

LEONIE SÜWOLTO (HG.)

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN  
IN DER LITERATUR-  
UND KULTURGESCHICHTE**

# ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN

**STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK**

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

**Bd. 1**

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN  
IN DER LITERATUR- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von Leonie Süwolto

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

## Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper  
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

## INHALTSVERZEICHNIS

### TEIL I: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

LEONIE SÜWOLTO

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Eine Einleitung ..... 8

UTE FRIETSCH

Tabu als *travelling concept*:

Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie ..... 23

### TEIL II: ÄSTHETIKEN DES TABUISIERTEN UND DES TABUBRUCHS IN DER LITERATUR

LIS HANSEN

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur ..... 33

SARAH-CHRISTINA HENZE/KEVIN M. DEAR

„Der Mensch, der sich auslöschte“ –

Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid ..... 46

DENNIS BOCK

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ –

Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah ..... 62

ALIN BASHJA LEA ZINNER

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur ..... 81

BENJAMIN HEIN

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen

Populärliteratur der Nachwendzeit ..... 89

STEPHANIE WILLEKE

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“

Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel* ..... 101

### TEIL III: ... UND AUF DEM SCREEN: TABUS UND TABUBRÜCHE IN FILM UND FOTOGRAFIE

ELISABETH WERNER

*Seinfeld* und das Tabu der Masturbation ..... 121

MARA KOLLIEN

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie ..... 132

TANJA LANGE

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur ..... 142

## INHALTSVERZEICHNIS

VERA NORDHOFF

Alles ist erlaubt – oder doch nicht?

Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City* ..... 157

MARIE MEININGER

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur.

Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe* ..... 164

VERENA RICHTER

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971) ..... 174

### TEIL IV: ...UND AUF DER THEARTEBÜHNE

ADELINA DEBISOW

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts –

Molières *L’École des femmes* und *La Critique de L’École des femmes* ..... 190

AUTORINNENVERZEICHNIS ..... 206

BILDNACHWEISE ..... 208

## Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur

### Definition und medialer Diskurs um das Phänomen *Selfie*

Im August 2013 erfolgte die Aufnahme des Wortes *Selfie* in das *Oxford Dictionary*, um sodann im Oktober desselben Jahres von eben diesem als internationales Wort des Jahres ausgerufen zu werden. Hier wird das *Selfie* als „a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website“<sup>1</sup> definiert. Erste Definitionen des Begriffs gehen jedoch schon auf das Jahr 2005 zurück. Das Online-Nachschlagewerk für englischsprachige Slangwörter und Neologismen *Urban Dictionary* bezeichnete das „Selfy“ als „self portrait of yourself usually by teen girls“.<sup>2</sup> Die Gegenüberstellung dieser beiden Definitionen zeigt, dass es sich bei *Selfies* um ein Phänomen handelt, das seit mindestens einer Dekade existiert, beziehungsweise so bezeichnet wird. Die aktuelle Popularität von *Selfies* liegt jedoch in der Diskussion um moderne Medien und soziale Netzwerke des Web 2.0 begründet. Ebenso zeigt sich an der Erstdatierung von Definitionen in englischsprachigen Nachschlagewerken, dass das *Selfie* als Online-Phänomen eine globale Erscheinung ist, die Diskussionen hierzu jedoch vorwiegend in einem englischsprachigen Kontext stattfinden.

Die aktuelle Definition des *Oxford Dictionary* suggeriert eine definatorische Enge, die einem *Selfie* erst einen Geltungsanspruch zugesteht, wenn es mit den genannten technischen Mitteln produziert und auf medialen Plattformen platziert wurde. Im Kontext der folgenden Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Verletzbarkeit und *Selfies* ist eine solche Verhandlung um definatorische Enge und Weite jedoch nicht von primärem Interesse. Ziel der Auseinandersetzung ist auch nicht die kunsthistorische Abgrenzung zu anderen Kulturprodukten der (Selbst-)Porträtierung in Malerei und Fotografie, sondern eine Untersuchung der Frage, welchen Aussagewert die Bilder in der Wechselwirkung mit den Betrachtenden im Hinblick auf eine Anerkennungsbewegung haben. Daher ist die *Oxford*-Definition als Arbeitsdefinition ausreichend.

Die Datierung der prominenten *Oxford*-Definition und die Auszeichnung als internationales Wort des Jahres 2013 weisen des Weiteren auf eine aktuelle mediale Debatte um *Selfies* hin. Dieser Diskurs ist augenscheinlich durch einen negativ geprägten Zugang zu dem Phänomen geprägt und legt nahe, die *Selfiekultur* sei ein Ausdruck von Narzissmus. So wählte das US-amerikanische *Time*-Magazin für die Mai-Ausgabe 2013 den Titel „The ME ME ME Generation. Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they will save us all“<sup>3</sup> und die Illustration einer jungen Frau, die ein *Selfie* von sich macht. Auf feministische Stimmen, die in *Selfies* ein Medium für die selbstbestimmte

---

<sup>1</sup> Oxford University Press: „Oxford Dictionary Word of the Year 2013“, in: *Oxford Dictionary online*, <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2014).

