 2005, S. 42) In diesem Sinne kommt es niemals zur Gleichstellung der genannten Komponenten eines Individuums, sondern der Körper wird stets benutzt, instrumentalisiert oder ausgestellt und behält so eine passive Rolle. Diese Rolle wird zum Beispiel in der Theorie von Richard Sennett zum öffentlichen und privaten Körper deutlich, in der der Körper zum Ausstellungsstück bzw. zur Kleiderpuppe wird. (Sennett 1996) Hier geht es um Hinzufügungen und damit Schmücken oder Inszenierung des Körpers ausgehend vom Selbst. Eine Praxis, die sowohl auf Männer, als auch auf Frauen zutrifft, wobei der weiblichen Inszenierung eine besondere Bedeutung inne liegt, wie weiter oben mit de Beauvoir und Berger gezeigt wurde: Zum einen spielt der Moment der Sexualisierung eine zentrale Rolle, da dieser fest im historischen Körper der Frau verankert ist und des weiteren ist die Kleidung der Frau immer Darstellung ihres Wesens.

Sennett legt dar, dass vor allem bei der Rückführung der Kleidung auf das Selbst im Generellen zwischen dem öffentlichen und privaten Körper differenziert werden muss. Denn Kleidung sei in erster Linie ein Zeichensystem, das je nach einzunehmender Rolle, also öffentlicher oder privater, dem Körper angelegt werde. Die öffentliche Rolle wird jedoch, wie schon mehrmals in dieser Arbeit betont wurde, nicht individuell gewählt, sondern vor allem gesellschaftlich reguliert. Das heißt schließlich, dass der Körper hier zwar eine passive Rolle einnimmt, diese Passivität jedoch nicht ausschließlich mit der Instrumentalisierung durch das Selbst zu begründen ist, sondern das Verhältnis zwischen Körper und Selbst gerahmt wird durch Machtstrukturen innerhalb einer Gesellschaft.

Aktuell wird der Mensch in westlichen Gesellschaften offenbar in erster Linie als Körperwesen betrachtet. Der Körper dient als Ausweis und vor allem der weibliche Körper wird zur Ware.²³ In Hollywood markiert bei Frauen das Alter bzw. das nicht mehr jugendliche Aussehen das Ende ihres Sexuallebens bzw. ihrer sexuellen Begehrbarkeit durch Männer und auf Magazinen werden Modelfotografien retuschiert,

²³ Vgl. hierzu Bieger 2008.

um den Körper möglichst perfekt und im Sinne des vorherrschenden Schönheitsideals begehrenswert erscheinen zu lassen. Bei diesen Beobachtungen drängt sich der Gedanke des gemachten Körpers auf. Der Körper als etwas Geformtes, Kontrolliertes und Genormtes. Der Körper als etwas, das man *hat*, besitzt und auf dem gesellschaftliche Normen sichtbar werden. Als solches durch das Selbst in Verschränkung mit der Gesellschaft veränderbares Objekt löst sich diese Vorstellung des Körpers von dem biologischen oder cartesianischen Prinzip des einer Kultur vorgängigen Körpers. Dem entgegen zu halten wäre jedoch die medizinische Sicht auf den Körper, welche nach wie vor zum Beispiel das biologische Geschlecht einer Person bestimmt. Die aktuell und während den letzten Jahren verstärkt geführte Debatte um das soziale Geschlecht (gender) verdeutlicht in diesem Zusammenhang die Annahme, dass neben einem instrumentalisierbaren Körper eine zweite Ebene zum Menschsein gehört. Nämlich eine Art Gefühlswesen, welches unabhängig von hegemonialen Annahmen wahrnimmt, erlebt und auch den Umstand der auseinanderklaffenden Selbstkategorisierung in ein *gender* und der Fremdzuordnung eines Geschlechts reflektieren kann. Mit dieser Erweiterung der Kategorie des Selbst kann die Repressionsthese des Körpers aufgebrochen werden.

In seinem Werk *Die Stufen des Organischen und der Mensch* [1928] arbeitet Helmuth Plessner einen solchen Doppelaspekt in der menschlichen Existenz aus. Es sind drei wesentliche Bestimmungsmerkmale des Menschen, die Plessner in dieser philosophischen Anthropologie nennt: Das Erleben und Wahrnehmen als organisches Wesen, die eigene Steuerung dieses organischen Wesens und die reflexive Distanz zu diesem Erleben und Handeln. Damit verweist Plessner auf einen organischen Teil des Menschen, welchen dieser mit seinem anorganischen Teil steuern kann. Ersteren bezeichnet er als „Körperding“ (Plessner 2014, S. 294) und letzteres als Leib, welcher das dem Körperding Innesein beschreibt. Dabei ist dieses Innesein ein Moment, in welchem sich der Mensch seinem Körper als ein ihn umgebendes, instrumentalisierbares Medium bewusst ist. (Kämpf 2001, S. 50)

„Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib (Kopf, Rumpf, Extremitäten mit allem, was darin ist) – auch wenn er von seiner irgendwie »darin« seienden unsterblichen Seele überzeugt ist – und *hat* diesen Leib als diesen Körper.“ (Plessner 2014, S. 141)

Es zeigt sich, dass beide Teile, Leib und Körper, untrennbar ineinander verschränkt sind. Leib und Körper können nicht unabhängig voneinander existieren und befinden sich dementsprechend in ständiger Kommunikation. Genauer: Ein Mensch befindet sich

während all seiner Handlungen, während jedem Auftreten und jeder Aussage im Aushandlungsprozess zwischen dem seienden und habenden Aspekt seiner Körper-Leib-Verschränkung. (a.a.O., S. 144ff)

Diese Organisationsform des menschlichen Seins nennt Plessner exzentrische Positionalität und eröffnet hiermit eine Unterscheidung zu anderen Organisationsformen wie Tieren und Pflanzen. Die Fähigkeit zur Reflexion, das Wissen über die Mitte seiner Existenz, also das bewusste Erleben von dieser, eröffnet dem Menschen die Positionierung über sich selbst hinaus. Plessner zeigt, dass diese Positionierung aktiv und bewusst passiert, in gleicher Weise jedoch keine Wahl des Menschen ist. Vielmehr sieht er in der Positionierung einen unausweichlichen Zwang, der den Mensch in seiner Existenz bestätigt, ja sogar erst legitimiert. Erst in der Positionierung zu sich und darüber hinaus zu seinem Außen kann sich der Mensch zu dem machen, „was er schon ist“. (Plessner 1965, S. 309)

Diese in der Organisationsform determinierte Lebensweise impliziert, dass der Mensch in seiner solchen reflektierten, von Tier und Pflanze distinkten Existenz als Körper-Leib-Komplex kein der Kultur oder Gesellschaft vorgängiges Element ist. Anders als zum Beispiel das soziologische Modell der Sozialisation im Kindes-, Jugend- und Erwachsenenalter oder das poststrukturalistische Subjektmodell, bei welchem das Subjekt durch institutionelle und gesellschaftliche Machteinwirkung hervorgebracht wird und diese durch sein so diszipliniertes Verhalten bestätigt und reproduziert,²⁴ setzt Plessner das Subjekt in den Mittelpunkt von Objektivationen einer Kultur oder Gesellschaft. Denn um sich zu anderen zu positionieren, müsse sich der Mensch künstlicher Mittel bedienen, welche außerhalb seines Selbst liegen. (a.a.O., S. 320f) Mit anderen Worten: Um dem in seine Organisationsform eingeschriebenen Zwang der Positionierung nachzukommen, muss der Mensch in die Natur eingreifen. Er ist darauf angewiesen, Formen des gemeinsamen Umgangs zu schaffen und Maßstäbe zur Einordnung materieller Dinge sowie auch ein Regelwerk zu ethischen Fragen herzustellen. Denn nur so kann sich ein Rahmen für den Aushandlungsprozess des habenden und seienden Aspekts seines Körpers ergeben:

„Durch die Exzentrizität seiner Positionsform ist der Mensch ein Lebewesen, das Anforderungen an sich stellt. So ‚ist‘ er nicht einfach und lebt dahin, sondern gilt etwas und als etwas. [...] Er kann ohne Sitte und Bindung an irrealen Normen, die ihr eigenes Gewicht haben, um Anerkennung zu verlangen [...], nicht existieren. So wird ihm der

²⁴ Vgl. hierzu Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* (2008b) [1975].

Wesenstatbestand seiner Positionalität zum sogenannten Gewissen, zum Quellpunkt der Sittlichkeit und konkreten Moral. Und zugleich wird sie ihm zur Zensur, d.h. zur Hemmung, an der sich der Konflikt mit seiner daran sich abspaltenden ‚niederen‘ Natur, mit seinen Trieben und Neigungen immer von Neuem entzündet.“ (a.a.O., S. 317)

So ist der Körper in Verschränkung mit dem Leib weder als rein natürlich (und damit vermeintlich unveränderbar) noch als rein kulturell anzusehen. Vielmehr liegt es in der Natur der menschlichen Organisationsform, Kultur zu schaffen. Das Natürliche des Menschen ist die Bedingung für Kultur. Plessner entwirft also mit seiner Theorie zum Körper-Leib-Komplex eine Überwindung der Dichotomie Kultur/Natur. Damit legt er weder einen vorgezeichneten Weg des Menschen hinsichtlich seines leiblichen Erlebens noch seines Körpers vor, außer den, dass mit dem Bewusstsein über den doppelseitigen Aspekt des Selbst und der Positionalität nach außen Veränderungen an der Natürlichkeit des Menschen und der Umwelt hervorgehen. Das bedeutet auch, dass naturwissenschaftliche Annahmen zum Beispiel über den Körper keine Natürlichkeit beschreiben, sondern selbst als historisch gewachsene und kulturell entwickelte Annahmen zu sehen sind.

Wie aus der bisherigen Darstellung Plessners philosophischer Anthropologie zur menschlichen Existenz hervorgegangen ist, beschränkt sich das leibliche Empfinden nicht nur auf sich selbst, sondern richtet sich ebenfalls auf sein Außerhalb. Der Leib erfährt sich in seiner Innen-, Außen- und Mitwelt. (a.a.O., S. 293ff) Dabei bezeichnet die Mitwelt die Umgebung des Menschen, in der er sich in der Beziehung zu Lebendigem und Nicht-Lebendigem wahrnimmt und verortet, das heißt zwischen Subjekt und Objekt unterscheiden kann. Diese Einordnung und Wahrnehmung ergibt sich, so Plessner, aus der Form der exzentrischen Positionalität. Mit der Setzung des wahrnehmenden und reflektierten Ichs bildet sie die notwendige Bedingung für die Existenz „des Du, Er, Wir“. (a.a.O., S. 301) Es ist also keine Reflexions- oder Denkleistung nötig, um die Mitwelt zu erkennen. Die Positionierung in und zu dieser Mitwelt hingegen braucht aktive Prozesse:

„In dieser Welt freilich sich zurechtzufinden, bedarf dauernder Anstrengungen und sorgfältiger Erfahrung. Denn der ‚Anderer‘ ist unbeschadet struktureller Wesensgleichheit mit mir als Person schlechthin eine individuelle Realität (wie ich), deren Innenwelt mir primär so gut wie ganz verborgen ist und durch sehr verschiedene Arten der Deutung erst aufgeschlossen werden muß [sic!].“ (ebd.)

Die Positionierung zu anderen beruht also auf der leiblichen Erfahrung, die das Bewusstsein über die Form des leiblichen Erlebens anderer und deren Umwelt einschließt. Stattfinden kann sie aber nur dann, wenn der Leib auch erleben kann, wie

andere leibliche Selbst sich und ihre Umwelt erleben – also die Form deren leiblichen Erlebens mit Inhalt füllen kann.

Das *Wie* des Erlebens der anderen Selbst funktioniert über das Konzept der vermittelten Unmittelbarkeit. (a.a.O., S. 321ff) Dieses bedingt sich aus der Anlage des Menschen zum kulturellen Wesen, was auch heißt, zum geselligen Wesen, welches das Grundbedürfnis der Mitteilung hat. Dieses Mitteilungsbedürfnis wird über verschiedene Ausdrucksweisen, bei denen Plessner vor allem die Sprache hervorhebt, gefüllt. Der Mensch teilt sich mit in seiner Außen- und Mitwelt, wobei er deren Realcharakter als vermittelt unmittelbar wahrnimmt. Diese Form der Wahrnehmung scheint auf den ersten Blick widersprüchlich, doch Plessner zeigt, dass es sich hierbei vor dem Hintergrund der exzentrischen Positionalität um einen Widerspruch handelt, der in seiner Auflösung dennoch sinnvoll bleibt:

„Eine direkte Beziehung ist da gegeben, wo die Beziehungsglieder ohne Zwischenglieder miteinander verknüpft sind. Eine indirekte Beziehung ist da gegeben, wo die Beziehungsglieder durch Zwischenglieder verbunden sind. Eine indirekt-direkte Beziehung soll diejenige Form der Verknüpfung heißen, in welcher das vermittelnde Zwischenglied notwendig ist, um die Unmittelbarkeit der Verbindung herzustellen bzw. zu gewährleisten.“ (a.a.O., S. 324)

Da die Beziehungen des leiblichen Selbst sowohl in seine Mitte als auch zu seiner materiellen und immateriellen Mit- und Außenwelt bestehen, ist es Beziehungsglied und Zwischenglied zugleich. So fungiert es auf der einen Seite als Vermittler zwischen sich und anderen leiblichen Selbst, wobei die reflektierte Distanz und die Selbstwahrnehmung eine Rolle spielen. Auf diese Weise erfährt das Selbst Wissen über sein Außerhalb und bildet eine Beziehung zu dieser. Der Mensch

„bildet den Punkt der Vermittlung zwischen ihm und dem Umfeld und er ist in diesen Punkt gesetzt, er steht in ihm. D.h. einmal: seine Beziehung zu anderen Dingen ist zwar eine indirekte, er lebt sie aber als direkte, unmittelbare Beziehung [...]. Und es heißt zum anderen: er weiß von der Indirektheit seiner Beziehung, sie ist ihm als mittelbare gegeben.“ (a.a.O., S. 325)

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Soziologie und Anthropologie führt Gesa Lindemann das Prinzip der vermittelten Unmittelbarkeit weiter und schließt auf die Identifikation leiblicher Selbst mit bestimmten Mustern leiblicher Bezüge: „Solche Muster bilden sich in leiblichen Kommunikationen und sie bilden für leibliche Kommunikationen ein Muster, an denen sich die leiblichen Bezüge der Beteiligten orientieren.“ (Lindemann 2016, S. 6) Mit der leiblichen Kommunikation meint Lindemann Handlungen, die wie notwendigerweise jede Kommunikation im Körper-

Leib-Komplex, zwar körpervermittelt ist, jedoch in erster Linie auf leiblichem Erleben, das heißt auf Emotionen, beruht und auf diese abzielt. Als Beispiel hierfür nennt sie etwa die Blickstrukturen in hierarchischen Beziehungen, die nicht nur anhand der Status der beteiligten Personen legitimiert und vom Körper ausgeführt werden, sondern eben auch das leibliche Erleben eines zum Beispiel drohenden oder herabschauenden Blickes definieren. Den Leib ordnet sie in diesem Zusammenhang als „historisch gewachsene Reaktionsbasis“ (a.a.O., S. 7) ein. Dabei weist sie jedoch auch darauf hin, dass das leibliche Erleben nicht mit dem definierenden Muster identisch sein *muss*.²⁵

Bei der Bildung des Musters durch leibliche Kommunikation sieht Lindemann die Rolle des Körpers schließlich als „symbolische[...] Form, in die die leibliche Erfahrung zu bringen ist.“ (a.a.O., S. 9) Hier nimmt sie Bezug auf die Annahme eines Körpers als kulturelles Konstrukt, welche sich zu Teilen auch mit Plessners Prinzip des Körper-Habens und dem Zwang zur Kultivierung einordnen lassen kann. Auf der einen Seite benutzt der Leib den Körper als Instrument zur Sichtbarmachung tatsächlicher oder vorgetäuschter Gefühle, auf der anderen Seite ist der Körper als solches instrumentalisierbares Objekt immer auch Zielscheibe des Eingriffs in die Natur via künstlicher Mittel. Als unmittelbarstes Objekt in der Umgebung des leiblichen Selbst könnte der Körper sogar als das am ehesten zu kultivierende Objekt eingeordnet werden.

Lindemann beschreibt den Körper weiter als Orientierungshilfe und Vermittler leiblicher Umweltbezüge und geht von ihm als Wissensgegenstand in verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen aus. (ebd) Dementsprechend sieht sie auch seine symbolische Ebene als institutionalisiert. Dies kann vor allem anhand des medizinischen Diskurses verdeutlicht werden, dessen seit Jahrhunderten hervorgebrachtes Wissen über den Körper ständigem Wandel unterliegt und immer wieder durch neue Erkenntnisse ergänzt und verändert wird. Mit der Gegenüberstellung der frühen medizinischen Annahme einer festen Verortung der Gebärmutter und der weiblichen leiblichen Erfahrung über deren Wanderung innerhalb des Körpers zeigt Lindemann, dass das medizinische Körperwissen schließlich das leibliche Erleben steuert und gar überlagern kann. Denn während sich die Verortung der Gebärmutter an

²⁵ Die leibliche Erfahrung anderer zu entschlüsseln bedarf, wie oben beschrieben, größerer Anstrengung. Weiterhin basiert der fälschliche Ausdruck von Gefühlen sowie auch die Erkennung davon und die Deutung überhaupt ausgedrückter Gefühle auf der individuellen Struktur der Innenwelt, also des Seins, welche allen Handlungen vorgängig ist und auch als Charakter beschrieben werden könnte. (Plessner 1965, S. 299)

einer spezifischen Stelle medizinisch verfestigt hat, sind die Erfahrungsberichte über gegenteiliges leibliches Erleben zurückgegangen. (a.a.O., S. 10)

Damit zeigt sich der wichtige Zusammenhang zwischen Wissen und Körper-Leib-Komplex, als ausschlaggebender Aspekt in Lindemanns vorgenommener Wende von Plessners Bestimmung des Menschen und seiner Umwelt hin zur Körpersoziologie: Die Verschränkung von Körper und Leib ist zu verstehen „als eine Verschränkung von Wissen über den Körper und der erlebten Gegebenheit des eigenen Leibes.“ (ebd.) Körperwissen strukturiert die leibliche Erfahrung.

3.1. Körper, Leib, Habitus

Die zu Beginn der Arbeit herangezogene Theoretisierung der Fotografie als kulturell codiertes Medium schließt sich, wenn man das Augenmerk auf die Grundlage der Hervorbringung der Fotografie als kulturelles Medium legt, an die soeben beschriebene Körpersoziologie an.