<sup>2</sup> o. A.: „Selfy“, in: *Urban Dictionary online*, <http://de.urbandictionary.com/define.php?term=selfies> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2014).

<sup>3</sup> Joel Stein: „The Me Me Me Generation: Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they'll save us all“, in: *Time online* vom 09.05.2013, <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2014).



Darstellung junger Frauen sehen, reagierte ein Artikel auf *Jezebel.com*, einem Popkultur-, Mode- und Celebrity-Blog mit selbsterklärtem feministischem Anspruch. In „Selfies Aren't Empowering. They're a Cry for Help“ entgegnet Erin Gloria Ryan, *Selfies* seien ein Ausdruck von Narzissmus und verinnerlichtem Sexismus, da Frauen meinten, das einzig Bemerkenswerte an ihnen sei ihr Körper und über bloße Darstellung desselben gelte es, Bestätigung zu erlangen. Es seien lediglich *Selfies* tolerierbar, auf denen herausragende Errungenschaften zelebriert werden. Hierfür führt sie das Beispiel von vier Frauen an, die als erste weibliche Truppenmitglieder in das US-Marinekorps aufgenommen wurden und dies in einem *Selfie* dokumentierten.<sup>4</sup> Diese mediale Rahmung zeigt, dass eine öffentliche Selbstdarstellung nur dann legitim ist, wenn es sich um Darstellungen von herausragendem Erfolg und Stärke handelt. Der Maßstab, an dem dieser Erfolg gemessen wird, wirkt intransparent, willkürlich und an einem männlich konnotierten Ideal orientiert. Darstellungen, die diesem Maßstab nicht gerecht werden, werden infolge dessen als narzisstische Selbstinszenierung stigmatisiert. Im Kontext dieser Verhandlung des Themengebietes *Selfies* soll sich dem Phänomen jedoch aus einer anderen Perspektive zugewandt werden, welche im Folgenden ausführlicher dargestellt wird.

### **Perspektivische Herangehensweise**

Dieser Artikel zielt darauf ab, eine Perspektive auf das *Selfie*-Phänomen zu eröffnen, die von der dominanten Deutung dieser Selbstdarstellungen innerhalb eines pathologisierenden Narzissmusdiskurses abweicht. Es soll vermieden werden, psychologisierend über die abgebildeten Personen zu spekulieren. Interessanter als eine defizitorientierte und auf Individualisierung ausgerichtete Betrachtung ist hier der gesellschaftliche Aussagewert der Bilder. Dieser Aussagewert soll wiederum nicht aus einem vermeintlichen Sendungsbewusstsein der abgebildeten Personen erschlossen werden, sondern durch eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter. Den Ausgangspunkt der Analyse dieser wechselseitigen Beziehung bildet hierbei die formale Struktur der Abbildungen.

Dieser Beitrag möchte zu einem Perspektivwechsel bei der Betrachtung von *Selfies* einladen, der von der Darstellung von Stärke und Erfolg zur Darstellung von Verletzlichkeit führt. Diese fotografischen Darstellungen eigener Verletzlichkeit werden der sprachlichen Zugänglichkeit halber hier auch als *Sad Selfies* bezeichnet. Hierbei soll sich der Frage gewidmet werden, auf welche Art und Weise sich bei der Betrachtung der Darstellungen von Verletzlichkeit Aspekte von Tabuisierung offenbaren. Sind bei der Betrachtung von *Sad Selfies* Attribute auszumachen, die darauf hinweisen, dass eine Sichtbarmachung von Verletzlichkeit verpönt ist? Im Anschluss an diese Frage wird der Vermutung nachgegangen, dass die Tabuisierung des Zeigens von Schwäche und Verletzlichkeit im Zusammenhang mit einer mangelnden Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit steht. Ausgangspunkt für diese Überlegungen bieten Judith Butlers Beiträge zur Anerkennungsphilosophie. Dieser Perspektivwechsel zu Darstellungen von Verletzlichkeit und ihre Verhandlung im Spannungsfeld zwischen Tabuisierung und Anerkennung soll es ermöglichen, sich dem

---

<sup>4</sup> Erin Gloria Ryan: „Selfies Aren't Empowering. They Are a Cry for Help“, in: *Jezebel.com*, 21.11.2013, <http://jezebel.com/selfies-arent-empowering-theyre-a-cry-for-help-1468965365> (zuletzt aufgerufen am 18.11.2014).