„Durch die Vermittlung des *Ethos*, die Verinnerlichung objektiver und allgemeiner Regelmäßigkeiten, unterwirft die Gruppe diese [fotografische, V.L.] Praxis der kollektiven Regel, so daß [sic!] noch die unbedeutendste Photographie neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck bringt, die einer Gruppe gemeinsam sind.“ (Bourdieu 2006b, S. 17)

Das, was die spezifische Bedeutung der Fotografie innerhalb einer sozialen Klasse ausmacht, ist das *Ethos*. Bourdieu verwendet den Begriff synonym zum Begriff des Habitus, welcher das Grundprinzip seiner Soziologie darstellt. Dieser meint „[i]m allgemeinsten Sinne [...] die Haltung des Individuums in der sozialen Welt, seine Dispositionen, seine Gewohnheiten, seine Lebensweise, seine Einstellungen und seine Wertvorstellung.“ (Fuchs-Heinritz und König 2011, S. 112) Der Habitus wird während klassenspezifischer Sozialisierungsprozesse erworben und bildet ein System für die Erzeugung von Gedanken und sozialen Praktiken. Hiermit gibt Bourdieu ein Prinzip vor, welches die Dualismen von Determiniertheit und Freiheit, Bewusstem und Unbewusstem sowie Individuum und Gesellschaft überwindet. So liegen die Grenzen des Habitus in seiner eigenen Entstehung innerhalb einer spezifischen Klasse:

„Da der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen [...] zu erzeugen, die stets in den historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugung liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er bietet, der unvorhergesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen

mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.“ (Bourdieu 2014, S. 290)

Der Habitus beinhaltet also die Funktion der unbewussten Speicherung von sozialer Ordnung, deren Reproduktion und den Effekt der Naturalisierung von sozialer Ordnung. (Jäger 2005, S. 103) Im Zusammenhang der Speicherung macht der Begriff der Verinnerlichung bzw. Internalisierung deutlich, dass Werte von außerhalb im Selbst verankert werden. Das Außerhalb kann nur bestehen, wenn zwischen diesem und dem Selbst eine Grenze liegt; der Körper. Der Habitus ist dementsprechend ein Prinzip, welches über den Körper (im Sinne der Alltagssprache) funktioniert. Der Körper ist es auch, von welchem Bourdieu spricht. Er nimmt keine analytische Trennung zwischen Körper und Leib vor, wie es bei Plessner der Fall ist. Und gerade dadurch ergeben sich offene Stellen innerhalb Bourdieus Sozialtheorie, wie Ullrich Jäger zeigt.

In ihrem Aufsatz *Die Rede vom Menschen – Die Rede vom Körper: Plessner und Bourdieu* (2005) schlägt sie vor, die von Plessner etablierte Unterscheidung von Leib und Körper in Bourdieus Habituskonzept einzufügen, um den Leibaspekt des Menschen vor dem Habitus hervorzuheben, welcher in Bourdieus Theorie diesen nach seiner Ausbildung überlagert. (a.a.O., S. 105) Jäger deutet die potentiellen Ergänzungen durch die analytische Kategorie des Leibes nur an. Für diese Arbeit relevante Aspekte beider Theorien werden im Folgenden hinsichtlich ihrer ergänzenden Möglichkeiten genauer beschrieben:

Die Funktionen der Internalisierung, Speicherung und Reproduktion gesellschaftlicher Werte liegen bei Bourdieu im Körper. Erweitert man den Körper durch die leibliche Komponente im Sinne Plessners, ergibt sich der Leib als eigentlicher Ort dieser Funktion. Damit einher gehen einige Veränderungen des Konzept des Habitus: Die Internalisierung und Speicherung gesellschaftlicher Werte basiert auf dem Prinzip der vermittelten Unmittelbarkeit. Das heißt, sie geschieht bewusst und der Leib fungiert als „historisch gewachsene Reaktionsbasis“ (Lindemann 2016, S. 7). Diese Basis steht in unumgänglicher Verbindung mit dem Körper als Ausdruck und Projektionsfläche von diskursivem Wissen, welches wiederum auf das leibliche Erleben wirkt. Mit der Verschränkung des leiblichen und körperlichen Aspekts erklärt sich auch die für Bourdieus Theorie wichtige Reproduktion gesellschaftlicher Wirklichkeit. Internalisierung und Speicherung basieren dementsprechend nicht in erster Linie bzw. nicht ausschließlich auf Sozialisierungsprozessen, sondern finden ihre grundlegendste

Voraussetzung im leiblichen Erleben, welches eine Mitwelt impliziert und welches sich immer zusammen mit dem Körper in dieser Mitwelt positionieren *muss*.

Der Aspekt der Naturalisierung lässt sich ebenfalls mit der analytischen Kategorie des Leibes erweitern. Daraus ergibt sich ein differenzierterer Blick auf das Verhältnis von Natur und Kultur bzw. auf die Umwelt des Menschen. Der Naturalisierungseffekt durch Kultur wird von dem Prinzip abgelöst, welches man umgekehrt natürliche Kultur nennen könnte. Denn die Schaffung von Kultur liegt in der exzentrischen Positionalität des Menschen, der sich diesem Zwang bewusst ist und für den sich aus der Setzung des eigenen Ichs eine Realität von und mit anderen Dingen und Lebewesen notwendigerweise ergibt. Damit wird Bourdieus Konzept der Naturalisierung jedoch nicht widerlegt, sondern es ergibt sich vielmehr eine im Subjekt verankerte Basis dafür. Denn nichtsdestotrotz existieren und ändern sich gesellschaftliche Werte, die nicht nur am Körper sichtbar sind, sondern auch durch den Leib erlebt werden. Mit Plessners Anthropologie eröffnet sich dementsprechend keine Perspektive, welche Machtstrukturen innerhalb von Gesellschaften außer Acht lässt, sondern er stellt eine Erklärung bereit, die die Wirkung von solchen Strukturen auf den Körperleib des Menschen nachvollziehbar macht.

Sowohl Plessners als auch Bourdieus Körpertheorie bieten eine Perspektive auf das Körperwissen das durch Kultur und Gesellschaft hergestellt und vom Subjekt internalisiert wird. Es ist also ein Wissen *über* den Körper, welches wiederum durch den Leib umgesetzt wird. Doch mit dem Hinzudenken des Leibes zum Körper ergibt sich auch ein weiterer Aspekt des Körperwissens. Nämlich das Wissen *durch* den Körper, welches auf der spürbaren Wahrnehmung basiert oder in Plessners Worten auf dem leiblichen Erleben. Wissen *durch* den Körper meint also das Erleben als organisches Wesen im Körper als solcher neben anderen und solchem, der vom Leib beherrscht wird. Nach den obigen Darlegungen gehört zum leiblichen Erleben sowohl die unmittelbare Empfindung von körperlichen Bedürfnissen wie Hunger, Durst oder Müdigkeit als auch die unmittelbare Empfindung von der körperlich vermittelten Mitwelt. So ergibt sich ein zentraler Unterschied zum Wissen *über* den Körper:

„Die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung der Welt erscheint in dieser Perspektive nicht mehr nur als ‚Rohstoff‘, der erst noch einer verstandesmäßiger Ordnung und Bearbeitung bedarf, sondern als Grundlage eines *eigenständigen* Erkennens und Begreifens von Wirklichkeit.“ (Böhle und Porschen 2011, S. 57)

Im folgenden Kapitel wird das hegemoniale Körperwissen westlicher Gesellschaften des 21. Jahrhunderts im Bezug auf die hier deutlich gemachte Differenzierung zwischen einem Wissen *durch* den Körper und solchem *über* den Körper beschrieben. Dabei ist der Blick vor allem auf den später zu analysierenden weiblichen Körper gerichtet. Dass sich das Körperwissen *über* den Körper in einigen Punkten auch auf das männliche Geschlecht bezieht, wird hier nicht verneint. Da sich die Arbeit jedoch auf ein Phänomen bezieht, welches in erster Linie Frauen betrifft, bleibt der Fokus auf der diskursiven Einordnung des weiblichen Körpers und dessen leiblichem Erleben. An einigen Stellen wird auch der männliche Körper und zugehöriges Wissen thematisiert, wobei dies vor allem zur Verdeutlichung des noch immer vorherrschenden binären Geschlechtssystem und dessen implizierter leiblicher Verschiedenheit aufgrund des Geschlechtskörpers dient. Der umgangssprachliche Begriff des Körpers wird im weiteren Verlauf und vor dem Hintergrund der durch Plessner vorgenommenen Differenzierung durch die Begriffe des Körperleibs oder des leiblichen Körpers ersetzt. Geht es um die eine oder die andere Komponente des Körperleibs, finden die Kategorien des Körpers und des Leibs Verwendung.

3.2 Körperleibwissen in westlichen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts

Als kulturhaftes Wesen hat der Mensch auch bezüglich des Körperleibs bestimmte Normen eingeführt, welche diesen zum Kulturobjekt machen und im Speziellen auf drei wesentliche Arten durch den Körperleib umgesetzt werden. Erstens bietet ein kulturelles Regelwerk über den Körperleib dem Menschen eine Richtlinie für das leibliche Erleben. Zweitens bezieht sich diese Richtlinie auf die Instrumentalisierung des Körpers durch den Leib. Und drittens findet sich ein sichtbarer Körper, der das jeweilige Körperwissen trägt und innerhalb seiner Mitwelt ebenfalls zum Regelwerk wird. Somit ist der Körperleib gleichzeitig als Produzent von Bedeutung wie auch als Effekt von Macht zu begreifen.

Sichtbarkeit ist eine Eigenschaft, welche in unmittelbarer Weise ausschließlich den Körper betrifft. Bewegungen, gestischer und mimischer Ausdruck oder solcher, der durch Kleidung oder Schminke hervorgebracht wird, sind immer in erster Linie über den Körper sichtbar und bieten dann in vermittelter Unmittelbarkeit das zu

entschlüsselnde Muster für den betrachtenden Leib. So ergibt sich im Umkehrschluss der Leib, welcher sich durch seine Wahrnehmung der Mitwelt, in der er sich befindet, über Kleiderordnung, Benimmregeln und Schönheitsideal bewusst ist und dies über seinen Körper ausdrückt.

Sichtbarkeit ist auch die Komponente, über die hier – in Verschränkung mit der leiblichen Erfahrung – das Körperleibwissen beschrieben werden soll. Denn wie im Verlauf der Arbeit deutlich wurde, geht das zu beschreibende weibliche Körperwissen aktuell aus einer visuellen Kultur hervor, und steht zudem in langer Tradition mit dem weiblichen Körper als Objekt, das in erster Linie durch sein Erscheinungsbild wahrgenommen und bewertet wird. So hat sich ein leibliches Wissen über den Körper historisch aufgebaut und gefestigt, welches sich nun, in einer vorher nicht so präsenten Weise wie heute, auf visueller Ebene manifestiert, woraus sich auch ein Ort zur ständigen Rückversicherung ergibt.

Wissen *über* den Körperleib und damit einhergehende gesellschaftlich-kulturelle Regeln und Werte bleiben nicht konstant, sondern ändern sich vor allem mit der politischen und ökonomischen Situation einer Gesellschaft.²⁶ Das gesellschaftliche Wissen betrifft dabei den Körperleib in all seinen Facetten. Angefangen bei spezifischer Kleidung für bestimmte Anlässe oder ein bestimmtes Geschlecht, Benimmregeln, die auch die Gestik betreffen, die Einnahme einer angemessenen Pose bei einer Fotografie, die Frage über das Rasieren von Körperbehaarung bis hin zur Diätetik in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen.²⁷ Die genannten Gebiete decken lange nicht das Gesamtspektrum des Körperleibwissens ab, lassen jedoch eine gute Einteilung in zentrale, übergeordnete Gebiete zu, auf welche sich das Wissen über den Körperleib bezieht: Medizin, das gesellschaftliche Zusammenleben auf moralischer Ebene und das auf dem Blick basierende gesellschaftliche Zusammenleben, welches eine Unterscheidung zwischen schön und nicht schön bzw. angemessen und unangemessen eröffnet.

Da auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht das gesamte Wissen über den Körperleib dargestellt werden kann, wird stattdessen nur ein Aspekt beschrieben, nämlich der der Ernährung. Dieser eignet sich zur Beschreibung der Funktion und Wirkung des gesellschaftlich hergestellten Wissens über den Körperleib nicht nur, weil

²⁶ Diese These stützt sich unter anderem auf Penz 2010 und Laqueur 1996.

²⁷ Diesen Zusammenhang erläutert Michel Foucault eingängig in seinem dritten Band von *Sexualität und Wahrheit: Die Sorge um sich* (2008a) [1984].

er unumgänglich für das später zu analysierende Phänomen der *Thinspiration* ist, sondern auch, weil die Ernährung jedes der genannten zentralen Gebiete des Körperleibwissens abdeckt. Außerdem kann die Verschränkung zwischen Kultur und Natur auf diesem Feld besonders gut beschrieben werden.

3.2.1 Du bist was du isst: Leibliches Empfinden und Sichtbarkeit des Körpers im Zusammenhang mit Ernährung

Bedingt durch seine Biologie ist der Körper auf Nahrung angewiesen. Dieser Punkt ist nicht strittig, führt doch Unterernährung zwangsweise zum Tod. Eine Notwendigkeit der Hinterfragung der Nahrung, welche der Mensch zu sich führen muss, ergibt sich erst mit der Herstellung von gesellschaftlichen Regeln zur richtigen bzw. normalen Ernährungsweise. Denn, *dass* wir essen müssen impliziert zwar auch, *was* wir essen können, nämlich nur Nahrung, welche verdaulich ist und dem menschlichen Organismus nicht schadet. Jedoch impliziert es keinen Grund für *das*, was wir tatsächlich essen. Nahrung, die dem Körper zugeführt wird, hat immer einen unmittelbaren Einfluss auf sein organisches Sein. Zum Beispiel auf die Verdauung an sich und die Aufnahme von Nährstoffen zwecks der Aufrechterhaltung des Energiehaushaltes des Körpers. Weiterhin kann durch die Aufnahme bestimmter Nahrungsmittel eine Allergie hervorgerufen werden oder sich eine Unverträglichkeit zeigen, was das Vermeiden dieses Nahrungsmittels zur Folge hat.

Dem Vermeiden liegt in dem Fall das leibliche Erleben der Allergie als unangenehm und nicht wünschenswert zugrunde. Das leibliche Erleben stellt also eine Möglichkeit zur Auswahl der konsumierten Nahrung dar. Jedoch spielen äußere Faktoren bei dieser (vermeintlichen) Wahl eine viel entscheidendere Rolle. Denn da Nahrung nicht nur auf das Innere des Körpers wirkt (womit hier weiterhin die organische Anordnung und nicht der Leib gemeint ist), sondern auch auf dessen Äußeres Einfluss hat, ergibt sich der Zusammenhang zur Kategorisierung von Körpern im gesundheitlichen Sinne und hinsichtlich eines Schönheitsideals. Weiterhin untersteht die Nahrungsauswahl heutzutage oft ethischen Entscheidungen und kann auch Gruppen- sowie *Gender*zugehörigkeiten anzeigen. Dass, was, wann, wie und von wem gegessen wird, ist in erster Linie immer „a system of communication, a body of images, a protocol of usages, situations and behavior.“ (Barthes 2008, S. 29)

Als solches wird das Ernährungsverhalten auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft aufgegriffen. Zunächst auf Ebene der Medizin, welche mit immer neuen Studien auf die Wichtigkeit bestimmter Nährstoffe aufmerksam macht und für andere wiederum die Empfehlung ausspricht, diese zu meiden. Das Ziel der Veröffentlichung solcher Studienergebnisse ist stets die Gesundheit, welche nicht nur für die Medizin, sondern auch für die Aufrechterhaltung einer neoliberalen Leistungsgesellschaft eine entscheidende Rolle spielt. Denn nur ‚gesunde‘ Körper können Leistung bringen und so ihren Teil zur Gemeinschaft beitragen.²⁸

Weiterhin ist Nahrung zentraler Inhalt von sogenannten Frauenmagazinen, in denen in beinahe jeder Ausgabe eine andere Diät vorgestellt wird. Dort werden zum Beispiel Lebensmittel empfohlen, die besonders fettarm sind oder sich – gestützt auf verschieden abwegigen Grundlagen – in besonderem Maße auf die Fettverbrennung auswirken. Ähnliche Inhalte zu Ernährungsratschlägen sind auch in sogenannten Männerzeitschriften wie etwa der *Men's Health* zu finden, in der sich die Empfehlungen jedoch anders als in erstgenannten Zeitschriften nicht nur auf den Verlust von Körperfett, sondern auch auf die Fitness der lesenden Person auswirken sollen. Betrachtet aus der Perspektive einer Gesellschaft, welche auf binärer Geschlechtsaufteilung beruht, kann Fitness, insbesondere solche, die sich im extremen Bereich des Bodybuildings bewegt, als historisch gewachsenes typisch männliches Phänomen gelesen werden.²⁹ Vor allem in den letzten Jahren zeigt sich jedoch, dass sich diese Bewegung geschlechtsübergreifend etabliert hat, und so auch Frauen in der Bodybuilder*innenszene zu finden sind sowie auch im weniger extremen Bereich der Fitness.

Zuletzt ist dies auf der gesellschaftlichen Ebene zu beobachten, welche Thematiken rund um die Ernährung aufgreift und auf den ersten Blick stark partizipativ-demokratisch scheint. Nämlich auf Online-Plattformen, welche es den Nutzer*innen ermöglichen, Bereiche ihres Lebens in Schrift- oder Bildform zu teilen. Betreffend den Körper im Zusammenhang mit Ernährung, welche ja stets unmittelbar auf diesen einwirkt, sind besonders solche Online-Plattformen von Interesse, welche (auch)

²⁸ Den Zusammenhang zwischen einer neoliberalen Gesellschaft und dem schönen, schlanken weiblichen Körper erläutert Laura Bieger in ihrem Aufsatz *Schöne Körper, hungriges Selbst - Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung* (2008)

²⁹ Ursprünglich war Bodybuilding ein rein männlicher Sport, ab den 1970er Jahren wurden vereinzelt auch Meisterschaften für Frauen ausgerichtet. Tatsächlich etabliert hat sich Bodybuilding für Frauen erst ab den frühen 1990er Jahren. (IFBB)

bildbasierend sind und so das Zeigen von Körpern und dessen Veränderung ermöglichen. Solche Plattformen werden im folgenden Kapitel thematisiert, sollen jedoch hier schon genannt sein, um die gesellschaftliche Ebene der Herstellung über Körperwissen zu repräsentieren, welche nicht ausschließlich institutionellen Charakter besitzt.

Zunächst aber werden die beiden genannten Formen der populären Ernährungsberatung differenziert und ihr Zusammenhang mit dem weiblichen Körper im gesellschaftlich-medizinischen Diskurs dargestellt. Die von der Kunsthistorikerin Lynda Nead in *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (1992) beschriebenen Thesen der Theoretisierung des weiblichen, nackten Körpers dienen hierbei als Grundlage. Die Bedeutungsebenen der Fitness und der Diät, beide auch in ihren extremen Formen, also des Bodybuildings und der Anorexia Nervosa, umgangssprachlich Magersucht, in der visuellen Kultur werden im Folgenden mithilfe dieser Thesen untersucht.. Daran anknüpfend wird im Speziellen die Anorexia Nervosa als psychosomatische Störung und gesellschaftliches Phänomen eingeordnet, wobei die feministische Wissenschaftlerin der Gender Studies Susan Bordo mit ihren Überlegungen zum dünnen und anorektischen Körper im Zusammenhang mit gesellschaftlich-normativen Ernährungsweisen herangezogen wird. Auf dieser Grundlage werden dann die Ebenen des leiblichen Erlebens und der körperlichen Sichtbarkeit herausgearbeitet.

3.2.2 Körperleibliche Grenzen: Anorexia Nervosa und Bodybuilding

Nead sieht die Ursprünge der Regulation und Beherrschung des weiblichen sexuellen Körpers in der frühen philosophischen Disziplin sowie in der Kunstgeschichte, wobei ihre Darlegungen in engem Verhältnis zu den oben angeführten Thesen von John Berger stehen. Sie vertritt die Position, dass das Ziel der (künstlerischen) Repräsentation von nackten Frauen die Regulation und Beherrschung des weiblichen sexuellen Körpers ist. (Nead 2010, S. 520) Das heißt umgekehrt, dass der Blick auf den weiblichen Körper sowie dessen Körperpraktiken durch Konventionen der Kunst diszipliniert sind. Und zwar seit Beginn ästhetischer Zuschreibungen bis heute. Denn im europäischen Verständnis von Ästhetik, so Nead, spiele noch immer die Distinktion von Körper und Geist bzw. Form und Substanz eine Rolle, die sich, wie oben beschrieben, im Essentialismus etabliert hat. Das sich daraus ergebende binäre System, welches dem Männlichen den Geist zuordnet und das Weibliche auf den Körper reduziert, macht

sowohl wissenschaftliche als auch kreative Disziplinen zu Feldern der Männlichkeit. (a.a.O., S. 526) Dementsprechend sind – wie auch Berger konstatiert – vor allem historische Gemälde von (nackten) Frauen als männliche Ideen zu betrachten.

Mit der Etablierung des Denkens in diesen Distinktionen sieht Nead eine Grenzziehung zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Körpers, welche sie anhand verschiedener Gemälde von nackten Frauen sowie anhand von Fotografien derselben und weiblicher Körperpraktiken analysiert.

Bei der Betrachtung von Gemälden aus der Renaissance, die weibliche Nacktheit zeigen, stellt Nead fest, dass das Äußere stets entsprechend des Denkens in Distinktionen reinlich und unschuldig, das heißt *weiblich* ist, wohingegen das Innere als unrein und dreckig konnotiert wird. Um das Gemälde einer nackten Frau nicht zu beflecken, finden sich nach Nead auf künstlerischen Darstellungen dieser Zeit zum Beispiel Symbole, welche für die Schließung von Körperöffnungen stehen. (a.a.O., S. 521f)³⁰

Diese Regulierung und Konventionalisierung betrifft nicht nur den Körper, sondern auch die Wahrnehmung von diesem – wobei Wahrnehmende die/der Fotograf*in bzw. Maler*in, Betrachtende*r sowie auch die abgebildete Frau* selbst sein können. An dieser Stelle ergibt sich erneut ein Bezug zu John Berger über das männliche Blickregime, welches sowohl für Frauen als auch für Männer ein spezifisches Körperleibwissen herstellt, das schließlich internalisiert und wiedergegeben wird. Die Wiedergabe des Körperleibwissen um den weiblichen nackten, reinen Körper sowie die Festigung der diesem auferlegten Grenzziehung manifestiert sich für Nead nicht nur auf symbolischer Ebene in der Kunst, sondern auch in gelebten Körperpraktiken.

In *Theorizing the Female Nude* (1992) greift sie weibliche Körperpraktiken auf und hebt besonders die Praxis des Bodybuildings hervor. Als bezeichnendes Beispiel führt Nead das gemeinsame Fotobuchprojekt der US-Amerikanischen Künstlerin Lisa Lyon und des Fotografen Robert Mapplethorpe *Lady: Lisa Lyon* (1983) an. Lyon gewann die erste Weltmeisterschaft des Bodybuildings Ende der 1970er Jahre und steht so für den Bruch mit dem Bodybuilding als männliche Disziplin. (IFBB Professional League)

³⁰ Nead bezieht sich auf das in 1550 angefertigte Gemälde *Chastity* von Giovanni Battista Moroni. Hierauf zu sehen ist eine halbnackte Frau, deren Körperbereich zwischen Brüsten und Knien von einem wallenden Gewand bedeckt sind. Die Frau sitzt breitbeinig und trägt auf ihrem Schoß ein Sieb, welches mit Wasser gefüllt ist, jedoch keinen Tropfen durchlässt. Innerhalb ihrer Analyse des Gemäldes stellt Nead fest: „The miraculous water-filled sieve is a metaphor for the ideal, hermetically sealed female body.“ (a.a.O., S. 521)

Nead beschreibt das Bodybuilding als Phänomen, das vor allem aus feministischer Sicht sehr umstritten ist. Auf der einen Seite wird hier ein alternativer Entwurf des weiblichen Körpers produziert, welcher physische Kraft ausstrahlt und so genderspezifische Körperbilder verwischt. Andererseits kann ein solcher Körper als weiteres weibliches Stereotyp gelesen werden, der ein alternatives Schönheitsideal etabliert und schnell von der patriarchalen Gesellschaft in das Körperschema der Frau aufgenommen werden kann. (Nead 2010, S. 523) Neads Analyse wird hier als *ein* extremes Beispiel für die Umsetzung eines Körperideals angeführt. Der gemeinsame Nenner mit dem gesellschaftlichen, weiblichen Schönheitsideal sowie zur Anorexia Nervosa ist die Rolle des Körperfetts bzw. der Umgang mit diesem. So kann gezeigt werden, dass vermeintlich unterschiedliche Körperideale sich doch sehr ähneln und vor allem in der Erfüllung ähnliches fordern – selbst wenn sich die Motivationen zur jeweiligen Körperumformung unterscheiden mögen.

In ihrer Analyse der Fotos in *Lady: Lisa Lyon* kommt Nead zu dem Schluss, dass sich hier eine Verstärkung der Grenzen des weiblichen Körpers zeigt und nicht etwa eine Parodie oder Umdeutung von Maskulinität. (ebd.) Nead beschreibt die durch Bodybuilding hart geformte Oberfläche des Körpers Lyons als Rahmen. Diesen produziere Lyon zwar selbst, jedoch unterschlägt er den potentiellen Eigensinn des weiblichen Körpers, der bestünde, unterläge dieser keiner Form.³¹ Das hat die Kontrolle des weiblichen Körpers zur Folge und somit auch die Verfestigung der Grenzen.

Als einen zweiten Rahmen nennt Nead das Medium der Fotografie bzw. den Akt der Präsentation. Mit der *mise-en-scene* und der Belichtung ergebe sich eine weitere Ebene der Kontrolle: "Her [Lisa Lyon's] Power is contained by convention, form and technique; she poses no threat to patriarchal system of order." (ebd)

Lyon (und andere) leben und präsentieren ein Körperideal, bei dem der Körperfettanteil durch Training auf ein geringstmögliches Maß reduziert wurde. Fett ist bei diesem Ideal also etwas Schlechtes, nichts Ästhetisches. Fett gilt als etwas, was die Grenzen des Körpers bedeckt, statt diese freizulegen. Deshalb muss es entfernt werden. (ebd.) Dieser Gedanke hat sich in den letzten Jahren als kulturell gefestigte Kategorie etabliert, welche sich nicht nur auf den fitten, sichtbar muskulösen Körper bezieht, sondern auch für den Körperleib gilt, welcher dünn und rein sein will. Dabei sind beide fettfreien

³¹ Ein Gedanke, der nur schwer nachzuvollziehbar ist, jedoch vorstellbar, wenn der Körper unabhängig von kulturellen Gegebenheiten oder des in ihm wohnenden Selbst existieren würde.

Körper, ob nun durch die Praxis des Diäthaltens oder durch Muskeltraining mit gesellschaftlichen Werten aufgeladen. Es wird nicht nur ein objektiver Gegensatz zwischen dünn und dick oder trainiert und nicht-trainiert aufgemacht, sondern vielmehr werden die Worte, die im einfachsten Sinne lediglich Adjektive zur Beschreibung einer Körperform sind, zu solchen, welche den Körperleib betreffen und diesen in letzter Instanz schließlich formen: Diszipliniert vs. faul, fit vs. ungesund, frei vs. gefangen, sexualisiert vs. asexualisiert, fett vs. schlank. Damit ergibt sich ein Schönheitsideal, das optimalerweise in der Mitte der beiden Gegensätze steht, um keines der beiden Extreme zu erfüllen. Denn das Extreme ist das Abweichende, das Monströse jenseits der Norm.³²

Susan Bordo zeigt, dass seit die Ernährungsform eine vermeintliche Wahl ist, das heißt seit die Regulierung des eigenen Essverhaltens nicht mehr in erster Linie zum Beispiel religiöse oder asketische Ursachen hat, sondern in der Gesellschaft ab dem späten 19. Jahrhundert im engen Zusammenhang mit ästhetischen Standards steht, sich ein institutionalisierter Diät-Apparat entwickelt hat. (Bordo 1998, S. 214f) Bei den so entstandenen Ernährungsstandards geht es nicht mehr darum, ein reines Selbst durch Appetitzügelung zu erreichen, sondern darum, überschüssiges Fett loszuwerden. Mit dieser Strategie wird nun die fettfreie Norm festgelegt und dicke Extreme werden noch vor dünnen pathologisiert. Darüber hinaus sieht Bordo die sich mittlerweile fest etablierte Norm der Kontrolle über den Körper, welche den gesamten Alltag beherrscht. (a.a.O., S. 215). Eine Norm, welche mit Blick auf die populäre Darstellung der beiden weiblichen Extreme und vor dem Hintergrund der Objektifizierung für Frauen viel präsenter ist als für Männer.

Während die Körperform schon seit Jahrhunderten als sozialer Marker gilt, hat sich diese mit der Institutionalisierung der Diät von einem Marker der Klassenzugehörigkeit zum Marker der „social mobility“ (a.a.O., S. 220) entwickelt und ist außerdem in höchster Art und Weise genderspezifisch und sexualisiert. Der muskulöse Körper zum Beispiel sei einst Zeichen für die sozial niedrige Klasse gewesen – zwar symbolisierte er schon immer Maskulinität, gleichzeitig sei er jedoch auch Symbol für Sklaverei gewesen. Heute ist Fitness allerdings ein Trend, glamourös und extrem sexualisiert, weil er unter dem Maßstab der Kontrolle stattfindet und nicht mehr als animalisch

³² Foucault beschreibt in seinen Vorlesungen *Die Anormalen* (2003) [1974-1975] das Monströse für die Zeit des Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert als rechtlich-biologische Anomalie. Es ist in erster Linie die Überschreitung natürlicher Grenzen, die das Monster kennzeichnet. (a.a.O., S. 86ff) Im Fall von anorektischen Menschen stellt diese Grenze die zwischen Leben und Tod dar, welche mit Nahrungsverweigerung und hervortretenden Knochen überschritten scheint.

konnotiert ist. Als Zeichen der *social mobility* zeigt die Körperform also an, wer gesellschaftlich wo erwünscht ist und in der visuellen Kultur vor allem, wer gesehen bzw. gezeigt wird und wer nicht.

Bewegt sich eine Körperform im Rahmen des Extremen findet von gesellschaftlicher Seite die Wahrnehmung als das Andere oder gar eine – zu Teilen auch von der Medizin übernommene – Pathologisierung statt. Besonders sehr dünne Menschen, und besonders dann, wenn sie weiblich sind, werden schnell in die Kategorie *Krankheit: Magersucht* eingestuft. Mit dem medizinisch verbreiteten Wissen über die Einteilung von Gewicht in Unter-, Normal- und Übergewicht durch den *Body Mass Index* (kurz BMI) stellt sich eine Haltung ein, welche ein Urteil über Menschen zulässt, ohne dass deren Persönlichkeit und Biografie bekannt sein müssen.³³ Dünn-Sein ist also ein Ideal, aber nur bis zu einem gewissen Grad: Nämlich nur bis zu dem Punkt, an dem sich auch nur ein Kriterium der psychosomatischen Störung Anorexia Nervosa zeigt.

Als psychosomatische Störung hat die Anorexia Nervosa verschiedene und vielfältige Ursachen, die bis heute nicht alle bekannt sind, eingeordnet und als valide angesehen werden können. In dieser Arbeit soll der Ursprung der Störung nicht in seiner Gänze thematisiert werden. Um den oben beschriebenen Effekt der Übernahme von medizinischen Aussagen durch Nicht-Mediziner*innen nicht zu reproduzieren, bezieht sich die Arbeit nicht auf medizinische Studien oder Darlegungen, welche die Form der Essstörung betreffen. Weiterhin soll hier keine Pathologisierung dünner Menschen vorgenommen werden. Verneint wird aber nicht, dass im tatsächlichen Fall der Anorexia Nervosa eine andere Wahrnehmung des eigenen Körpers vorliegt, eine Körperschemastörung, woraus sich Körperpraktiken ergeben, die dem Körper physische Bedürfnisse verweigern, was in letzter Instanz zum Tod führen kann.

Die Betrachtungsweise als Störung ist hier eine soziologische, der die These zugrunde liegt, dass neben Dispositionen und der eigenen Biografie auch gesellschaftlich hergestelltes Wissen über den Körper eine Körperschemastörung verursachen kann. Vor dem Hintergrund der Körper-Leib-Verschränkung ist die Körperschemastörung ein Konflikt zwischen bereitgestellten Mustern für das leibliche Erleben und das leibliche

³³ Die Entstehungsgeschichte dieser Kategorisierung und damit einhergehende gesellschaftliche Rollenzuordnungen beschreibt der Soziologe Friedrich Schorb in seinem Buch *Dick, doof und arm. Die Lüge vom Übergewicht und wer davon profitiert* (2009).

Erleben an sich. Das heißt, dass hier davon ausgegangen wird, dass keines der gängigen Stigmata an dünne oder anorektische Menschen zutrifft.³⁴

Das weibliche körperliche Schönheitsideal überlagert aktuell das gesundheitliche Ideal und hat sich im letzten Jahrhundert in Richtung eines immer dünneren Körpers verschoben:

„The coexistence of these seemingly disparate images [dieting and bodybuilding, V.L.] does not indicate that a postmodern universe of empty, endlessly differentiating images now reigns. Rather, the two ideals, though superficially very different, are united in battle against a common platoon of enemies: the soft, the loose; unsolid, excess flesh. It is perfectly permissible in our culture (even for women) to have substantial weight and bulk - so long as it is tightly managed. On the other hand, to be slim is simply not enough - so long as the flesh jiggles. Here, we arrive at one source of insight into why it is that the image of ideal slenderness has grown thinner and thinner over the last decade, and why women with extremely slender bodies often still see themselves as 'fat.' Unless one goes the route of muscle building, it is virtually impossible to achieve a flab-less, excess-less body unless one trims very near to the bone.“ (a.a.O., S. 218)

Mit dem sehr dünnen, fettfreien und muskelarmen Körper ergibt sich erneut eine Verschiebung der Grenzen des weiblichen Körpers. Nead sieht die äußere Grenze zum „true integral self“ (Nead 2010, S. 524) in der Epidermis. Je näher sich diese an das Skelett annähert, desto näher bewegt sie sich am Inneren, am Leib des Selbst. Diese Auffassung kann nun so gelesen werden, dass der Leib auf diese Weise verschärft und sichtbar gemacht oder aber eingengt und unterdrückt wird. Bei beiden Lesarten, sowie auch bei beiden Wegen, den Körper zu einem fettfreien zu machen, wird nicht nur anhand der von Nead aufgezeigten Grenzen, sondern auch im Kult um die Ernährung, des Sports und der psychosomatischen Störung die Instrumentalisierung des Körpers durch den Leib deutlich.

Sowohl um das Bodybuilding als auch um die Anorexia Nervosa hat sich ein spezifischer Ernährungskult gebildet, der ein Muster für ein nicht gesellschaftskonformes leibliches Erleben bietet. Vor allem vor dem Hintergrund der Non-Konformität, verschiebt sich die Disziplinierung des Leibes auf die Seite des Selbst, welches sich nicht nur in der Szene bewegt, sondern auch weiterhin in der Gesamtgesellschaft und sich dort gegenüber Pathologisierungen behaupten muss.

Nachdem das Phänomen des Bodybuildings auf den vorigen Seiten als Vergleichsfolie für die Erfüllung eines fettfreien Schönheitsideals, welches gesellschaftlich nicht in

³⁴ Stigmatisierungen entstehen dann, wenn die psychosomatische Störung nicht als solche anerkannt wird. Betroffene hören dann zum Beispiel, dass sie doch einfach nur essen müssten oder dass sie nur Aufmerksamkeit wollen würden. (Hagenah 2008)

erster Linie als Krankheit oder gesundheitsgefährdend wahrgenommen wird, herangezogen wurde, beschränkt sich der folgende Analyseteil auf die Anorexia Nervosa und das Phänomen der *Thinspiration*. Dazu wird zunächst ein Ursprung des Phänomens geklärt und die Entwicklung bis heute exemplarisch verfolgt sowie in den Zusammenhang mit der Fotografie als kulturellem Code und der Körper-Leib-Erfahrung gebracht. Die aktuelle Form des Phänomens wird anhand der Online-Plattform *Twitter* beschrieben, wobei zunächst dessen Medialität in Zusammenhang mit der Nutzung durch die *Thinspiration* Community dargestellt wird, bevor schließlich eine Analyse der betreffenden *Tweets* stattfindet.

4. #*thinspiration*

‚Dünn‘ (engl.: ‚thin‘) und ‚Inspiration‘, das sind die beiden deutschen Wörter, aus denen sich das *hashtag thinspiration* zusammensetzt. Es ergibt sich ein Begriff, welcher sich mit seinem zweiten Teil anmaßt, eine kunstvoll-schöpferische Dimension zu haben: Die Inspiration zum Dünn-Sein. Es wird deutlich, dass der Körperleib in diesem Zusammenhang nicht nach medizinischen oder gesundheitlichen Maßstäben betrachtet wird, sondern vielmehr auf der Ebene des Ästhetischen, als ein durch das Selbst formbares Werk.

Aktuell findet sich der Begriff auf verschiedenen Online-Plattformen als *hashtag*, dessen Inhalte dazu animieren sollen, dem Körper Nahrung zu verweigern, um ihn möglichst dünn und vor allem fettfrei zu gestalten. Es sind Fotografien sowie auch kurze und lange Texte, die diesen Zweck erfüllen sollen. In erster Linie ergibt die Suchanfrage nach #*thinspiration* solche Fotografien, die dünne Körper junger Frauen zeigen – in Posen, welche Knochen besonders hervortreten lassen. Abgewandte Blicke und schwarz-weiß Stil heben die Zerbrechlichkeit der Körperleibe hervor und unterlegen die Fotografien mit Melancholie. Gleichzeitig finden sich verschiedene Texte nicht nur über die Qualen des Hungers, sondern vor allem über Disziplin, Attraktivität und herausragende Willensstärke eines dünnen Körperleibs.³⁵ *Thinspiration* spricht also immer den Komplex von Körper und Leib an.

4.1 Pro-Ana: Thinspiriert durch die beste Freundin

Die spezifische leibliche Haltung, die in den *Thinspirations* vermittelt wird, entfaltet ihre Bedeutung beim Blick auf die häufig ergänzend verwendeten *hashtags promia* und *proana*, welche für Pro Bulimia und Pro Anorexia stehen und eine Glorifizierung der jeweiligen Essstörung darstellen.