Gegenstandsbereich *Selfie* aus einer neuen (Denk-)Richtung zu nähern und dadurch Zugang zu weiterführenden Fragestellungen zu finden.

### **Was wir sehen und wie wir es sehen: Bildanalyse im Hinblick auf Tabuisierung**

Für die Untersuchung von Verletzlichkeitsdarstellungen in Form von *Selfies* stellt sich zu Beginn die Frage nach einer geeigneten Methodik. Da in diesem Beitrag ein Fokus auf die Vermittlung eines gesellschaftlichen Aussagewertes durch die *Sad Selfies* gesetzt werden soll, bedarf es einer Methodik, die bei der Bildanalyse der Eigensinnigkeit und Eigengesetzlichkeit des Mediums gerecht wird. Zu diesem Zweck bietet sich das qualitative Verfahren der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation an. Diese Methode soll im Folgenden vorgestellt werden.

### **Die dokumentarische Methode**

Ralf Bohnsack hat das Verfahren der dokumentarischen Methode im Anschluss an Karl Mannheim und Harold Garfinkel für die Verarbeitung von Daten für die qualitative Sozialforschung entwickelt und für die Interpretation von Fotografien ausgelegt. In seiner Herangehensweise bezieht sich Bohnsack besonders auf die Bildinterpretation der Ikonografie und Ikonologie von Erwin Panofsky<sup>5</sup> und der von Max Imdahl daraus weiterentwickelten Ikonik.<sup>6</sup>

In der Ikonografie geht es um die Beschreibung, Analyse und Deutung von Bildern/Darstellungen. Deren Form und Inhalt werden hierbei bestimmt. Ziel ist eine Entschlüsselung der enthaltenen Symboliken, da davon ausgegangen wird, dass Bildinhalte und Zeichen Bedeutungsträger sind. In dem von Panofsky entworfenen Dreistufenmodell fragt man in einem letzten Schritt auf der ikonologischen Ebene nach der gesellschaftlichen Bedeutung eines Kunstwerkes, nach epochen- und kulturspezifischen Werten. Dies ermöglicht es, das Kunstwerk als Spiegel einer zeitgenössischen Weltanschauung zu betrachten. Hier manifestiert sich der Habitus, auch Dokumentsinn genannt, einer Epoche.<sup>7</sup> Ziel der dokumentarischen Methode nach Bohnsack ist die Rekonstruktion von Organisationsprinzipien konjunktiver Erfahrungsräume. In Bezug auf *Selfies* bedeutet das, über die Untersuchung der Formalstruktur einen Zugang zum Bild als eigengesetzliches und selbstreferenzielles System zu erlangen und ein implizit handlungsleitendes, atheoretisches und vorreflexives Wissen freizulegen. Von zentraler Bedeutung ist bei diesem methodischen Zugang die Veränderung der Fragestellung vom *Was* zum *Wie*. Demnach ist nicht der Inhalt einer Aussage (*was* wir auf einem Bild sehen) von primärem Interesse, sondern die Herstellung der Aussage (*wie* das, was wir sehen, hergestellt wurde).<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006 (1955).

<sup>6</sup> Max Imdahl: „Ikonik – Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300-324.

<sup>7</sup> Vgl. Ralf Bohnsack: „Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis“, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medientheoretischer Perspektive*, Wiesbaden 2006, S. 45-75. hier: S. 47.

<sup>8</sup> Vgl. Ralf Bohnsack: *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*, Stuttgart 2011 (2009), S. 19-20.

Zunächst wird mittels einer formulierenden Interpretation danach gefragt, *was* auf einem Bild dargestellt wird, dies stellt somit den immanenten Sinngehalt der Abbildung heraus. In einer anschließenden reflektierenden Interpretation wird gefragt, *wie* es zu der Herstellung des Dargestellten kommt, um somit einen dokumentarischen Sinngehalt zu erschließen. Während bei der formulierenden Interpretation auf ein Kontextwissen zurückgegriffen werden muss, um beispielsweise Symbole zu erkennen und zu deuten, bemüht sich die reflektierende Interpretation darum, der Eigengesetzlichkeit des Bildes gerecht zu werden, indem seine formale Gesamtkomposition betrachtet wird. Durch diesen Schritt wird Vorwissen suspendiert und sich dem Bild, wie Imdahl es bezeichnet, statt durch ein wiedererkennendes Sehen durch ein sehendes Sehen angenähert.<sup>9</sup>