Die Pro-Ana-Bewegung hat sich Anfang des 21. Jahrhunderts in den USA entwickelt und ist in erster Linie online präsent. Heute finden sich im Netz auch mehrere hundert einschlägige Seiten aus dem deutschsprachigen Raum. (Eichenberg und Brähler 2007, S. 269) 2008 hat die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien Internetseiten mit Pro-Ana Inhalten als jugendgefährdend eingestuft. Begründung hierfür ist die

³⁵ Hier sei darauf hingewiesen, dass diese Eigenschaften auch zentrale Stichworte in neoliberalen Verwertbarkeitsforderungen darstellen.

Befürwortung der Anorexia Nervosa, welche für Kinder und Jugendliche, die anfällig für oder betroffen von der psychosomatischen Störung sind, eine Bestärkung ihrer Haltung darstellt, statt eine Auseinandersetzung und Genesung zu fördern, wie es etwa bei Online-Selbsthilfegruppen der Fall ist. (Rauchfuß 2008, S. 16) Bereits in den vorigen Jahren haben große Internetfirmen wie *ebay* oder *yahoo* eine Schließung von Pro-Ana-Seiten vorgenommen und auch *instagram* zieht 2012 mit der Sperrung der Begriffe *thinspiration*, *probulimia* und *proanorexia* sowie solchen, die mit diesen verwandt sind, in seiner Suchfunktion nach. (Instagram Inc. 2012) Dennoch kursieren weiterhin zahlreiche Online-Foren – öffentlich und privat – und darüber hinaus sind der Bewegung zuzuordnende Fotografien und Texte einfach über Suchmaschinen zu finden. Zur Einordnung des *#thinspiration* werden im Folgenden die in der Online-Präsenz augenscheinlichsten Charakteristika der Pro-Ana-Bewegung beschrieben.

Der US-amerikanische Blog *The Pro-Ana Lifestyle Forever* (2016) und der deutsche Blog *perfection-dream* (2015)³⁶ bieten einen Einblick über die in der Pro-Ana Online-Präsenz häufig auftretenden Thematiken in nahezu standardisierter Form. Beide Seiten wurden seit mindestens einem halben Jahr nicht mehr aktualisiert, wobei die hier dargestellten Inhalte auch in der Zeit der regelmäßigen Blogpflege nicht verändert wurden. Trotz der unterschiedlichen Herkunft gleichen sich die Inhalte der beiden Blogs. Dadurch wird die globale Ebene deutlich, auf welcher sich die Pro-Ana Szene bewegt. Die Blogs dienen hier lediglich zur inhaltlichen Beschreibung der Bewegung und sollen nicht auf ihre Form hin analysiert werden. Vielmehr geht es darum, vor dem Hintergrund der Pro-Ana Ansichten die durch die später zu analysierenden *Thinspiration* Fotografien auf *Twitter* vermittelten leiblichen Muster herauszuarbeiten.

Während der Rezeption der beiden Blogs bleibt die von den Bloggerinnen eingestellte Trigger-Warnung als Untertitel der Blogseite stets sichtbar. Beide positionieren sich als Pro-Anas (also Anhängerinnen der Pro-Ana-Bewegung) und versichern, dass sie niemanden zur Selbstverletzung anstiften wollen – „Betreten auf eigene Gefahr!“ (*perfection-dream.blogspot.com* 2015) Dieser Hinweis wirkt allerdings weniger wie eine tatsächliche Hemmschwelle, sondern eher wie ein erster Hinweis auf die bewusste Opposition gegenüber dem normalistischen Körperbild.

³⁶ Beim erneuten Aufrufen des Internetlinks am 01.09.2016 war festzustellen, dass der durch den Host der *blogspot* Domain Google entfernt wurde. Die Meldung zur Entfernung verweist auf die Bedingungen und Grenzen zum Inhalt der betriebenen Blogs. Dabei findet sich keine Kategorie, die zur Selbstverletzung anstiftende Inhalte einschränkt. (Blogger 1999-2016)

Als Pro-Anas füllen die Bloggerinnen den Inhalt ihrer Seite zum einen mit ihrem persönlichen Weg der Gewichtsreduktion, stellen diesen jedoch in den Rahmen des Pro-Ana Lifestyles, indem sie Ana einen großen Raum in Form von Briefen, Geboten, Gesetzen, ihren Todsünden sowie den *Thinspirations* einräumen. Ana, das ist die personifizierte Anorexia Nervosa, die innerhalb der Bewegung als beste Freundin, größte Motivatorin und schärfste Kritikerin dargestellt wird. In Briefen stellt sie sich vor und beschreibt sich im Alltag eines anorektischen (Schul-)Mädchens. Aus all ihren Äußerungen geht der Zwang zum fettfreien, dünnen Körper hervor, welcher von ihr mit Disziplin und Stärke in Verbindung gebracht wird.

In ihrem ersten und populärsten Brief reduziert Ana das Mädchen, an welches sie den Brief richtet, auf ihren Körper, setzt ein hohes Gewicht mit Wertlosigkeit, Hässlichkeit sowie Faulheit gleich und ein niedriges mit Attraktivität und Willensstärke. Dabei nennt sie ihren vollen Namen als von „sogenannten Ärzten“ (ebd.) gegeben und stellt sich stattdessen als ‚Ana‘ vor.

Wie in der Trigger-Warnung auf dem Blog wird im Brief deutlich, dass sich Ana wie auch Pro-Anas der medizinischen Klassifikation ihres Lebensstils als Krankheit bewusst sind. Im Brief ist erkennbar, wie hartnäckig Ana betont, dass ihre Freundin ohne sie nicht mehr sein kann, da andere Lebensinhalte vernachlässigt werden: „Denn jetzt bin ich dein einziger Freund und die Einzige, der du es jetzt noch Recht machen musst“ (ebd.) Ana ersetzt alle anderen Gedanken durch den Gedanken des Essen-Vermeidens, Kalorienzählens und über Strategien zum dünner werden. Dabei ermahnt sie stets zur Geheimhaltung des Lebensstils. Neben dem dominanten, beleidigenden³⁷ Brief finden sich auf den Pro-Ana Blogs weitere Aussagen von Ana, die den Lebensstil der jungen Mädchen anleiten und legitimieren.

Die Autorin L des Blogs *The Pro-Ana Lifestyle Forever* bezeichnet die Regeln und Gebote der Bewegung nicht nur als Lebensstil, sondern spricht auch von Religion. Dadurch verschiebt sich die Bedeutung der personifizierten Krankheit von einer Art freundschaftlichen Ebene auf eine glorifizierende, sakrale Ebene. Dementsprechend finden sich auf beiden Seiten ausformulierte zehn Gebote sowie sieben Todsünden. In beiden wird das Nicht-Essen als positiv, rein und lobenswert angesehen und Essen als Sünde, Fett als der Feind. Die Bloggerin hat neben den von Ana formulierten Gesetzen

³⁷ Ana bezeichnet die Adressierte als „fette Kuh“, was vor dem Hintergrund des Ziels eines dünnen Körper eine extreme Beleidigung ist.

bezüglich der Ernährung eine zweite Kategorie angelegt, welche explizite Anleitungen für die anorektische Ernährung enthält. Unter ‚Tips&Tricks‘ finden sich Ratschläge, die den Hunger erträglicher machen sollen, sowie den Umgang mit schlechten bzw. verbotenen Lebensmitteln beschreiben.

Neben Ablenkungsmöglichkeiten und den Angaben zum Kalorienverbrauch bei verschiedenen sportlichen Tätigkeiten hat die Bloggerin auch eine Liste angelegt, die ein Verhalten in spezifischen Situationen im anorektischen Alltag empfiehlt. Auffällig dabei ist, dass die Nahrungsaufnahme stets in Bezug zum leiblichen Empfinden gebracht wird, welches das Hungergefühl unterordnet und stattdessen den Einfluss von Nahrung auf die Körperform thematisiert sowie die Willensstärke und Disziplin, die für Pro-Anas mit dem Hungern einhergehen:

„1. RULES, RULES, RULES. This is important. You need to set rules for yourself, and if you are truly ana, you will have no problem sticking to them because you are STRONG! Rules are everything. Examples: Don’t eat anything white. Do not, under any circumstances, eat after 6:00. Don’t eat before 3:00. Cut each bite into x amount of pieces, chew x amount of times. Do not eat anything that has over 3 grams of fat. Make your own and keep adding to them.“ (L 2016)

„15. Eat in front of a mirror, naked or in underwear if possible. If you can’t, carry a picture of yourself in a revealing outfit and look at it when you want to eat. When you have cravings pinch your fat and look at your problem areas, don’t add to them!“ (ebd.)

Anas Gesetze gelten für die gesamte Community. Deren Leitprinzip ist dementsprechend das Abnehmen durch Nicht-Essen als oberstes Ziel, die Aufopferung von anderen Lebensinhalten für dieses Ziel und die ‚Wahrheit‘ über den attraktiven, perfekten, dünnen Körper und den hässlichen, faulen, dicken Körper. Die beiden Bloggerinnen dokumentieren nun nicht nur ihren persönlichen Lebensweg unter diesen Leitlinien und teilen Tipps, damit Familie und Freunde nichts von ihrem Essverhalten erfahren,³⁸ sondern visualisieren zudem ihre Zielsetzung, indem sie unter der Kategorie ‚*Thinspiration*‘ Bilder von sehr dünnen, jungen Frauen präsentieren. Damit nehmen sie für die Betrachtenden selbst die Rolle von Ana ein, die in ihrem Brief formuliert:

„I force you to stare at magazine models. Those perfect skinned, white teathed, waifish models of perfection staring out at you from those glossy pages. I make you realize that you could never be them. You will always be fat and never will you be as beautiful as they are. When you look in the mirror, I will distort the image I will show you obesity and hideousness. I will show you a sumo wrestler where in reality there is a starving

³⁸ Unter den Tipps auf den Blogseiten findet sich zum Beispiel auch das Geschirrkloppen in der Küche zur Vortäuschung von Essenszubereitung.

child. But you must not know this, because if you knew the truth, you might start to eat again and our relationship would come crashing down.“ (ebd.)

So zeigen die *Thinspirations* Fotografien von bekannten und weniger bekannten weiblichen Models oder von berühmten Schauspielerinnen; vorwiegend in Badekleidung oder Unterwäsche. Außerdem finden sich Fotos, auf welchen lediglich ein dünner, weiblicher Körper zu sehen ist und das Gesicht außerhalb des Abgebildeten liegt. Dabei sind ausschließlich weibliche Körper abgebildet. Die Fotos sind unkommentiert und ohne erkennbare Reihenfolge angeordnet. Mit der Überschrift ‚*Thinspiration*‘ wird eine Erklärung überflüssig, wie die gefüllte Kommentarspalte auf dem Blog *The Pro-Ana Lifestyle Forever* zeigt. Hier finden sich zahlreiche Kommentare, in denen die Fotografien als „goals“ bezeichnet werden. Auch das eigene Gewicht wird regelmäßig thematisiert, immer wieder versehen mit Suchanfragen nach einem „Ana Coach“, mithilfe dessen die Kommentatorin ihr Zielgewicht zu erreichen hofft. Nur vereinzelt finden sich kritische Kommentare zum Inhalt der Seite.

Die grobe Beschreibung der beiden Blogs verdeutlicht das Prinzip und die Charakteristika der Pro-Ana Bewegung. Es gibt ein Regelwerk zum gemeinsamen Lebensstil der Community, das von allen eingehalten wird und zum gemeinsamen Ziel des dünnen Körpers führen soll. Dieses Regelwerk wird vorgegeben von der Anorexia Nervosa, deren Klassifikation als psychosomatische Störung zwar bekannt ist, jedoch abgelehnt wird. Stattdessen wird die Anorexie zur Freundin und Anführerin der Community: Ana – personifiziert und glorifiziert. Wie auch die beiden Bloggerinnen richtet sich Ana explizit an Mädchen bzw. junge Frauen, sodass auch die *Thinspiration* ausschließlich weibliche Körper zeigt. Untereinander agiert die Community über Kommentare auf Blogs, sucht jedoch auch den persönlichen Kontakt, um ein gegenseitiges *Coaching* zu ermöglichen.³⁹

Die zentralen Inhalte der Pro-Ana-Bewegung konzentrieren sich auf den Körperleib vorwiegend junger Frauen. Es wird ein Wissen über diesen bereitgestellt, welches dem zuvor beschriebenen gesellschaftlichen Körperleibwissen nicht gänzlich widerspricht, sich jedoch nicht mehr im Normalitätsbereich befindet. Innerhalb der Aussagen zum

³⁹ Ein gängiges Prinzip in der Pro-Ana-Szene ist der Zusammenschluss mit einer *Twin*. Betroffene gleichen ihre Körpermaße ab und kommunizieren dann privat. Ziel dabei ist die Unterstützung beim Abnehmprozess. Dieses Vorgehen ist als besonders problematisch zu sehen, da das Internet die Möglichkeit zur Anonymität gibt und so letztendlich eine *Twin* nie auf Echtheit überprüft werden kann. Eine ähnliche Problematik ergibt sich beim Coaching. Wie die Vice-Autorin Nadja Brenneisen im Selbstversuch herausgefunden hat, kann der sich anbietende, meist männliche Coach das Ziel verfolgen, die Betroffene zu seiner eigenen Befriedigung auszunutzen. (Vice 03.06.2015)

Körperleibwissen von Ana werden die Bereiche der Medizin, des gesellschaftlichen Zusammenlebens auf moralischer und auf dem Blick basierender Ebene sowie auch der zentrale Punkt der Attraktivität thematisiert. Mit dem Bewusstsein, sich entgegen dem medizinisch gesunden Körperleib zu verhalten, legitimieren Pro-Anas ihren Lebensstil durch die Ablehnung von Mediziner*innen und das Verdecken ihres Zustandes in der Öffentlichkeit bzw. Offline-Welt. Auch wenn der Alltag der anorektischen jungen Frauen nur noch aus der Beschäftigung mit Ana besteht, soll das gesellschaftliche Zusammenleben, etwa in der Familie, aufrecht erhalten werden. Mit dem Pro-Ana Schönheitsideal befinden sich die Anhängerinnen der Szene nicht nur in der medizinischen Klassifikation des Gewichts durch den BMI in stark abweichendem Normalitätsbereich, sondern auch im gesellschaftlich anerkannten schlanken Schönheitsideal ist der anorektische Körper im Extrembereich einzuordnen.

Der gesellschaftliche Wandel des Ideals zum immer dünner werdenden Körper gibt der Szene Körperbilder an die Hand, welche ihnen zur Inspiration dienen. Der Widerspruch zwischen leiblichem Empfinden und körperlicher Sichtbarkeit, also die mit Anorexie einhergehende Körperschemastörung, führt schließlich zum noch dünneren Körper, welcher sich, wie später zu erkennen sein wird, für die Szene als neues, dünneres, inspirierendes Körperbild etabliert.

Ernährung bekommt in der Pro-Ana-Szene ebenfalls einen extremen Stellenwert. Sie wird nicht nur zum zentralen Lebensinhalt, sondern löst sich auch vom oben beschriebenen biologisch zu begründenden leiblichen Empfinden des Hungers. Hunger wird verneint, Erscheinungen von Mangel- und Unterernährung werden positiv bewertet. Die Verweigerung physischer Bedürfnisse geht einher mit dem leiblichen Empfinden des Erfolgs, der Disziplin, Kontrolle und Willensstärke. Dabei orientiert sich das leibliche Empfinden am Aussehen dünner, fremder Körper, welche das visualisierte Ziel für den eigenen Körper darstellen. Durch den Zusammenschluss zu einer Community und die dafür geltenden Regeln sowie dem propagierten Wissen über den Körper ergeben sich Legitimation und Bestärkung der leiblichen Empfindungen.

Die Pro-Ana Inhalte, die sich in den beiden hier exemplarisch vorgestellten Blogs finden, haben mittlerweile verschiedene Formen im Internet angenommen. Vor allem auf Plattformen, welche es ermöglichen, das eigene Leben in Bildern zu teilen, wie *instagram*, *tumblr* oder *youtube*, finden sich zahlreiche *thinspiration* Fotografien sowie die visualisierte Geschichte von anorektischen Mädchen und jungen Frauen. Auch auf

der Online-Plattform *Twitter* ist die Pro-Ana-Community vertreten, obwohl diese nicht in erster Linie auf Bildern basiert. Um diesen Umstand einordnen zu können, wird im Folgenden das Medium *Twitter* in seinen Funktionen und Nutzungsweisen beschrieben. Da die Betrachtung des Phänomens in dieser Arbeit der Herangehensweise der Visual Culture Studies folgt, werden im Folgenden nur solche technischen Voraussetzungen des Mediums *Twitter* genannt, welche relevante Bedingungen für die Praxis der *Thinspiration* sind. Der Fokus liegt stattdessen auf den sozialen Gebrauchsweisen im Generellen und im Speziellen hinsichtlich des zu analysierenden Phänomens.

4.2 #*thinspiration* auf *Twitter*

Twitter ist eine Online-Plattform, welche es den Nutzer*innen ermöglicht, 140 Zeichen lange Nachrichten, sogenannte *Tweets*, zu veröffentlichen. Diese *Tweets* sind mit der standardisierten Voreinstellung durch *Twitter* zunächst ersichtlich für alle Nutzer*innen des Dienstes sowie auch für Personen, die nicht auf der Plattform registriert sind. *Tweets*, die von der Nutzer*in als ‚geheim‘ markiert werden, sind lediglich für die eigenen Follower*innen sichtbar. Follower*innen sind Nutzer*innen des Dienstes, welche die Beiträge eines Profils abonnieren, wodurch diese im persönlichen Newsfeed erscheinen. Bei jedem *Tweet* besteht dann die Möglichkeit, diesen mit einem Herz zu markieren, um anzuzeigen, dass er gefällt, ihn zu *retweeten*, wodurch der Beitrag auf dem eigenen Profil sichtbar wird oder mit der Funktion des Zitierens den *Tweet* nicht nur auf dem eigenen Profil sichtbar zu machen, sondern ihn zusätzlich mit einem kommentierenden *Tweet* zu versehen. Bei jedem der den Nutzer*innen angezeigten *Tweets* ist es außerdem möglich, diesen zu kommentieren, sowie auch auf Kommentare zu reagieren, sodass sich unter dem jeweiligen *Tweet* eine Art (Diskussions-)Thread ergibt. Über die Kommentarfunktion hinaus kann auch per Direktnachricht mit anderen *Twitter*-Nutzer*innen kommuniziert werden.

Die innerhalb der *Tweets* gesetzten *Hashtags* (#) sind Markierungen, die den *Tweet* einem bestimmten Thema zuordnen. Ein mit *Hashtag* markiertes Wort innerhalb eines *Tweets* fungiert so nicht nur als kommentierendes Schlagwort, sondern auch als Verlinkung zu weiteren Beiträgen der Plattform, die mit dem jeweiligen *Hashtag* markiert sind. Dadurch ergibt sich mit der Etablierung und Verwendung eines *Hashtags* die thematisch geordnete Sammlung von Beiträgen.

In erster Linie bestehen *Tweets* aus Text, jedoch ist es auch möglich, ihnen verschiedene Bildformen hinzuzufügen wie *gifs* oder Fotografien. Für das Medium der Fotografie stellt *Twitter* somit eine Plattform dar, die sie in ihren Distributions-, Partizipations- und Live-Mechanismus einbettet. In den Worten von Mitchell handelt es sich hier dementsprechend um *mixed media*, in welchem die semiotischen Ebenen sowohl der Fotografie als auch der Online-Plattform *Twitter* in den letztlich sozialen Gebrauchsweisen gemeinsam, wenn auch mit verschiedenen Anteilen, auftauchen.