Die Rekonstruktion der Formalstruktur des Bildes fragt nach drei Dimensionen des kompositionalen Aufbaus: nach der planimetrischen Ganzheitsstruktur, der perspektivischen Projektion und der szenischen Choreografie. Die Planimetrie verweist auf den formalen kompositionalen Aufbau des Bildes, indem dominante Linien und Flächen herausgearbeitet werden, was wiederum den Zugang zu der Eigenlogik eines Bildes zulässt. Die Perspektivität einer Abbildung ermöglicht es, Gegenstände, Personen und soziale Szenerien in ihrer räumlichen Darstellung zu erfassen. Die szenische Choreografie untersucht die Konstellation sich (zueinander) verhaltender und handelnder Personen in der Darstellung. Sie ermöglicht es, eine dem Bild innewohnende Logik von Aktion und Reaktion ablesen zu können.<sup>10</sup> Die Durchführung der dokumentarischen Methode für die Interpretation von Bildern und Fotografien sieht in ihrer Ausführlichkeit im Anschluss an die formulierende und reflektierende Interpretation einer Abbildung die komparative Analyse weiterer Bilder vor. Dieser Schritt soll die Polysemie von Bildern kontrollieren und es ermöglichen, eine Typenbildung vorzunehmen. Aus Gründen des Umfangs muss im Rahmen dieses Projektes auf den Vergleich weiterer Bilder und das Ausarbeiten einer Typologie von *Sad Selfies* verzichtet werden.

### **Die dokumentarische Methode und *Sad Selfies***

Die folgende exemplarische Umsetzung dient dazu, Verletzlichkeit im Kontext ihrer Tabuisierung in einer Abbildung identifizierbar zu machen. Des Weiteren soll untersucht werden, wie diese Verletzlichkeitsdarstellung hergestellt wird und welche Möglichkeiten der Reflexion sich bezüglich eines epochen- und gesellschaftstypischen Habitus im Umgang mit Verletzlichkeit ergeben können.

#### ***Formulierende Interpretation***

Als Untersuchungsgegenstand dient diesem Beitrag eine Fotografie der in Amsterdam lebenden und multidisziplinär arbeitenden Künstlerin Melanie Bonajo. Neben der Fotografie zählt Bonajo auch musikalische und choreographische Projekte zu ihrem Œuvre. Die Fotografie stammt aus einer Fotoreihe mit dem Titel *Thank you for hurting me. I really*

<sup>9</sup> Vgl.: Max Imdahl: „Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische“, in: Angeli Janhsen-Vukićević (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 274-281.

<sup>10</sup> Vgl. Bohnsack: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, S. 56-57.

*needed that...*<sup>11</sup> Die Sammlung umfasst diverse fotografische Selbstporträts, die die Künstlerin von sich selbst in Momenten anfertigte, in denen sie geweint hat. An einem ausgewählten Beispiel (Abbildung 1) soll exemplarisch die Untersuchung skizziert werden.

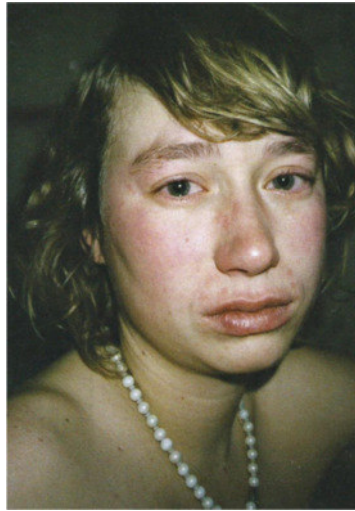


Abb. 1: Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35.

Im Bildvordergrund ist eine Person zu sehen, die bis zur Schulterhöhe abgebildet und, soweit erkennbar, nackt ist. Um den Hals trägt sie eine weiße Perlenkette, ihr schulterlanges Haar trägt sie offen. Die Augen der Person sind gerötet und nassglänzend. Auch ihr Gesicht ist gerötet. Der Bildhintergrund ist durch Dunkelheit und Unschärfe dominiert. Eine schwach erkennbare Waagerechte im oberen Drittel des Hintergrunds deutet eine räumliche Begrenzung an. Der kommunikativ-generalisierte Sinngehalt der Abbildung, also ein dem Bild innewohnender Sinngehalt, vermittelt, dass wir eine Person sehen, die verletzt ist/wurde. Dieses Wissen erschließt sich aus der Bildüberschrift (to hurt = jemanden verletzen, wehtun), der generalisierten Deutung der Merkmale für Schmerz und Trauer (Tränen, Hautrötungen) und der Identifikation ikonografischer Elemente. So suggerieren die Elemente der Dunkelheit und Nacktheit, dass das Erleben der Verletzung in einem geschlossenen, privaten Raum ohne die Anwesenheit anderer Personen dokumentiert wurde. Diese Aspekte unterstreichen das durch die Entstehungsbedingungen vorausgeschickte Wissen, dass Abgebildete und Bildproduzentin dieselbe Person sind.

---

<sup>11</sup> Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35.

***Reflektierende Interpretation***

***Rekonstruktion der formalen Komposition***

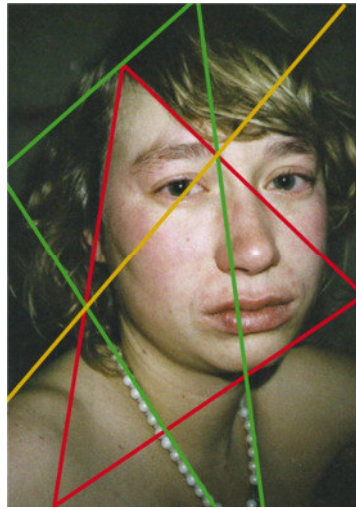


Abb. 2: Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35; Planimetrie (Linien von T.L).

***Planimetrie***

Die Untersuchung der planimetrischen Komposition, bei der mit möglichst wenigen Linien die Aufteilung des Bildes in der Fläche sichtbar gemacht werden soll, macht bei der Abbildung deutliche Strukturen sichtbar. So rahmen zwei Linien im oberen Bildteil ausgehend vom Scheitel das Gesicht und eröffnen durch die Verbindung zu einem Dreieck eine erste Fläche (rote Linien). Zweitens erzeugen zwei Linien entlang der Halskette im unteren Bildteil eine zweite Fläche, durch die das Bild in den Blick genommen wird (grüne Linien). Des Weiteren führt eine dominante Linie entlang des aus dem Bildausschnitt hinausreichenden rechten Armes der Person den Blick in einer Diagonalen durch die Abbildung (gelbe Linie). Diese Diagonale schneidet an einem zentralen Punkt die Linien der beiden anderen Flächen und markiert hier deutlich das Blickzentrum.

***Perspektivität***

Das Bild ist in der für die Fotografie typischen Zentralperspektive aufgenommen. Diese eröffnet den Blick auf das Foto wie durch ein Fenster, welches nahezu vollständig durch die abgebildete Person ausgefüllt ist. Dieser Umstand erschwert es, einen räumlichen Fluchtpunkt zu bestimmen. Die abgebildete Person, insbesondere ihr Gesicht samt Mienenspiel, wird somit planimetrisch und perspektivisch fokussiert. Die schwach angedeutete Bildkante im Hintergrund unterstreicht, dass bei dieser Zentralperspektive weder die Perspektive der Unter- noch der Aufsicht eingesetzt wurden. Die Betrachtenden befinden sich mit der abgebildeten Person auf Augenhöhe. Der durch den oberen Bildrand angeschnittene Kopf deutet eine große Nähe der Kamera beziehungsweise der Abbildenden an.

### *Szenische Choreografie*

Da auf der Fotografie nur eine Person abgebildet ist, lässt sich unter dem Aspekt der szenischen Choreografie nicht die Konstellation sich zueinander verhaltender und handelnder Personen auf dem Bild ausmachen. Dennoch lässt sich durch diesen Analyseschritt eine dem Bild innewohnende Logik bezüglich des Verhaltens der Abgebildeten zur Position der Abbildenden und Betrachtenden identifizieren. So zeigt sich, dass die Schulterlinie im Gegensatz zum Gesicht nicht parallel zur Kameraposition liegt. Dies deutet darauf hin, dass sich die Person vor dem Betätigen des Auslösers mit dem Gesicht der Kamera zugewandt hat und so den Blick direkt in die Kamera lenkt. Unterstrichen wird diese vermutete Bewegungsabfolge durch die Haare, die bis über die Augen reichen, auf der Abbildung jedoch seitlich über den Augen liegen. Dies deutet darauf hin, dass die Person vor der Aufnahme die Haare seitlich aus dem Gesicht gestrichen hat.

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Was wir sehen, ist eine Person, die weint. Dies tut sie (teilweise) nackt in einem privaten, verdunkelten Raum ohne die Anwesenheit anderer Menschen. Die Darstellung von Verletzung in einem Kontext von Privatheit, Nacktheit und Dunkelheit ist ein Indikator dafür, dass es sich beim Zeigen von Schwäche und Traurigkeit um ein Tabu handelt. Diese These ließe sich kaum aufrechterhalten, würde diese Aufnahme (und die anderen Aufnahmen aus der Fotoreihe Bonajos) öffentliche Orte bei Tageslicht mit Anwesenheit anderer Menschen zeigen. Eine ästhetische Dissonanz entsteht, wenn untersucht wird, wie diese Darstellung hergestellt wird. Obschon Indikatoren darauf hinweisen, dass sich die Person im konkreten Moment des Zeigens von Verletzung der Anschauung anderer Menschen entzieht, ist sie auf dem Selbstporträt planimetrisch und perspektivisch fokussiert. Die Abbildung wird in der Fläche nahezu vollständig vom Gesicht als Träger der Emotionen ausgefüllt und durch die Frontalperspektive aus nächster Nähe (Armlänge) so eingerahmt, dass sich der Bildinhalt darauf beschränkt. Des Weiteren zeigt die Untersuchung der szenischen Choreografie, dass die Abgebildete die Anschauung der gezeigten Verletzlichkeit zulässt, wenn nicht sogar herausfordert, wie die direkten körpergebundenen Ausdrucksformen wie Mimik, der direkte unverstellte Blick in die Kamera und die körperliche Zugewandtheit zeigen.