Mit diesen Funktionen ist das *mixed medium Twitter* auch als Microblog einzuordnen, auf welchem die Nutzer*innen in Echtzeit über ihr Leben und/oder über Meinungen zum Alltags- bzw. politischen Geschehen *twittern* können. Dabei ist die Verbreitung der *Tweets* in der Geschwindigkeit sowie in der Reichweite wesentlich höher als bei oben beschriebenen Weblogs, sodass das Medium insbesondere in politischer Hinsicht und bei aktuellen Geschehnissen relevant ist. Da die Beiträge nicht auf die Plattform beschränkt sind, sondern auch darüber hinaus auf anderen Online-Plattformen präsent und stets verbunden mit Offline-Ereignissen sind, ist *Twitter* ein wichtiges Medium für politischen Aktivismus.⁴⁰

Auch für die Bildung von Communities bietet *Twitter* mit seinen Funktionen grundlegende Voraussetzungen. So können *Tweets* mit dem jeweiligen Community-*Hashtag* markiert und zum Beispiel direkt auf dem *Twitter* Profil der Community *retweetet* werden. Dabei kann das entsprechende *Hashtag* sowohl ein für alle eindeutig erkennbares Merkmal der Community sein, aber auch ein interner Begriff, welcher Nicht-Mitgliedern der Gruppe unbekannt ist. So können sich auf *Twitter* zum Beispiel auch solche Gruppen etablieren, welche aufgrund von Stigmatisierungsfahr, Verfassungswidrigkeit oder Jugendschutzgefährdung eine Öffentlichkeit vermeiden. Auf diese Weise arbeitet auch die Pro-Ana Community auf *Twitter*. Zwar existieren mehrere *Twitter* Profilsseiten, die eindeutig als Pro-Ana-Seiten gekennzeichnet sind, dennoch hat sich auch das *#redbraceletpro*⁴¹ etabliert, welches die Zugehörigkeit der Szene anzeigt. Eine Geheimhaltung der Lebenseinstellung Pro-Ana muss auf *Twitter*

⁴⁰So sind auf *Twitter* zahlreiche Politiker*innen unterwegs und benutzen das Medium wie etwa Donald Trump auch zum Wahlkampf. Ein Beispiel für den politischen Aktivismus ist das nach der Kölner Silvesternacht 2015/16 kursierende *#ausnahmslos*, welche den als feministisch getarnten rassistischen Umgang mit der Nacht kritisieren und sich gegen sexualisierte Gewalt und Rassismus aussprechen. (*#ausnahmslos* 2016)

⁴¹ Eine Aussteigerin aus der Szene beschreibt in ihrem Blog die Bedeutung des roten Armbandes. Es soll die Wert der Pro-Anas in der Öffentlichkeit repräsentieren und ihre Zugehörigkeit zur Szene anzeigen. Rot symbolisiert die Anorexie, die Perlen am Armband einzelne Werte der Szene und ein Anhänger zum Beispiel in Form einer Libelle steht für Leichtigkeit. (Laura Hauchzart)

jedoch offenbar nur gegenüber Freund*innen und der Familie gewährleistet sein, was häufig durch anonyme Profile umgesetzt wird. *Twitter* selbst verfolgt die einschlägigen Seiten und *Tweets* nicht. Nur zum Teil werden einzelne Inhalte unzugänglich gemacht.

Unter dem *#thinspiration* oder der gängigeren Begrifflichkeit *#thinspo* finden sich zahlreiche *Tweets*. Vor allem solche, die Fotografien beinhalten. Wenn auch seltener existieren zudem *Tweets*, welche in reiner Textform verfasst und ebenfalls mit jenem *Hashtag* markiert sind. Darüber hinaus haben sich weitere *Hashtags* etabliert, die die jeweilige *Thinspiration* genauer definieren. Die Definitionen beziehen sich dabei meist auf die abgebildete Körperpartie wie zum Beispiel *#collarbones* oder *#thighgap*. Außerdem sind unter den *Hashtags* Abstufungen innerhalb des Phänomens zu erkennen. So hat sich neben *#thinspo* auch *#fitspo* etabliert, welches als Inspiration für den fitten, sportlich-muskulösen Körper dienen soll oder *#bonespo*, welches noch einmal explizit auf die hervorstehenden Knochen auf dem abgebildeten Körper hinweist. Während die *Twitter* Suchanfragen für *#thinspo* und *#bonespo* vor allem Fotografien ergeben, auf welchen ausschließlich junge Frauen abgebildet sind, zeigt das Suchergebnis nach *#fitspo* auch *Tweets* mit und ohne Fotografien, auf denen sowohl Männer als auch Frauen abgebildet sind, oder solche, in denen auf Nahrungsergänzungsmittel, Mahlzeiten oder Sportartikel verwiesen wird.

Diese Feststellung wird in dieser Arbeit nicht empirisch belegt und ist vor dem Hintergrund zu betrachten, dass die Suchanfragen auf *Twitter* womöglich je nach Nutzungsverhalten variable Ergebnisse aufweisen. Dennoch kann das Phänomen der *Thinspiration* hier als vorwiegend weibliches betrachtet werden: Durch die oben beschriebenen Blogs zeigt sich ein Ursprung der *Thinspiration* als weibliche Bewegung, richtet sich die Anführerin Ana in ihren Briefen und Gesetzen doch wortwörtlich an junge Schulmädchen. Weiterhin tauchen unter dem *#thinspiration* keine Fotografien von Männerkörpern auf. Damit ist allerdings nicht gesagt, dass Männer nicht Teil des Phänomens sind. So hat sich das *#malethinspo* etabliert, welches den Raum für männliche *Thinspiration* eröffnet und mit zusätzlichen *#proana* Markierungen zeigt, dass sich auch Männer in der Pro-Ana-Szene bewegen.

Dass jedoch die männliche *Thinspiration* separiert und bewusst gekennzeichnet von der weiblichen auftritt, spricht für verschiedene Voraussetzungen bezüglich des Phänomens. Die separierende Bezeichnung mit dem Zusatz ‚male‘ ist innerhalb des partizipatorisch-demokratischen Mediums *Twitter* als von den betreffenden Männern selbst gegeben

einzuordnen. So existiert bei Männern aus der Szene offenbar das Bedürfnis, sich von der ursprünglichen weiblichen Bewegung abzuheben, auch wenn die Fotografien in ihrer Ästhetik denen der weiblichen *Thinspiration* gleichen. Die Ursache dafür soll hier, wie bereits erwähnt, nicht empirisch belegt werden. Vielmehr wird in stringenter Herangehensweise hier wie auch bei der Einordnung der psychosomatischen Störung Anorexia Nervosa auf die oben beschriebenen Umstände der gesellschaftlich-kulturell gewachsenen Unterscheidung von Mann und Frau verwiesen. Dementsprechend liegen bei ungleicher Rollenverteilung verschiedene Dispositionen zur Bewegung im öffentlichen Raum zugrunde. Gleichzeitig muss bedacht werden, dass *#malethinspo* eine männliche Aneignung eines ursprünglich weiblichen Phänomens darstellt, wodurch eine Verschiebung des genderspezifischen Körperleibwissens innerhalb der visuellen Kultur nahegelegt wird.

Für die Analyse des Phänomens werden verschiedene Fotografien sowie *Twitter* Nutzerinnenprofile ausgewählt. Die Fotografien repräsentieren dabei die Ästhetik und Form unter dem *#thinspo*, welche sich während der Recherche für diese Arbeit als gängig herausgestellt hat. Die Profile und der Schrifteil der *Tweets* dienen zur exemplarischen Beschreibung der Pro-Ana Szene auf *Twitter*, vor allem jedoch stellen sie den Rahmen für die Analyse der Fotografien hinsichtlich des leiblichen Erlebens der Uploaderinnen dar. Der Fokus der Analyse liegt also auf den Fotografien, deren Auswahlkriterien sich aus folgenden Punkten ergeben:

- Die Fotografie ist mindestens mit *#thinspiration* oder *#thinspo* markiert.
- Die Fotografie zeigt einen weiblich gelesenen Körper. Dabei ist irrelevant, ob dieser Körper einer bestimmten Person zugeordnet werden kann.
- Die Fotografie ist bezeichnend für die unter dem *#thinspo* etablierte Ästhetik. Diese Ästhetik nicht bestätigende Ausnahmen unterstützen die Analyse.
- Das zugehörige Profil enthält eindeutige Hinweise auf die Pro-Ana-Szene. Das heißt, die Anorexie wird glorifiziert und als psychosomatische Störung verneint. Die *Tweets* beschäftigen sich in erster Linie mit Gewichtsreduktion.

Inhaltlich zielt die Analyse auf die Herausarbeitung des durch die Fotografien vermittelten Körperleibwissens ab. Die vorangegangenen Themenkomplexe bilden den theoretischen Rahmen, in welchen der Analysegegenstand einzuordnen ist. Zur

Veranschaulichung werden zum Teil mehrere Fotografien herangezogen, um die aufgestellten Thesen möglichst repräsentativ zu untermauern. Dabei ist jedoch immer zu bedenken, dass bei der Auswahl der Fotografien niemals das ganze Spektrum der online vorhandenen Beiträge herangezogen werden konnte. Für den gesichteten Teil hat sich jedoch eine Ästhetik herausgestellt, welche sich durch mehrere Profile zieht und mit der Sichtung der aktuellen Beiträge unter dem *#thinspo* auf *Twitter* oder *Google* deckt. Zudem ist vor dem Hintergrund der Pro-Ana Szene als Ursprung des Phänomens eine gemeinsame leibliche Motivation der Bereitsteller*innen der Fotografien zu erkennen, die, und das ist die leitende These der Analyse, im engen Zusammenhang mit der Konvention der Ästhetik und Motivauswahl der Fotografien steht.

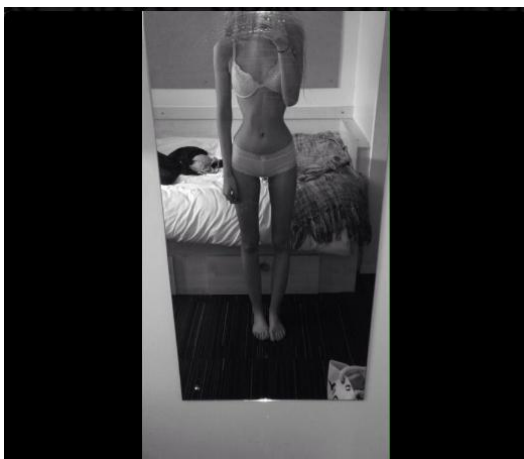
Aus den über verschiedene Profile hinweg etablierten Motiven unter der Kategorie *#thinspo* werden im Folgenden drei herausgegriffen und analysiert: Die Selbstdarstellung im Spiegel, die Fotografie einer bestimmten Körperstelle sowie das Vorher-Nachher-Arrangement. Zunächst findet eine Beschreibung der verschiedenen Fotografien statt, die dann in den theoretischen Rahmen der Arbeit eingebettet werden. Dabei wird erst jede der genannten fotografischen Kategorien für sich betrachtet, woraufhin im Anschluss die Analyseergebnisse in Bezug zu den anderen Kategorien gesetzt werden, um eine gemeinsame implizite Philosophie der *Thinspiration*-Fotografie herauszuarbeiten. In diese werden schließlich auch die technischen Voraussetzungen der auf *Twitter* miteinbezogen.

4.2.1 Selbstdarstellung im Spiegel

Fotografien, die der Kategorie ‚Selbstdarstellung im Spiegel‘ zuzuordnen sind, zeigen eine meist leicht bekleidete Frau im Spiegel, welche ein Smartphone oder eine Kamera in der Hand hält. Dabei ist nahezu der gesamte Körper sichtbar, während das Gesicht ganz oder zu Teilen von der Kamera bzw. dem Smartphone verdeckt ist oder sich außerhalb des fotografischen Ausschnittes befindet. So bleibt die Frau anonym, während gleichzeitig eindeutig festzustellen ist, dass sie diejenige ist, welche die Fotografie erstellt hat.

Mit der Anwendung der von Solomon-Godeau vorgeschlagenen Kategorie der Selbstdarstellung kann diese fotografische Form als Darstellung einer Kollektividentität eingeordnet werden. Die Identität der sich selbst abbildenden Frau ist auf der Fotografie nicht erkennbar und lässt sich darüber hinaus auch nicht anhand des zum *Tweet*

gehörigen Profils erkennen. Denn diese enthalten meist eine Vielzahl von *Thinspirations*, ohne die ursprüngliche Quelle anzugeben. Außerdem findet sich im Profilbild nur äußerst selten eine Fotografie, die von der Profilinhaberin als die eigene Identität vorgestellt wird. Stattdessen werden auch hier anonymisierte Körperbilder verwendet, woraus sich eine Identifikation der Nutzerinnen mit dem von der Pro-Ana-Szene idealisierten Körperbild ergibt. So manifestiert sich die kollektive Identität der Community nicht nur im einheitlichen schriftlich vermittelten Leitbild, sondern wird zudem via Fotografie visualisiert.



没人爱 @forevehdead · 1. Sep.
September let me reach my gw! #thinspo 🍀🍀



Δ @LoyalToAna · 25. Aug.
"The skinny girl" or "the fat girl"
Which one you want people to describe you with?
#proana #thinspo #askanamia

Abbildung 1: Selbstdarstellung im Spiegel auf dem Profil von forevehdead.
(Screenshot: <https://twitter.com/forevehdead/media>)

Abbildung 2: Selbstdarstellung im Spiegel auf dem Profil von LoyalToAna.
(Screenshot: <https://twitter.com/loyaltoana/media>)

Auf einer weiteren Ebene der in der Fotografie abgebildeten kollektiven Identität spielt der Spiegel eine besondere Rolle. Zum einen macht dieser den zu sehenden Körper zum Bild im Bild. Denn was die Fotografie zeigt, ist nicht nur die einfache Abbildung des Körpers, sondern die Abbildung des Spiegelbildes des Körpers. Für die Betrachtenden fügt sich die doppelte Abbildung zu einem Bild zusammen. Die Fotografierende hingegen ist mit einer unausweichlichen zweifachen Abbildung konfrontiert. Zum einen sieht sie sich im Spiegel und darüber hinaus durch das Kameraobjektiv bzw. auf dem Bildschirm des verwendeten Smartphones. Das zweitgenannte Bild gleicht der Fotografie, die letztlich auch den Betrachtenden vorliegt. So ergeben sich für die Fotografin im Moment des Fotografierens und außerhalb ihres Körpers zwei Rahmen, welche eine besonders sorgfältige Auswahl der abzubildenden Pose ermöglichen.

Bezüglich dieser Rahmen ist zu beachten, dass sie von der Frau vor dem Hintergrund ihrer fotografischen Intention selbst gewählt sind. Für die Erstellung der Fotografie haben die Frauen ihre Kleidung so gewählt, dass solche Flächen des Körpers unbedeckt bzw. besonders sichtbar sind, welche sie nicht nur der Fotografie an sich als würdig empfinden, sondern im Speziellen der Kategorie *#thinspo* als Kategorie der visualisierten Pro-Ana-Kollektividentität. Vor dem Hintergrund der Bedeutung des Spiegels innerhalb der Pro-Ana-Szene, die wie oben beschrieben in erster Linie in der Motivation der Verweigerung der Nahrungsaufnahme liegt, ist zu vermuten, dass die Fotografien mit einem Moment der leiblichen Zufriedenheit einhergehen, der sich aus dem Spiegelbild ergibt. Die Fotografierenden empfinden ihr Spiegelbild als ein solches, das dem angestrebten Ideal so sehr entspricht, dass sie es anderen zur Motivation und Inspiration zur Verfügung stellen.

Zusammengefasst ergeben diese Punkte erste Annäherungen an eine implizite Philosophie der *Thinspiration*-Fotografie: Die sorgfältige Auswahl der abzubildenden Körperstelle(n) findet unter Berücksichtigung der späteren Rezeption statt. Dieses Vorgehen setzt eine Funktion der fertigen Fotografie voraus, welche sich hier von der Funktion der Erinnerung, die in Bourdieus Theorie im Vordergrund steht, unterscheidet. Vielmehr soll das Abgebildete die Funktionen der Inspiration und Motivation erfüllen.

Kennzeichnend für das Motiv der Selbstdarstellung im Spiegel ist, dass stets beinahe der gesamte Körper abgebildet ist. Dementsprechend bietet sich am ehesten eine Pose an, in welcher die Frau vor dem Spiegel steht. So nimmt sie anders als im Sitzen eine gestreckte Haltung ein, sodass vermeintliches Fett sich nicht wölben kann. Diese stehende Pose ist auch die etablierte auf *Twitter* und so die konventionelle Pose zum einen für das Spiegel-Motiv und zum anderen für die entsprechende Rolle des inspirierenden Körpers in der Pro-Ana-Szene. Diese Rolle impliziert nicht nur das körperliche Ideal, sondern auch die inspirierende leibliche Ebene, mit welcher der Körper nach dem Pro-Ana-Leitbild diszipliniert wurde. Somit liegt hier nicht nur die Abbildung des Körpers vor, sondern die des Körperleibes, welcher in seinem doppelseitigen Aspekt die soziale Rolle innerhalb der Pro-Ana-Gruppe trägt.

Die Inspiration, die für Betrachtende aus der Fotografie hervorgeht, entspringt also der Vermittlung entsprechender Werte über das Körperleibbild. Damit lässt sich festhalten, dass die Selbstdarstellung im Spiegel nicht nur als Darstellung einer kollektiven

Identität fungiert, sondern auch als Objektivierung des Selbstbildes im Sinne von Bourdieu, bei welchem es darum geht, ein ideales Bild explizit *für andere* herzustellen. Damit ergibt sich eine weitere vom Spiegel eingeleitete Ebene: Die Ebene der Beobachtung. Denn wie bereits erwähnt, sind es bei diesem Motiv nicht nur die anderen, die den abgebildeten Körper betrachten, sondern auch die abgebildete Person sieht im Moment des Fotografierens ihren Körper so, wie sie ihn später anderen zeigt.

Damit werden die zwei Aspekte der weiblichen Identität deutlich, die John Berger herausgearbeitet hat. Die Frau ist immer zugleich Beobachtende und Beobachtete. Im Zusammenhang mit der Objektivierung des Selbstbildes durch die Fotografie wird dieser Umstand besonders wichtig, geht es doch um die passendste Darstellung des Körperleibs für das Zielpublikum. Statt der Form des Selfies, bei welchem sich die/der Fotograf*in während der Aufnahme auf dem Bildschirm des Smartphones betrachten kann, aber nicht zwangsläufig muss, hat sich im Rahmen der *Thinspiration* für die Selbstdarstellung eine andere Form etabliert. Der Spiegel scheint eine Absicherung für den Moment des Beobachtens darzustellen, sodass die Fotografie hinsichtlich der internalisierten Erwartungen der Beobachter*innen perfekt abgestimmt werden kann. Wie aus den Regeln der Pro-Ana-Community hervorgeht, spielt allerdings der Mann als Beobachter hier eine geringere Rolle als in Bergers Theorie. Zwar ist davon auszugehen, dass auch das historisch-kulturell gewachsene männliche Blickregime bei den betroffenen Frauen verankert ist, jedoch wirkt die Online-Präsenz der Szene auch als Parallelgesellschaft, in welcher genderspezifische Rollenverteilung zunächst kaum eine Rolle zu spielen scheint.