Es gibt für die Betrachtenden nichts anderes zu sehen als die abgebildete Person und ihre Gefühle, es ist nicht möglich, sich diesen zu entziehen, außer sich dem Bild komplett zu verweigern. Das *Wie* der Darstellung zwingt die Betrachtenden dazu, sich dem *Was* der Darstellung auszusetzen, und deren Inhalt ist der Ausdruck von Schwäche, Traurigkeit und Verletzlichkeit. Das Insistieren auf Sichtbarmachung von etwas, das sich im Bereich des Privaten und Verborgenen abspielt, lässt durch die strukturelle Beschaffenheit der Fotografie einen epochentypischen Dokumentsinn vermuten. Der begrenzte Umfang dieses Projekts erlaubt es jedoch nicht, dieser Hypothese mittels einer ausführlichen qualitativen Analyse nachzugehen. Allerdings dient diese Hypothese dazu, die Frage nach der Beziehung von Tabuisierung und Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit aufzuwerfen. Zu diesem Zweck wende ich mich im folgenden Abschnitt den grundlegenden Aspekten der Anerkennungsphilosophie und dem theoretischen Vergleichshorizont der Überlegungen Judith Butlers im Speziellen zu. Der Sinn und Zweck dieses Exkurses in die Anerkennungsphilosophie für den Themen-

komplex von Tabuisierung von Verletzlichkeitsdarstellungen besteht darin, zu verdeutlichen, wie intersubjektive Anerkennungsprozesse sich konstituieren und durch welche Rahmenbedingungen sie markiert und begrenzt werden.

### **Anerkennungsphilosophische Überlegungen**

Die Frühschriften von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bilden die Grundlagen philosophischer Anerkennungstheorien. Aus einem Interesse an Konzepten der Liebe und Freundschaft entwickelte er in seiner frühen Werkphase Überlegungen zu der Institutionalisierung von sozialen Beziehungen. In der *Phänomenologie des Geistes* wird von Hegel eine Theorie der Anerkennung entfaltet, in deren Zentrum die Selbstbewusstwerdung im Kontext intersubjektiver Interaktionen steht. Für das Herausbilden einer selbstbewussten Existenz genügt keine Subjekt-Objekt-Beziehung, es bedarf der Anerkennung durch einen selbstbewussten Anderen: „Das Selbstbewußtsein ist an und für sich, indem und dadurch, dass es für ein Anderes an und für sich ist, d.h. es ist nur als Anerkanntes.“<sup>12</sup> Wechselseitige Anerkennung ist für eine selbstbewusste Existenz elementar. Ich erkenne mich, indem ich mich als von einem Anderen verschieden erkenne. Um diese Alterität erkennen zu können, muss auch der Andere als von mir verschieden anerkannt werden. „Jeder ist seiner selbst gewiss, aber nicht des anderen, und darum hat seine eigene Gewißheit von sich noch keine Wahrheit...“<sup>13</sup> Diese Selbstgewissheit muss laut Hegel dem Anderen demonstriert werden, indem sie sich in einem, wie Hegel es nennt, Kampf um Leben und Tod bewähren. Diese Kampfretorik markiert weniger Bedingungen einer physischen Existenz, als dass sie die Existenz eines Anderen als ethische Bedingung herausstellt, von der aus die Möglichkeiten und auch Grenzen einer selbstbewussten Existenz definiert werden, so wie es Andreas Hetzel pointiert zusammenfasst: „Der Andere, dessen Anerkennung mein Selbst performativ setzt, bildet aber zugleich eine Gefahr für die Möglichkeit meines Selbst. Er kann mir die Anerkennung auch immer verweigern, mich negieren.“<sup>14</sup>

Die wechselseitige Bedingtheit von Anerkennungsbeziehungen lässt sich besonders deutlich anhand der berühmten hegelschen Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft illustrieren. Hegel beschreibt ein Verhältnis zwischen Herr und Knecht, in dem der Herr ein *wesentliches Bewusstsein* besitzt. Er ist wesentlich für den Knecht, der ihm dient. Dagegen besitzt der Knecht ein *unwesentliches Bewusstsein*; er ist da, um dem Herrn zu dienen, sein Dasein scheint auf den ersten Blick für den Herren beliebig und austauschbar. Jedoch wird in der selbstbewusstseinskonstituierenden Anerkennungsbewegung die Herrschaftsposition ausgehöhlt, denn es stellt sich für den Herrn die Frage, was er selbst und seine Anerkennung wert sind, wenn der Andere, dessen Anerkennung seine Herrschaftsposition sicherstellt, nichts wert ist. Oder um mit den Worten Hannes Kuchs zu fragen: „Was zählt die Anerkennung von einem Anderen, der nichts zählt?“<sup>15</sup> Die Wechselseitigkeit der Anerkennungsbeziehung führt zu einer Instabilität der Herrschaft und zwingt den Herren, den Knecht anzuerkennen. Hieraus entwickelt Hegel sodann Strukturen der Sittlichkeit. Es entsteht ein allgemeines Selbstbe-

<sup>12</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1996 (1807), S. 145.

<sup>13</sup> Ebd., S. 148.

<sup>14</sup> Andreas Hetzel: „Alterität und Anerkennung. Einleitende Bemerkungen“, in: ders., Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*, Baden-Baden 2011, S. 11-34, hier: S. 29.

<sup>15</sup> Hannes Kuch: „Anerkennung, Wechselseitigkeit und Asymmetrie“, in: Andreas Hetzel, Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*. Baden-Baden 2011, S. 93-111, hier: S. 97.

wusstsein, das die Ungleichheit in besonderen Einzelheiten aufhebt und die wechselseitigen Beziehungen zwischen Subjekten generalisiert.

Die grundlegenden Erkenntnisse früher Anerkennungstheorien sind, dass Selbstbewusstsein stets in sozialen Beziehungen konstituiert wird, wobei Wechselseitigkeit nicht unbedingt asymmetrischen Beziehungen vorbeugt, denn auch wenn sich Herr und Knecht gegenseitig anerkennen, so erkennen sie auch ihr asymmetrisches Machtverhältnis an. Des Weiteren vollziehen sich Anerkennungsprozesse zwar intersubjektiv, allerdings ist das dyadische Verhältnis zwischen Subjekten von einem Dritten gerahmt, nämlich durch einen generalisierten Anderen, das heißt durch soziale Strukturen, Normen und Werte. Dies sind die zentralen Aspekte, die in aktuellen Anerkennungstheorien diskutiert werden. In seiner breit rezipierten Habilitationsschrift strebt Axel Honneth an, durch sein Anerkennungskonzept „die Grundlage einer normativ gehaltvollen Gesellschaftstheorie“<sup>16</sup> bereitstellen zu können. So konstatiert er, dass es sich bei sozialen Konflikten nicht ausschließlich um das Durchsetzen von Interessen marginalisierter Gruppen handelt. Der ausschlaggebende Punkt sei vielmehr, dass marginalisierte Subjekte nach einer Anerkennung ihrer Werte oder Leistungen verlangen. Im Sinne eines Werterealismus ist es nach Honneth die Herausforderung, einen transhistorischen Wertehorizont zu etablieren, vor dem die Anerkennungswürdigkeit der Individuen gewährleistet erscheint. Dieser Werterealismus Honneths ist einer kritischen Revision unterzogen worden,<sup>17</sup> welche eine Transhistorizität allgemein verbindlicher Werte und Normen in Frage stellt. Die Setzung von Werten und Leistungen als Grundlage für Anerkennung von Personen erweist sich als problematisch, stellt sich doch die Frage nach Entstehungskontext und Geltungsmacht solcher allgemeiner Werte.

Werden diese anerkennungsphilosophischen Prämissen nun auf Verletzlichkeitsdarstellungen durch *Selfies* angewandt, so lässt sich bis hierhin Folgendes feststellen: Die Frage, ob der Darstellung von Verletzlichkeit, Trauer und Schwäche auf *Sad Selfies* eine öffentliche und gesellschaftliche Legitimität zugesprochen wird, ist eine Frage von Anerkennung eben dieser Eigenschaften. Dieser Anerkennungsprozess ist intersubjektiv, findet also in diesem Kontext zwischen den Abbildenden und den Betrachtenden statt. Ob die Anerkennung von Verletzlichkeit aus diesem Prozess hervorgeht, hängt davon ab, ob die Betrachtenden die Verletzlichkeit, mit der sie durch die Darstellenden konfrontiert werden, auch als eine Darstellung ihrer eigenen Verletzlichkeit anerkennen und ihr somit einen Geltungsanspruch zugestehen. Über diese intersubjektive Ebene hinaus ist der Anerkennungsprozess von Verletzlichkeit durch gesellschaftliche Normen und Werte bestimmt. Und um die Frage nach der kulturell gesellschaftlichen Bedingung von Anerkennung von Verletzlichkeit erhellen zu können, bedarf es einer Untersuchung, wie diese Normen und Werte bedingt sind.