Diesbezüglich wird an dieser Stelle die These aufgestellt, dass die Frauen sich online in einem anderen sozialen System bewegen als offline. In beiden ist ihre Identität gespalten in den beobachtenden Moment und den des Beobachtet Werdens. Das soziale System online bzw. hier auf *Twitter*, funktioniert jedoch nach den Grundlagen des Nutzungsverhalten der Pro-Ana-Community, wodurch sich die Regeln für das beobachten und Beobachtet Werden ändern. Der Gedanke der heteronormativen Attraktivität wird zurück gestellt und stattdessen das Pro-Ana Ideal verfolgt, wobei dieses in erster Linie von Ana sowie ihrer Community beobachtet wird. Diese These wird im weiteren Verlauf der Analyse vor allem bei der Betrachtung der *Retweet*- und Kommentarfunktion erneut aufgegriffen, um ihre Gültigkeit zu überprüfen.

4.2.2 Fotografien von einzelnen Körperstellen

Anders als in der vorigen Kategorie, sind in den im Folgenden thematisierten Fotografien nur Teile des Körpers sichtbar. Handgelenke, Hüften, Bauch, Rücken oder Oberschenkel füllen den gesamten Bildausschnitt und sind zum Teil mit ergänzenden *Hashtags* markiert. (vgl. Abb. 5 und 6) Mit *#thighgap*, *#ribs*, *#collarbones* oder *#hipbones* haben sich Kategorien gebildet, unter welchen Bilder von spezifischen Körperregionen gesammelt werden: Nämlich solche, die durch hervorstehende Knochen oder andere Zeichen den sehr dünnen Körper markieren.

Bei den Körperregionen des Unterarms oder der Oberschenkel ist dieses Zeichen das Umgreifen der Partien mit einer oder zwei Händen. (vgl. Abb. 3 und 4) Der Ring, den Daumen und Mittelfinger bilden, dient als Maßstab für die *Thinspiration* des entsprechenden Körperteils. Dieser Maßstab ist für alle Betrachtenden, welche über entsprechende körperliche Voraussetzungen verfügen, nicht nur nachvollziehbar, sondern auch anwendbar. Damit geht mit der visuellen Form der Motivation innerhalb der Fotografie eine haptische einher, die die Betrachtenden unmittelbar am eigenen Körper anwenden können, womit dieser zur direkten Vergleichsfolie wird. Die Funktion der Fotografie als Motivation und Inspiration weitet sich hier also aus, während die leibliche Ebene der abgebildeten Person in den Hintergrund rückt.

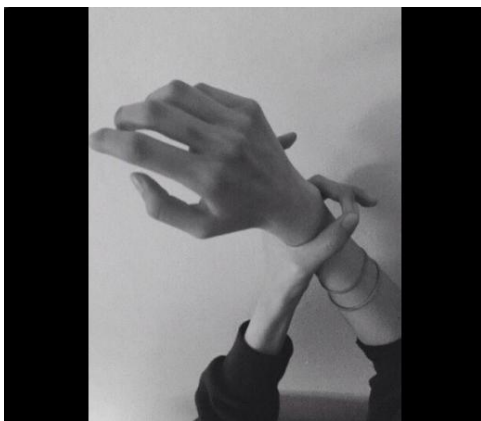


Abbildung 3: Fotografie des Handgelenks auf dem Profil von coexistingpetal. (Screenshot: <https://twitter.com/coexistingpetal/media>)

Abbildung 4: Fotografie der Oberschenkel auf dem Profil von daintyxthin. (Screenshot: <https://twitter.com/daintyxthin/media>)

Zwar bleibt der Hintergrund der Pro-Ana-Szene und der nötigen leiblichen Einstellung zur Disziplinierung des Körpers bestehen, jedoch wird diese nicht eindeutig allein aus

der Fotografie sichtbar. Stattdessen steht die leibliche Ebene der Betrachtenden im Vordergrund, wirkt die Fotografie doch als unmittelbare Anleitung für diese. Der Pose zur Vermittlung leiblicher Pro-Ana-Werte kommt hier dementsprechend eine geringere Rolle zu.

Der mit der Hand gebildete Maßstab bildet einen selbst auferlegten Rahmen, innerhalb dessen sich der sichtbare Körperteil befinden muss. Da alle Körper in ihren Proportionen individuell sind, kann die Imagination der Betrachtenden nun je nach subjektiver Körperleiberfahrung von dem zugehörigen Körper des abgebildeten Teils mehr oder weniger abweichend sein: Ein Umstand, der die verzerrte Körperwahrnehmung der von Anorexie betroffenen Mädchen und jungen Frauen stützt.

Lynda Neads Thesen zum weiblichen Körper weiter ausführend, dient der selbst geformte Rahmen in Form des Ringes ebenso wie der innere und äußere Rahmen des Körpers, also Epidermis und Skelett, sowie der fotografische Rahmen der Verstärkung der Grenzen des Weiblichen. Statt eine Befreiung des Körperleibes anzustreben, legen die Anhängerinnen der Pro-Ana-Szene die körperlichen Grenzen durch extremes Hungern offen, um sich an das Innere, den Leib anzunähern.



 -1.3 lbs @anarock · 23. Aug.
#thinspo #thighgap #legspo #skinny #ribs #hipbones

Abbildung 5: Fotografie von Bauch und Brustkorb auf dem Profil von anarock.
(Screenshot: <https://twitter.com/anarock/media>)



 To be Perfect @ugw_98lbs · 6. Sep.
#thinspo #collarbones

Abbildung 6: Fotografie der Schlüsselbeine auf dem Profil von ugw_98lbs.
(Screenshot: https://twitter.com/ugw_98lbs/media)

Damit besteht hier zunächst ein Widerspruch zu den kunsthistorischen Untersuchungen von Nead, aus denen das Innere des weiblichen Körpers als unrein und dreckig hervorgeht und daher stets negativ oder nicht thematisiert wird. Auf den *Thinspiration* Fotografien sind zwar keine offensichtlichen visuellen Zugänge zum Inneren des Körpers zu erkennen, jedoch ist das Innere durch das Hervortreten seines Rahmens, des

Skeletts, als Körperleibideal stets präsent. Der Widerspruch zum Unreinen des Inneren löst sich nun auf, wenn die Bedingungen des Ideals in den Blick genommen werden. Dem Körperinneren darf nur wenig fettfreie bis gar keine Nahrung zugeführt werden, sodass es möglichst leer und rein bleibt. Hinzu kommt die leibliche Ebene, die diesen Vorgang unterstützend bewacht sowie in



Abbildung 7: Fotografie des Rückens auf dem Profil von skinnyanorexic (Screenshot: <https://twitter.com/skinnyanorexic/media>)

Zusammenarbeit mit dem Körper kontrolliert: Auf visueller und haptischer Ebene werden Rahmen zur körperleiblichen Maßgabe. Mit den Werten der Disziplin und Kontrolle scheint auf den ersten Blick auch die cartesianische Zuordnung der Form an die Frau in Frage gestellt zu werden. Tatsächlich jedoch unterstützen diese Werte die Zuordnung, indem sie die Form glorifizieren und stärken, um sie schließlich mit dem Inneren verschmelzen zu lassen.

Neben den Fotografien, welche eine haptische Anleitung in Form des selbst gebildeten körperlichen Rahmens enthalten, finden sich auf *Twitter* auch solche Fotografien von einzelnen Körperstellen, die deren thinspirierende Ebene durch die Betonung hervortretender Knochen markieren.

Die Körperstellen füllen ebenfalls den gesamten oder einen Großteil des Bildinhaltes und werden ohne Kleidung dargestellt. Die abgebildeten Körper sind dabei nicht komplett nackt, jedoch sehr freizügig bekleidet. Im Fall der Darstellung des Oberkörpers wird meistens Unterwäsche oder eine Hose getragen. Diese dient offenbar nicht nur zur Bedeckung des Intimbereichs, sondern auch zur Kenntlichmachung der Höhlung zwischen den Hüftknochen, welche statt des unteren Bauchbereichs die Hose tragen. (vgl. Abb. 5)

Da innerhalb dieser Kategorie der *Thinspiration*-Motive nie eine Kamera oder das Gesicht der abgebildeten Frau zu sehen ist, lässt sich nicht zuordnen, wer der/die

Fotograf*in des Motivs ist. Festzuhalten ist auch hier, dass die Fotografie in erster Linie *für* andere mit der Funktion der Motivation und Inspiration erstellt wurde, mit dem Zusatz, dass sie womöglich auch *von* anderen erstellt wurde. Daher kann der große Anteil des unbedeckten Körpers nicht als freie Wahl eingeordnet werden.

Stattdessen handelt es sich um die von Berger eingeführte Form der *Nudity*, welche immer aus einem Zwang hervorgeht. Somit ist das, was auf den Fotografien der einzelnen Körperstellen zu sehen ist, nie aus einer selbstbestimmten Entscheidung hervorgegangen, sondern immer orientiert am Blick der anderen. Wer in der Online-Präsenz der Pro-Ana-Community die anderen sind, kann anhand der Verbreitung von einzelnen *Thinspiration* Fotografien auf mehreren Profilen festgestellt werden. Dementsprechend sind die anderen – im Gegensatz zu Bergers Theorem – *weibliche* Mitglieder der Pro-Ana-Szene, die ebenfalls *Twitter* als Plattform nutzen.

Mit der *Nudity* maskiert oder passenderweise uniformiert, wird die Frau zum Objekt, zum Körper ohne Leib und (sowohl auf der Bildebene als auch im übertragenen Sinne) ohne Kopf. Hiermit zeigt sich erneut die Stützung der Zuordnung von Form an das Weibliche. Die abgebildeten Körperstellen mit hervortretendem Skelett haben ohne die Möglichkeit der Zuordnung zu einer bestimmten Person jegliche Individualität verloren und werden zum Kollektivkörper der kollektiven Pro-Ana-Identität.

Neben den Markierungen und Handlungsanweisungen auf der Bildebene zeigt sich mit den Motiven einzelner Körperstellen auch auf Ebene der verwendeten *Hashtags* ein variables Bild. Mit der Etablierung spezifischer *Hashtags* bilden sich neue Kategorien. Dabei ist zu beachten, dass Fotografien, welche mit mehreren *Hashtags* markiert sind, nicht nur in einer Kategorie angezeigt werden. So wird Abbildung 5 unter *#thinspo*, *#thighgap*, *#legspo*, *#skinny*, *#ribs* und *#hipbones* erscheinen, obwohl hier die Beine nicht im Mittelpunkt der Fotografie stehen. Dass der Inhalt der Fotografie nicht mit dem Suchbegriff übereinstimmt, hat zur Folge, dass die Person, die zum Beispiel nach *#thighgap* sucht, über ihre Anfrage hinaus auf Körperinspirationen stößt, welche ihm oder ihr vorher nicht bewusst waren, wodurch sie schließlich tiefer in die Pro-Ana-Szene einsteigt.

4.2.3 Vorher-Nachher Arrangements

Fotografien, auf denen das Ergebnis eines Gewichtsverlustes dokumentiert wird, finden sich ebenfalls unter dem *#thinspiration*. Dabei werden zwei oder mehr Fotografien, welche verschiedene Stadien des Gewichtsverlustes zeigen, zu einem Bild montiert. In manchen Fällen als ‚before‘ und ‚after‘ markiert, enthält ein solches zusammengesetztes Bild also die Fotografie eines vergangenen Körperbildes mit dem Gewicht vor der Diät und eines, welches das Ergebnis der (bisherigen) Diät zeigt. Die von Bourdieu genannte zentrale Funktion der Fotografie, die Erinnerung und Dokumentation, rückt somit in den Fokus. Hinzu kommt, dass mit den beiden nebeneinander montierten Fotografien auch ein Zeitunterschied verdeutlicht wird.



Call me Kay BMI 18.0 @kaydene_ana · 1. Juni
What a perfect transition #transformation #thinspiration #thinspo
7 15

Abbildung 8: Vorher-Nachher-Arrangement auf dem Profil von kaydene_ana.
(Screenshot: https://twitter.com/kaydene_ana/media)



starving @anxiousick · 5. Sep.
it's my turn one day #thinspo
97 114

Abbildung 9: Vorher-Nachher-Arrangement auf dem Profil von anxiousick.
(Screenshot: <https://twitter.com/anxiousick/media>)

Die Fotografie, welche in den meisten Fällen links (vgl. Abb. 8), manchmal aber auch oben (vgl. Abb.9) und sehr selten auf der rechten Seite der Montage zu finden ist, befindet sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Montage in der Vergangenheit.

Die hinzu montierte Fotografie zeigt vermutlich einen gegenwärtigen Zustand und kann ebenso wie die Selbstdarstellung im Spiegel als Fotografie eingeordnet werden, die aus einem Moment der Zufriedenheit entstanden ist. Dieses Gefühl kann aus dem Erreichen des Zielgewichts hervorgehen und vor allem auch aus der sichtbaren Veränderung des Körpers, dokumentiert durch die Fotografien.

Mit den nebeneinander oder übereinander montierten Fotografien ergibt sich nicht nur der direkte Vergleich nach einer unbestimmten Zeitspanne, sondern auch die doppelte Abbildung, die für die Betrachtenden immer vorhanden ist und von den Erstellenden bewusst arrangiert wurde.

Die zum Vorher-Nachher-Vergleich arrangierten Bilder zeigen stets einen Großteil des Körpers, wobei auch hier in den meisten Fällen das Gesicht verdeckt oder sich außerhalb des Bildausschnittes befindet. In einigen Fällen weist die Kamera in der Hand der Abgebildeten darauf hin, dass sie sich selbst, bzw. ihr Spiegelbild fotografiert hat, wobei der Spiegel meist nicht zu sehen ist. (vgl. Abb. 8) An dieser Stelle kann die weiter oben aufgestellte These über den Spiegel als Medium der Absicherung für den Moment des Beobachtens und als Mittel zur Abstimmung hinsichtlich internalisierter Erwartungen der Beobachter*innen erneut aufgegriffen werden. Wenn das Spiegelbild beim Anblick des sehr dünnen, für andere als inspirierend bewerteten Körpers ein Gefühl der Zufriedenheit auslöst, unterstützt es gegensätzlich dazu bei der *Vorher*-Fotografie das leibliche Gefühl der Unzufriedenheit, welches zum Gewichtsverlust motiviert. Nur im Zusammenhang mit dem gegenwärtigen dünneren Körper und markiert als Vergangenes, wird das Spiegelbild im *Vorher*-Bild präsentiert.

Die vergleichende Bildmontage enthält also mehrere Motivationen und Funktionen. Zum einen handelt es sich bei der *Vorher*-Fotografie um das bewusste fotografische Festhalten eines gegenwärtigen Augenblickes als etwas Vergangenes. Damit folgt die Fotografie dem Schema der imaginären Symbolik, wie sie Robert Castel beschreibt. Die Fotografie, die den Körper in seiner Vergangenheit darstellt, symbolisiert bereits in seiner Gegenwärtigkeit, also im Moment der Entstehung, die leibliche Ebene des abgebildeten Körpers. Im Entstehungsmoment ist diese symbolische Ebene allerdings nur für die abgebildete sowie für die fotografierende Person sichtbar, welche intentional auf die später hinzu montierte Fotografie hinarbeiten. Die erste Fotografie wird erst dann veröffentlicht und als *Thinspiration* markiert, wenn die Bildmontage vollständig ist und die körperleibliche Ebene beider Bilder von den Betrachtenden in Kontrast gesehen werden kann. Die unbestimmte Zeitspanne, die zwischen den beiden Fotografien liegt, symbolisiert schließlich die pro-anorektischen Werte der Disziplin und Willenskraft, welche Leib und Körper erfüllt haben und so ein zufriedenstellendes, inspirierendes Bild für andere erschaffen konnten.

Auf Seiten der Betrachtenden rückt nun zum einen die körperleibliche Leistung, die in der unbestimmten Zeitspanne vollzogen wurde in den Vordergrund und zum anderen findet durch die inspirierende Funktion bzw. Wirkung der Montage eine andere Bewertung der einzelnen Fotografien zu der der fotografierenden und/oder abgebildeten Person statt. Während für letztere aus der Montage vor allem Vergangenheit und Gegenwart hervorgehen, stellt das Arrangement für die Betrachtenden in erster Linie eine Zukunftsvision dar, die sie auf ihren eigenen Körperleib übertragen und sich zur Aufgabe machen: „It’s my turn one day“. (vgl. Abb. 9)

4.2.4 Die implizite Philosophie der *Thinspiration*-Fotografie

Aus den beschriebenen und analysierten fotografischen Kategorien der *Thinspiration*-Fotografie zeichnen sich sowohl Gemeinsamkeiten in der Strategie der Vermittlung von Körperleibwissen sowie auch gemeinsame ästhetische Merkmale ab. Besonders auffällig ist die Verwendung der schwarz-weiß-Fotografie, welche in allen Kategorien häufig auftritt, mit Ausnahme der Vorher-Nachher-Arrangements. Anhand der aus dieser Ästhetik herausfallenden



Abbildung 10: Fotografie des dünnen Körpers auf dem Profil von *_skinny_mini_*. (Screenshot: https://twitter.com/_skinny_mini_/media)

Fotografien kann im Vergleich die Intention ihrer Anwendung herausgearbeitet werden.

Im Gegensatz zu den Farbfotografien, muten die Schwarz-Weiß-Fotografien künstlerisch an, sehen geordnet aus und wirken durch die fehlende Farbe reduziert. Der Hintergrund sowie die Kleidung treten nicht durch verschiedene, evtl. unpassende Farben hervor, wodurch das Gesamtbild in sich einheitlich und komponiert wirkt. Vor allem die Fotografien einzelner Körperstellen vermitteln diesen Eindruck. Im Vergleich

dazu kann eine Farbfotografie dieser Kategorie unaufgeräumt und unliebsam wirken. (Vgl. Abb. 10) Der Körper steht durch die verschiedenen Farben im Bild

nicht mehr im Fokus und vermittelt insbesondere durch seinen sehr dünnen Zustand eine andere Stimmung als der Körper in der Schwarz-Weiß-Fotografie. Wenn auch auf beiden Arten der Fotografie die Zerbrechlichkeit des abgebildeten Körpers auffällt, wird sie doch unterschiedlich eingebettet. Die farblose Fotografie vermittelt eine melancholische, surreale Stimmung und erhebt den Körper zum über der Realität schwebenden Kunstwerk. Farbig fotografiert hingegen werden die Betrachtenden mit einem Körperbild konfrontiert, welches zwar aufgrund seines hervortretenden Skeletts unreal scheint, dessen Realität jedoch im Zusammenhang mit dem bildlichen Rahmen steht, welcher kindlich eingerichtete Schlafzimmer (vgl.: Abb. 8) zeigt oder Lichtverhältnisse wiedergibt, die auf Laienfotografien hinweisen. (vgl.: Abb. 7)

Gleichzeitig existieren auch solche Farbfotografien, welche offenbar bewusst komponiert, fotografiert und/oder bearbeitet wurden, um eine ästhetische Darstellung des Körper(teil)s zu erreichen. (vgl.: Abb. 4) Darüber hinaus finden sich zudem Fotografien, welche über die Komposition des Bildinhaltes sowie eine Weichzeichnung oder das Verblässen von Farben eine spezifische Stimmung vermitteln, die insbesondere innerhalb der fotografischen Kategorie einzelner Körperteile eine spezifische leibliche Stimmung vermitteln.



Abbildung 11: Heroin Chic auf dem Profil von thinspirationluu. (Screenshot: <https://twitter.com/thinspirationluu/media>)

Abbildung 12: Romantisierung der Anorexia Nervosa auf dem Profil von witheredwillow. (Screenshot: <https://twitter.com/witheredwillow/media>)

Mit der Inszenierung des Körpers durch zusätzliche Gegenstände innerhalb des Bildes wie zum Beispiel einem Buch und Getränk (vgl.: Abb. 12) oder einer Zigarette (vgl. Abb. 11) findet ein leibliches Erleben Eingang in die Fotografie, welche das Bild der pro-anorektischen Szene verzerrt. Geht es in den zuvor analysierten Fotografien in erster Linie um die Hervorhebung der Disziplin und Willensstärke, wird hier dem Lifestyle eine weitere Konnotation hinzugefügt.

Mit *heroin chic* (vgl.: Abb. 11) und sogenannter Mädchenhaftigkeit (vgl.: Abb. 12) wird die psychosomatische Störung zwei Extrema zugeordnet. Während der *heroin chic* einen selbstzerstörerischen Moment symbolisiert und die Zerbrechlichkeit des Körpers kalt untermalt, bietet Abbildung 12 eine romantisierende Vorstellung der Anorexia Nervosa, wandelt die Zerbrechlichkeit zu Zarthaftigkeit und fügt mit der ruhigen Stimmung des Buchlesens eine Unbeschwertheit hinzu.

Festzustellen ist also, dass sich unter dem *#thinspo* Fotografien mit verschiedenen Gestaltungspraktiken und ästhetischen Ansprüchen finden. Sowohl Farbfotografien als auch solche mit schwarz-weißem Inhalt können künstlerisch und weniger künstlerisch wirken. (vgl.: Abb.1) Den Fotografien gemeinsam ist nun nicht nur das zugeordnete *Hashtag*, sondern auch die schriftliche Bewertung innerhalb der *Tweets*. Daraus geht schließlich hervor, dass die Fotografien unabhängig von ihrer ästhetischen Gestaltung dieselbe Funktion erfüllen. Nämlich die Vermittlung von Körperleibwissen, welches auf körperlicher Ebene Grenzen offenlegt und nachvollziehbare Rahmen setzt sowie entweder durch Bildmontagen oder implizierte Interaktion mit den Betrachtenden Vergleiche hervorbringt, welche den Betrachtenden als Motivation zur Gewichtsabnahme dienen. Die leibliche Ebene wird auf den Fotografien implizit vermittelt, sodass sie hauptsächlich auf der Darstellung der inneren Körpergrenze basiert. Darüber hinaus bringen Körpervergleiche oder Zugaben zum Bildinhalt sowie fotografische Fertigkeiten eine spezifische leibliche Stimmung zustande.

Die körperliche und leibliche Ebene im Bild verfolgen schließlich das Ziel, die Werte der pro-anorektischen Szene zu visualisieren und objektivieren, um schließlich als Inspiration für andere zu dienen. Damit geht für die anderen immer auch die Motivation zur Nachahmung einher und andererseits auch die Bewertung von Körperbildern durch das Veröffentlichen auf dem eigenen Profil inklusive anerkennder schriftlicher Kommentare. Dementsprechend besteht die Funktion der Fotografien nicht nur im inspirierenden Objektivieren der kollektiven Pro-Ana-Identität, sondern darüber hinaus

auch in der anerkennenden Rückmeldung, welche schließlich die Legitimation des eigenen, anorektischen Körperleibs darstellt.

Dass die Ästhetik in dieser Hinsicht eine unwesentliche Rolle spielt, weist schließlich auf die Erhöhung des Körpers sowie die Glorifizierung der Anorexie hin. Denn:

„Der sakrale Charakter des Objekts und die ihm angemessene Relation zwischen Photographie und Gegenstand genügen, um die Existenz eines Bildes zu rechtfertigen, das nichts anderes zum Ausdruck bringen will als die Erhöhung des Gegenstandes und das zur Vollkommenheit gelangt, indem es die Funktion vollkommen erfüllt. Zweifellos ist das Bemühen um ästhetische Qualität des Bildes um so mehr die Ausnahme, je ritueller der photographierte [sic!] Gegenstand ist.“ (Bourdieu 2006a, S. 101f)

Eine Fotografie benötigt also keine bestimmte Bildästhetik, um als *Thinspiration* zu dienen. In ihr muss lediglich das hinreichende Körperleibwissen der Pro-Ana-Szene enthalten sein.

4.2.5 Legitimation und pro-anorektische Objektivität

Die beschriebene implizite Philosophie der *thinspiration*-Fotografie umfasst nicht nur die intentionale Herstellung verbunden mit der anschließenden Repräsentation vor einem ausgewählten Publikum, sondern insbesondere auch die spezifisch mediale Form der Herstellung sowie die Distribution auf der Online-Plattform *Twitter*.

Wie an den verschieden gewichteten gestalterischen Bemühungen hinter den Fotografien sowie auch an den auf einigen Fotografien zu sehenden Smartphones festzustellen ist, sind die digitalen Bilder, die auf *Twitter* unter dem *#thinspiration* auftauchen, weniger als professionell-künstlerische Bilder einzuordnen, sondern vielmehr folgen sie einer populären kulturellen Alltagspraxis. Mit der Etablierung von kamerafähigen Smartphones innerhalb unserer visuellen Gesellschaft hat sich auch die populäre kulturelle Alltagspraxis der Selbstdarstellungen mittels Smartphone-Kamera verbreitet. (Brückner 2009, S. 104) Wie Claudia Brückner zeigt, unterscheidet sich das Moment der Selbsterkenntnis innerhalb der Fotografie nicht von dem künstlerischen fotografischen Porträt bzw. der Selbstdarstellung. Eingebettet in soziale Netzwerke ergibt sich dann schließlich durch deren Gebrauchsweisen und Technizität eine Kommunikation mit und über das abgebildete Selbst

„Whether we use a wearable, networked step-counter or a convex mirror and oil paints, technology can reflect back to us a version of who we are. And the data, filters and social media we use to see and share our reflections distort our images in their own particular ways [...]“ (Rettberg 2014, S. 2)

Die digitale Fotografie macht den Körper im Internet sichtbar. Sie bietet die Option, aus einer Vielzahl von geschossenen Fotografien diejenige auszuwählen, welche der letztendlichen Uploader*in am passendsten zum jeweiligen Kontext erscheint. Darüber hinaus ergibt sich durch digitale Bearbeitungsprogramme, welche zum Teil bereits im Smartphone integriert sind oder als App heruntergeladen werden können, d.h. für alle Smartphonennutzer*innen zugänglich sind, die Möglichkeit, unpassende Fotografien den jeweiligen Vorstellungen anzupassen. Eine Eigenschaft, die sich von der analogen Fotografie unterscheidet und im Fall der *Thinspiration*-Fotografien vor allem die Vermittlung des leiblichen Erlebens betrifft, welches wie oben beschrieben über eine digital hergestellte Stimmung innerhalb der Fotografie vermittelt wird.

Ist schließlich die von der Fotografin oder Abgebildeten ausgewählte Fotografie auf *Twitter* hochgeladen, erfüllt sie ihre Funktionen der Motivation und Inspiration und ist gleichzeitig auch Gegenstand der Bewertung und Weiterverbreitung, sprich Gegenstand der Kommunikation. Aufgrund der technisch festgelegten Funktionsweise von *Twitter*, können nun potentiell alle User*innen an der Kommunikation über die Fotografie teilhaben und darüber hinaus besteht für alle Nicht-User*innen die Möglichkeit, die Fotografie via Internet-Suchmaschine zu finden. So wird der Körperleib öffentlich.

Tatsächlich partizipativ an der Bewertung und weiteren Verbreitung der Fotografie können nur *Twitter*-User*innen teilnehmen, wobei der aktuelle Diskurs um das Thema *Hate Speech*⁴² zeigt, dass diese Teilnahme rege und impulsiv stattfinden kann. Rettberg stellt fest, dass sich in grundlegender Weise ein unausgewogenes Bewertungsschema

⁴² Hate Speech, (dt.: Hassrede) benennt ein Phänomen, welches mit dem Web 2.0 aufgekommen ist und in der öffentlichen Debatte derzeit seinen Hochpunkt erreicht hat. Eine einheitliche Definition für das relativ neue Phänomen gibt es nicht. Vor allem, weil Hate Speech international vorkommt, jedoch auf verschiedenen Kontinenten im einzelnen verschieden gewertet wird. Insbesondere darüber, was strafbar ist und wie geahndet werden kann, gibt es keinen Konsens. Das vom Europarat initiierte *No Hate Speech Movement* fasst das Phänomen in einfachen Worten zusammen:

„Hate Speech ist, wenn man Worte und Bilder als Waffe einsetzt, bewusst, gezielt und voll auf die Zwölf. Wenn Menschen abgewertet, angegriffen oder wenn gegen sie zu Hass oder Gewalt aufgerufen wird. Oft sind es rassistische, antisemitische oder sexistische Kommentare, die bestimmte Menschen oder Gruppen als Zielscheibe haben. Die Online-Hetze richtet sich im Moment insbesondere gegen Frauen, geflüchtete Menschen, Sinti*ze und Rom*nija, Menschen mit Behinderungen oder Homo- und Transpersonen.“ (No Hate Speech Movement)

innerhalb des partizipierenden Publikums etabliert hat, welches auf Online-Privilegien des Mannes gegenüber der Frau hinweist:

„Of course, blogging and selfies are not phenomena that are exclusive to women - far from it - but the accusation of blogging or selfies as being narcissistic or exhibitionistic is particularly common when women engage in these practices.“
(a.a.O., S. 18)

Während der Recherche für diese Arbeit hat sich allerdings herausgestellt, dass sich die Kommunikation über die mit *#thinspiration* bzw. *#thinspo* markierten Fotografien auf die Funktion des Favorisierens via Anklicken des Herz-Buttons sowie auf die Funktion des *Retweetens* beschränkt. Dieser Umstand kann verschiedene Ursachen haben.

Ein Blick auf die Liste der Follower*innen der Profelseiten, aus welchen die hier aufgelisteten und analysierten Fotografien stammen, zeigt eine Homogenität aus Seiten, welche sich ebenfalls ausschließlich oder hauptsächlich mit der Gewichtsabnahme beschäftigen. Dementsprechend wurden die Seiten bewusst abonniert, sodass die getweeteten Fotografien der Erwartungshaltung der Follower*innen entsprechen. Von ihrer Seite ist demnach keine Kritik zu erwarten. Der positive Kommentar kann mit dem einfachen Klick auf das Herz symbolisiert werden, eine Funktion welche gerade bei der Nutzung der *Twitter* App auf dem Smartphone niedrighschwelliger ist als das Verfassen eines anerkennenden Kommentars. Ein solcher Kommentar findet sich stattdessen beim *Reweeet* auf dem eigenen Profil, welcher nicht nur als Rückmeldung für die ursprüngliche Uploaderin wirkt, sondern darüber hinaus die öffentliche Identifikation der Nutzerin mit der kollektiven Pro-Ana-Identität darstellt.

Mit der Reaktion des *Retweetens* kann sich eine Fotografie und das damit einhergehende Körperleibwissen in sehr kurzer Zeit über viele Profile verbreiten. Weil auf *Twitter* jede*r bewusst wählen kann, wen er/sie abonniert und die Recherche gezeigt hat, dass sich die öffentlich gemachte Interessenslage der Profilinhaber*innen und der Follower*innen miteinander decken, kursiert die Fotografie dann in erster Linie innerhalb der Community. Auf diese Weise generiert sich die der Szene angehörige Nutzerin einen Newsfeed, welcher ihren Bildschirm auf PC oder Smartphone beim Start von *Twitter* füllt. So würde sie die üblichen gesellschafts-normalistischen Körperbilder ausblenden und sich nicht nur eine Reproduktion ihres Ideals schaffen, sondern vor allem eine Legitimation der pro-anorektischen körperleiblichen Identität durch die bestätigenden Rückmeldungen der Community.

Die Fotografien sind zwar weiterhin über das entsprechende *Hashtag* zu finden und für User*innen besteht die Möglichkeit, den *Tweet* zu kommentieren, jedoch wird dies entweder offenbar äußerst selten genutzt oder die Profilhhaber*innen nutzen ihre Option, Kommentare unter den *Tweets* zu löschen sowie Follower*innen zu blockieren und kontrollieren so ihre intersubjektive Alltagswirklichkeit: „Das Netz der Umgebung dieser Selbstkonstruktionen ist gewoben aus einer selbst gewählten Struktur von »Freunden«.“ (Hagen 2012, S. 125)

Wie weiter oben gezeigt wurde, wird die *Thinspiration*-Community auf *Twitter* sowohl von Frauen als auch von Männern vertreten. Jedoch haben sich beide Parteien mit einem eigenen *hashtag* eine spezifische Wissensnische geschaffen, innerhalb derer sie sich bewegen.

So ist hier auch das von Rettberg festgestellte unterschiedliche Bewertungsschema aufgehoben und die Vermutung liegt nahe, dass sich die Frauen innerhalb der Community dem fremdbestimmten Blick entziehen. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass sich hier das die Frau objektifizierende Blickregime in seinen Grundlagen nicht ändert, sondern sich lediglich verschiebt. Es ist nicht mehr in erster Linie der Mann, an dessen Erwartungshaltung sich die Frau bezüglich ihrer



Abbildung 13: Der fremdbestimmte Blick auf dem Profil von kaydene_ana.
(Screenshot: https://twitter.com/kaydene_ana/media)

Erscheinung orientiert, sondern die personifizierte psychosomatische Störung Ana sowie die sich daraus gebildete Gemeinschaft. Nicht zu verleumden ist allerdings auch das Ergebnis der Recherche, dass das kulturell herangewachsene männlich dominierte Blickregime auch innerhalb der Szene internalisiert ist. Da der Lebensinhalt der anorektischen Frauen jedoch sehr reduziert auf Gedanken über das Gewicht und den Umgang mit Nahrung ist, gehört die Attraktivität im heteronormativen Sinn in der Regel nicht zu den Interessen, welche eines *Tweets* als würdig erachtet werden. Dennoch lassen sich vereinzelt *Tweets* finden, deren Inhalt stark an die

Objektifizierung der Frau sowie das Abhängigkeitsverhältnis zum Mann in der Erscheinung und auch im Verhalten widerspiegelt. (vgl.: Abb. 13)

5. Fazit

Aus der Arbeit geht hervor, das Körperwissen immer als Körperleibwissen verstanden werden muss. Das heißt, dass es immer ein Wissen *über* und *durch* den Körperleib gibt. Das Wissen *über* den Körper wird auf verschiedenen gesellschaftlichen, zum Teil institutionalisierten Ebenen vermittelt, wobei vor allem Gesundheit und Schönheit die Leitlinien darstellen. Das Wissen *durch* den Körper findet auf leiblicher Ebene statt, steht aber immer auch in Verschränkung mit dem gesellschaftlich vermittelten Wissen, welches internalisiert und reproduziert wird. Auf diese Weise ergibt sich ein hegemoniales Körperleibwissen, das in seinen zentralen Gebieten der Gesundheit und Schönheit immer auch genderspezifisch ist. So entstehen im Zusammenspiel mit weiteren gesellschaftlichen Wissensdiskursen soziale Rollen für Mann und Frau.

In der aktuellen westlichen Gesellschaft ist vor allem auch das Visuelle eines der zentralen Konstituenten von Wissen. Dabei dürfen nicht nur die Inhalte der uns allumgebenden Bilder betrachtet werden, da es auch immer die Praktiken des Sehens und Wahrnehmens sind, die gesellschaftliches Wissen über den Körperleib festigen.

Die Auswahl von gezeigten Bildern beeinflusst unsere Sehgewohnheiten, die als kulturell-historisch gewachsene Praxis einzuordnen sind. So ergibt sich ein Blickregime, welches vorgibt, *wer* sich *wie*, *wo* und *vor wem* zeigen darf, um gesellschaftliche Anerkennung zu bekommen. Das Blickregime hängt also eng mit zugewiesenen sozialen Rollen und deren Genderspezifika zusammen.

Betrachtet man aus dem visuellen Feld im Speziellen die Fotografie, zeigt sich, dass ihre Wesenhaftigkeit stets von gesellschaftlichen Zuschreibungen abhängt und dementsprechend sowohl ihr Inhalt als auch ihre Gebrauchsweisen immer einer spezifischen Funktion zugrunde liegen. Als mittlerweile alltägliches digitales Abbildungsmedium spielt die Fotografie insbesondere bei der Wissensvermittlung und Konstitution von Körperleibwissen eine wichtige Rolle. Für Bourdieu stellt sich die Repräsentation einer sozialen Rolle als zentralste Funktion der Fotografie heraus. Mit den heute bereits etablierten technischen Neuerungen, die es nicht nur ermöglichen, den Körper in einer bestimmten Pose abzubilden, sondern darüber hinaus auch Lai*innen die Möglichkeit bieten, den Körper zudem in einem bestimmten ‚Licht‘ abzubilden, hat sich diese Funktion optimiert. So stellt die Fotografie ein Medium dar, welches nicht nur auf institutionalisierter Ebene hegemoniales Wissen vermitteln und aufrecht erhalten kann, sondern darüber hinaus auch für subjektive Darstellungen geeignet ist.

Dies zeigt sich nicht nur im künstlerischen Diskurs, in den die Fotografie schon früh als ‚weibliches‘ Medium Eingang gefunden hat und noch heute für den kritischen Kommentar von insbesondere Frauen am männlichen Blick dient. Da Fotografie aktuell keine besondere Ausbildung braucht und durch die Etablierung von Smartphones zum Alltagsgegenstand geworden ist, kann auch der/die Nicht-Künstler*in seine/ihre Subjektivität schnell und überall in einer Fotografie festhalten. In Verbindung mit Sozialen Netzwerkseiten im Internet bietet sich darüber hinaus eine Plattform, auf der jede*r seine/ihre subjektiven fotografischen Darstellungen öffentlich ausstellen kann.

Anhand des Phänomens der *Thinspiration* auf *Twitter* wird deutlich, dass die Einbettung von Fotografie in eine soziale Online-Plattform die Möglichkeit bietet, Körperleibwissen zu vermitteln, welches nicht dem gesellschaftlich vorherrschenden entspricht. Nämlich das Körperleibwissen einer sozialen Gruppe, die vom normalisistischen Körperbild abweicht und eine Extreme, ja monströse Form darstellt. Von der Gesellschaft stigmatisiert, weicht die extreme Gruppierung Pro-Ana auf die Online-Plattform aus und organisiert sich dort. Das abweichende Körperleibwissen kursiert bereits seit längerer Zeit im Internet, sodass es sich innerhalb der bestehenden Gruppe festigen konnte, bevor diese auf *Twitter* präsent wurde. Mit der microblogartigen Online-Plattform ergeben sich andere Möglichkeiten bezüglich der Verbreitung des Wissens als in der vorigen Webblog-Präsenz. Nun sind die Mitglieder der Gruppe Teil eines größeren Blogsystems und können ihre Inhalte thematisch kategorisieren und so die Organisation Verbündeter voran treiben. Darüber hinaus steigt die Schnelligkeit der Verbreitung und die Verwendung einschlägiger *hashtags* unter weniger einschlägigen Fotografien bringt das Körperleibwissen auch an Außenstehende. So wird das Netzwerk der Gruppe immer größer und entzieht sich damit auch jeglicher Kontrolle.

In der Offline-Welt unterstehen die Betroffenen der Beobachtung von Freund*innen, Familien und Ärzt*innen. Online suchen sie sich ihr soziales Umfeld selbst aus und umgehen in der Grauzone Internet zudem eventuelle strafrechtliche Folgen bei Jugendgefährdung oder Anstiftung zur Selbstgefährdung.

Zur Vermittlung des pro-anorektischen Körperleibwissens hat sich in der Szene nicht etwa eine Text- oder Videoform etabliert, sondern die fotografische Körperleibdarstellung. Dabei hat die Gruppe Strategien entwickelt, die ihr leibliches Erleben und ihren körperlichen Zustand mit der Anorexia Nervosa beschönigen. Die

verzerrte Wahrnehmung des eigenen Körperbildes wird über Fotografien auf *Twitter* in eine Gemeinschaft getragen und von dieser legitimiert. Zweifel, die den Betroffenen womöglich offline begegnen, können online ausgeblendet werden. Stattdessen erfahren die auf den Fotografien abgebildeten Frauen positive Rückmeldung von ihrer Online-Community, indem diese den Körper als erstrebenswert und motivierend kommentieren.

Für die analysierten Fotografien ergibt sich eine implizite Philosophie, die die Funktion der Motivation und die Intention der Objektivierung pro-anorektischer Werte beinhaltet. Das heißt: Hinter der Erstellung und Veröffentlichung der Fotografie stehen stets die internalisierten Erwartungen der anderen, wobei es sich bei den anderen um die anderen Mitglieder der *Thinspiration*-Community handelt. Die Objektivierung der Werte findet also in erster Linie innerhalb der eigenen sozialen Gruppe statt, kann darüber hinaus jedoch auch – durch die Strategien, welche die Körperleibbilder atmosphärisch verzerren, ihnen die monströse Komponente abnehmen – Menschen außerhalb der Gruppe erreichen.

Die Fotografie, die in dieser Form hergestellt und verbreitet wird, muss also nie einer öffentlichen Kritik von denjenigen, die sich außerhalb der Gruppe befinden, standhalten. Damit gewährleistet die Organisation von Fotografie eingebettet in eine Online-Plattform wie *Twitter* den Höhepunkt der Legitimation einer vermeintlichen Wahrheit über Körperleib, psychischer Gesundheit und Attraktivität.

Die Organisation in eine solche digital-vernetzte Parallelgesellschaft stellt keinen Akt der Selbstermächtigung oder Befreiung der Frauen dar, die sich an den Grenzen der normalistischen Gesellschaft bewegen. Weder ermächtigen sie sich ihres Körpers, noch ihres Leibes. Sich abwendend vom männlichen Blick übergeben die Frauen ihren Körper der psychosomatischen Störung Ana. Ihr vermeintlich autonomes Wesen mit den Werten der Willenskraft und Disziplin stellen die Frauen über die Körperleibbilder dar. Die Autonomie löst sich jedoch auf, wenn klar wird, dass die Darstellungen schon von der Idee ihrer Entstehung her nur darauf abzielen, ein Bild für andere zu sein. Was bleibt ist die Frau als Objekt.

Auch innerhalb einer visuellen Kultur beschränkt sich die Konstruktion von Wissen nicht auf das Visuelle. Gerade an der hier untersuchten Online-Plattform *Twitter* zeigt sich, dass Bilder meist in Verbindung mit Text stehen und auch in diesem Zusammenschluss wirken. Daher stellen der Aspekt des Texts sowie die Visualisierung von diesem auf Online-Plattformen einen weiteren Anknüpfungspunkt zur

Untersuchung der Konstruktion von Körperleibwissen dar. Dazu könnten vor dem Hintergrund des kommunikativen Konstruktivismus sowie der Visual Culture Studies solche Fotografien des Phänomens untersucht werden, die den Text im Bild tragen. Ansatzpunkte für eine solche Herangehensweise finden sich zum Beispiel im Sammelband *Kommunikativer Konstruktivismus* (Keller et al. 2013), in dem der kommunikative Konstruktivismus als wissenssoziologischer Ansatz erläutert wird.

Darüber hinaus kann das Phänomen auch unter dem Aspekt der Selbstdisziplinierung im Sinne von Foucault untersucht werden, wobei Fotografie und Online-Präsenz als – teils institutionalisierte und teils individuelle – disziplinierende Momente gelten. In erster Linie wären dazu Foucaults Werke *Überwachen und Strafen* (2008b) [1975] sowie *Die Sorge um sich* (2008a) [1984], der dritte Band aus *Sexualität und Wahrheit* heranzuziehen. Einen Überblick über die Körpertheorie im Gesamtwerk Foucaults bietet die Kulturwissenschaftlerin Sophia Prinz in *Die Praxis des Sehens*. (2014)

Weiter entfernt von der Wissenskonstruktion, jedoch zentrale Aspekte des Phänomens *Thinspiration* sind erstens die rechtliche Situation im Internet sowie die Diskussion von Regularien und Überwachung, wie sie bei vielen Online-Phänomenen zu führen ist. Allem voran muss beim Phänomen der *Thinspiration* in diesem Zusammenhang der Jugendschutz stehen. Zweitens ergibt sich durch die Organisation einer weiblichen, körperzentrierten Gruppe auf der partizipatorisch-demokratischen Plattform *Twitter* auch die Frage des politischen Wirkens. Mit dieser beschäftigen sich Tanja Schünzel und Boris Traue in *Visueller Aktivismus und affektive Öffentlichkeiten: Die Inszenierung von Körperwissen in ‚Pro Ana‘- und ‚Fat Acceptance‘- Blogs*. (2014)

Literaturverzeichnis

#ausnahmslos 2016 (2016): #ausnahmslos. Gegen sexualisierte Gewalt und Rassismus. Immer. Überall. #ausnahmslos. Online verfügbar unter <http://ausnahmslos.org>, zuletzt geprüft am 20.09.2016.

Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2008): Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. In: Carole Counihan und Penny van Esterik (Hg.): Food and culture. A reader. 2nd ed. New York: Routledge, S. 28–35.

Bazin, André (2004): Ontologie des photographischen Bildes. In: Robert Fischer (Hg.): Was ist Film? Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Francois Truffaut. Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.

Berger, John (2009): Ways of Seeing. London: Penguin Classics.

Berger, John (2010): Ways of Seeing. In: Amelia Jones (Hg.): The feminism and visual culture reader. London/New York: Routledge, S. 49–52.

Bieger, Laura (2008): Schöne Körper, hungriges Selbst - Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung. In: Annette Geiger (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kust und Gesellschaft. Köln: Böhlau, S. 53–68.

Blogger (1999-2016): Content-Richtlinien für Blogger. Google. Online verfügbar unter <https://www.blogger.com/content.g?hl=de>, zuletzt geprüft am 27.09.2016.

Böhle, Fritz; Porschen, Stephanie (2011): Körperwissen und leibliche Erkenntnis. In: Reiner Keller und Michael Meuser (Hg.): Körperwissen. Wiesbaden: VS Verlag (Wissen, Kommunikation, Gesellschaft), S. 53–67.

Bordo, Susan (1998): Reading the Slender Body. In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): The Visual Culture Reader. London/New York: Routledge, S. 214–222.

Bourdieu, Pierre (2006a): Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: EVA, S. 85–109.

Bourdieu, Pierre (2006b): Einleitung. In: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: EVA.

Bourdieu, Pierre (2014): Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft. In: Frank Adloff, Sebastian M. Büttner, Stephan Moebius und Rainer Schützeichel (Hg.): Kultursoziologie. Klassische Texte - Aktuelle Debatten. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 288–298.

Bronfen, Elisabeth (2008): So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen. In: Inka Graeve Ingelmann (Hg.): Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. München: Hatje Cantz, S. 11–20.

- Brückner, Claudia (2009): Die Digitalisierung des Selbst. Zur Fotopraxis des Selbstportraitierens. In: Irene Ziehe (Hg.): Digitale Fotografie. Kulturelle Praxen eines neuen Mediums. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann (Visuelle Kultur, 4), S. 109–117.
- Castel, Robert (2006): Bilder und Phantasiebilder. In: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: EVA, S. 235–266.
- de Beauvoir, Simone (1987): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Duden Wirtschaft von A bis Z: Grundlagenwissen für Schule und Studium, Beruf und Alltag (2016). 6. Aufl. Mannheim, Bonn: Bibliographisches Institut; Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/lexikon-der-wirtschaft/20176/neoliberalismus>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Eichenberg, Christiane; Brähler, Elmar (2007): "Nothing tastes as good as thin feels..." - Einschätzungen zur Pro-Anorexia-Bewegung im Internet. In: *Psychother Psych Med* (57), S. 269–270.
- Evans, Jessica; Hall, Stuart (2007): What is Visual Culture. In: Jessica Evans und Stuart Hall (Hg.): Visual Culture: The Reader. London: Sage, S. 1–7.
- Foucault, Michel (2003): Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2008a): Sexualität und Wahrheit. Sorge um sich. In: Michel Foucault: Die Hauptwerke, III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1369–1582.
- Foucault, Michel (2008b): Überwachen und Strafen. In: Michel Foucault: Die Hauptwerke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 701–1019.
- Fröhlich, Gerhard; Rehbein, Boike (2014): Bourdieu-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Fuchs-Heinritz, Werner; König, Alexandra (2011): Pierre Bourdieu. Eine Einführung. Konstanz: UVK.
- Geimer, Peter (2009): Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag (zur Einführung, 366).
- Graeve Ingelmann, Inka (2008): Female Trouble Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. In: Inka Graeve Ingelmann (Hg.): Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. München: Hatje Cantz, S. 29–37.
- Hagen, Wolfgang (2012): "Being There!" Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie. In: Gundolf S. Freyermuth und Lisa Gotto (Hg.): Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur. 1., Aufl. Bielefeld: Transcript (Bild und Bit : Studien zur digitalen Medienkultur, 1), S. 103–131.
- Hagenah, Ulrich (2008): Die Bedeutung von Stigmatisierungsprozessen bei Essstörungen und Übergewicht. In: Dominik Groß, Sabine Müller und Jan Steinmetzer (Hg.): Normal - anders - krank? Akzeptanz, Stigmatisierung und Pathologisierung im Kontext der Medizin. Berlin: MWV

(Schriftenreihe Humandiskurs - medizinische Herausforderungen in Geschichte und Gegenwart, 2), S. 211–227.

Holert, Tom (2005): Kulturwissenschaft/Visual Culture. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 226–235.

IFBB Professional League: Lysa Lyon. Online verfügbar unter <http://www.ifbbpro.com/lisa-lyon/>, zuletzt geprüft am 10.09.2016.

Instagram Inc. (2012): Instagram's New Guidelines Against Self-Harm Images & Accounts . Online verfügbar unter <http://blog.instagram.com/post/21454597658/instagrams-new-guidelines-against-self-harm>, zuletzt geprüft am 30.09.2015.

Jäger, Ulle (2005): Die Rede vom Menschen - die Rede vom Körper: Plessner und Bourdieu. In: Gerhard Gamm, Mathias Gutmann und Alexandra Manzei (Hg.): Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie. Zur Renaissance Helmuth Plessners im Kontext der modernen Lebenswissenschaften. Bielefeld: Transcript, S. 99–121.

Kämpf, Heike (2001): Helmuth Plessner. Eine Einführung. Düsseldorf: Parerga Verlag.

Keller, Reiner; Knoblauch, Hubert; Reichertz, Jo (Hg.) (2013): Kommunikativer Konstruktivismus. Theoretische und empirische Arbeiten zu einem neuen wissensoziologischen Ansatz. Wiesbaden: Springer VS (Wissen, Kommunikation, Gesellschaft).

Klein, Gabriele (2005): Körper und Theatralität. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.): Diskurse der Theatralität. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag (Theatralität, 7), S. 35–47.

L (2016): The Pro-Ana Lifestyle forever. Online verfügbar unter <https://theproanalifestyleforever.wordpress.com>, zuletzt aktualisiert am 15.03.2016, zuletzt geprüft am 05.08.2016.

Laqueur, Thomas Walter (1996): Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. München: Dt. Taschenbuch Verlag.

Laura: Hauchzart - [M]ein Leben auf der Wage. Online verfügbar unter <http://papillon-magersucht.npage.de/pro-ana/was-ist-pro-ana.html>, zuletzt geprüft am 20.09.2016.

Lindemann, Gesa (2016): Leiblichkeit und Körper. In: Robert Gugutzer, Gabriele Klein und Michael Meuser (Hg.): Grundbegriffe und theoretische Positionen. Wiesbaden: Springer VS (Handbuch Körpersoziologie, 1), pdf, S. 1-11.

Link, Jürgen (2006): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Lüdeking, Karlheinz (2005): Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? . In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 122–131.

Mirzoeff, Nicholas (1998): What is Visual Culture? In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): The Visual Culture Reader. London/New York: Routledge, S. 3–12.

Mirzoeff, Nicholas (2014): Sexuality Disrupts. Measuring the Silences. In: Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler (Hg.): Bildwissenschaft und Visual Culture. Bielefeld: Transcript, S. 171–185.

- Mitchell, William J. T. (2002): Showing Seeing: a Critique of Visual Culture. In: *Journal of Visual Culture* 1 (2), S. 165–181.
- Mitchell, William J. T. (2009): Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 319–327.
- Nead, Lynda (2010): Theorizing the Female Nude. In: Amelia Jones (Hg.): *The feminism and visual culture reader*. London/New York: Routledge, S. 519–534.
- No Hate Speech Movement: Was ist eigentlich Hate Speech?. Online verfügbar unter <https://no-hate-speech.de/de/wissen/>, zuletzt geprüft am 17.05.2017.
- Penz, Otto (2010): Schönheit als Praxis. Über klassen- und geschlechtsspezifische Körperlichkeit. Frankfurt/New York: NY: Campus Verlag (Politik der Geschlechterverhältnisse, 42).
- perfection-dream.blogspot.com (2015). Online verfügbar unter perfection-dream.blogspot.com, zuletzt aktualisiert am 2015, zuletzt geprüft am 05.08.2016.
- Plessner, Helmuth (1965): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: De Gruyter.
- Plessner, Helmuth (2014): Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenze menschlichen Verhaltens. In: Frank Adloff (Hg.): *Kultursoziologie. Klassische Texte - aktuelle Debatten ; ein Reader*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus (Campus Reader), S. 139–152.
- Prinz, Sophia (2014): *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld: Transcript.
- Rauchfuß, Katja (2008): Abschlussbericht der Recherche zu Pro-Anorexie-Angeboten 2006/2007. jugendschutz.net. Mainz.
- Rettberg, Jill Walker (2014): *Seeing ourselves through technology. How we use selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves* (Palgrave pivot).
- Rimmele, Marius; Stiegler, Bernd (2012): *Visuelle Kulturen/Visual Culture zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag (zur Einführung).
- Schorb, Friedrich (2009): *Dick, doof und arm. Die große Lüge vom Übergewicht und wer von ihr profitiert*. München: Droemer Knaur.
- Sennett, Richard (1996): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Solomon-Godeau, Abigail (2008): Trouble, Gender, Sex. Geschlechter-Ideologien und ihre Manifestation in der Fotografie. In: Inka Graeve Ingelmann (Hg.): *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*. München: Hatje Cantz, S. 21–27.
- Sturken, Marita; Cartwright, Lisa (2001): *Practices of Looking*. New York: Oxford.
- Talbot, Henry Fox (2006): Der Stift der Natur (1844). In: Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie. IV*. München: Schirmer/Mosel (Theorie der Fotografie, I-IV), S. 60–63.

The Guardian (02.03.2016): Lena Dunham apologises for Photoshop claim after magazine denies airbrushing. Online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/02/lena-dunham-apologies-after-photoshop-misunderstanding-its-a-weird-feeling-to-not-recognise-your-own-body-anymore>, zuletzt geprüft am 10.09.2016.

The Guardian (23.05.2016): Too fat for Facebook: photo banned for depicting body in 'undesirable manner'. Online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/technology/2016/may/23/facebook-bans-photo-plus-sized-model-tess-holliday-ad-guidelines>, zuletzt geprüft am 10.09.2016.

Traue, Boris; Schünzel, Anja (2014): Visueller Aktivismus und affektive Öffentlichkeiten: Die Inszenierung von Körperwissen in 'Pro Ana'- und 'Fat Acceptance' - Blogs. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* (39), S. 121–142.

Vice (03.06.2015): Ich habe auf einem Pro-Ana-Blog einen Pädophilen getroffen, der mich in die Magersucht treiben wollte. Online verfügbar unter <http://www.vice.com/de/read/ich-habe-auf-einem-schweizer-blog-einen-paedophilen-getroffen-der-mich-in-die-magersucht-treiben-wollte-897>, zuletzt geprüft am 20.09.2016.

Weedon, Chris (2005): *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. 2. ed., 8. [print.]. Oxford u.a.: Blackwell.

Vice (03.06.2015): Ich habe auf einem Pro-Ana-Blog einen Pädophilen getroffen, der mich in die Magersucht treiben wollte. Online verfügbar unter <http://www.vice.com/de/read/ich-habe-auf-einem-schweizer-blog-einen-paedophilen-getroffen-der-mich-in-die-magersucht-treiben-wollte-897>, zuletzt geprüft am 20.09.2016

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Selbstdarstellung im Spiegel auf dem Profil von forevehdead.	62
Abbildung 2: Selbstdarstellung im Spiegel auf dem Profil von LoyalToAna.....	62
Abbildung 3: Fotografie des Handgelenks auf dem Profil von coexistingpetal.....	65
Abbildung 4: Fotografie der Oberschenkel auf dem Profil von daintyxthin.	65
Abbildung 5: Fotografie von Bauch und Brustkorb auf dem Profil von anarock.	66
Abbildung 6: Fotografie der Schlüsselbeine auf dem Profil von ugw_98lbs.....	66
Abbildung 7: Fotografie des Rückens auf dem Profil von skinnyanorexic.....	67
Abbildung 8: Vorher-Nachher-Arrangement auf dem Profil von kaydene_ana.	69
Abbildung 9: Vorher-Nachher-Arrangement auf dem Profil von anxiousick.....	69
Abbildung 10: Fotografie des dünnen Körpers auf dem Profil von _skinny_mini_	71
Abbildung 11: Heroin Chic auf dem Profil von thinspirationlu.....	72
Abbildung 12: Romantisierung der Anorexia Nervosa auf dem Profil von witheredwillow.	72
Abbildung 13: Der fremdbestimmte Blick auf dem Profil von kaydene_ana.....	77