Nach den gesellschaftlichen Maßstäben fragt insbesondere der poststrukturalistische Ansatz Judith Butlers. Die Philosophin ist im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand besonders interessant, da sie sich in ihren Arbeiten sowohl mit dem Themenbereich der Anerkennung als auch der Verletzlichkeit befasst. So stellt sie sich in einem konstruktiven kritischen Austausch mit der Psychoanalytikerin Jessica Benjamin den Fragen nach

<sup>16</sup> Vgl. Axel Honneth: *Der Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a.M. 1994, S. 7.

<sup>17</sup> Vgl.: Hetzel: „Alterität und Anerkennung“; Stefan Deines: „Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth“, in: Georg W. Bertram, Robin Celikates, Christophe Laudou und David Lauer (Hrsg.): *Socialité et reconnaissance. Grammaires de l'humain*. Paris 2007, S. 143-161.



Intersubjektivität in Anerkennungsprozessen und der Frage, ob neben dem dyadischen Verhältnis auch Möglichkeiten einer postödpalen Triangulation bestehen. Hier schließt sie folgendermaßen:

Moreover, when we consider that the relations by which we are defined are not dyadic, but always refer to a historical legacy and futural horizon that is not contained by the Other but constitutes something like the Other of the Other, then it seems to follow that who we ‚are‘ fundamentally is a subject in a temporal chain of desire that only occasionally and provisionally assumes the form of the dyad.<sup>18</sup>

Hier weist Butler bereits auf die Historizität, Komplexität und Reichweite des Kontextes hin, vor dem Anerkennungsprozesse stattfinden und der diese bedingt. So fordert sie dann dazu auf, die Konsequenzen dieser Erkenntnis weiter zu durchdenken: „Let us now begin to think again on what it might mean to recognize one another when it is a question of so much more than the two of us.“<sup>19</sup>

In ihren darauf folgenden Publikationen<sup>20</sup> fragt Butler weiterhin nach den Rahmenbedingungen von Anerkennung. Sie tut dies nun weniger durch eine psychoanalytische Herangehensweise, sondern verortet ihre Überlegungen auf einer gesellschaftspolitischen Makroebene. *Raster des Krieges* schrieb sie explizit vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Außenpolitik nach dem 11. September. Aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert Butler hier die Rahmenbedingungen, aufgrund derer ein Leben potentiell betrauerbar und damit überhaupt erst anerkennenswert wird, das heißt als ein Leben, das gelebt wurde. Dabei nimmt sie eine für die vorliegende Analyse hilfreiche Unterscheidung von Anerkennungsebenen vor. Sie unterscheidet dabei zwischen

*Wahrnehmung* als Modus eines Erkennens, das noch nicht Anerkennen ist und sich nicht unbedingt auf Anerkennen zurückführen lässt; und *Intelligibilität* als allgemeines historisches Schema oder als Reihe historischer Schemata, die das Erkennbare als solches konstituieren. [...] Ein Leben muss *als Leben* intelligibel sein, es muss gewissen Konzeptionen des Lebens entsprechen, um anerkennbar zu werden. Wie Normen der Anerkennbarkeit den Weg zur Anerkennung ebnen, so bedingen und erzeugen Schemata der Intelligibilität erst diese Normen der Anerkennbarkeit.<sup>21</sup>

Historische Schemata bilden also den Rahmen dessen, was intelligibel, was verständlich ist und damit als Grundlage gegenseitiger Anerkennungsbeziehungen gelten kann. An dieser Stelle ist es wichtig, zu betonen, dass Butler den Begriff der Intelligibilität aus seinem erkenntnisphilosophischen Kontext herausgelöst und erweitert hat. Epistemologische Intelligibilität bezieht sich im Gegensatz zur Empirie auf Dinge und Sachverhalte, die nur durch den Intellekt, also verstandesmäßig erfassbar und somit existent sind.<sup>22</sup> Butler verwen-

<sup>18</sup> Vgl.: Judith Butler: „Longing for Recognition. Commentary on the Work of Jessica Benjamin“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 1.3 (2000), S. 271-290, hier: S. 289.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Besonders hervorzuheben sind hier Judith Butler: *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno Vorlesungen 2002*, Frankfurt a.M. 2002; dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005; dies.: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a.M. 2010.

<sup>21</sup> Butler: *Raster des Krieges*, S. 14.

<sup>22</sup> Vgl.: Werner Beierwaltes: „Intelligibel, das Intelligible, Intelligibilität“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, S. 463-465.

det in ihren Arbeiten den Begriff einer sozialen und kulturellen Intelligibilität. Diese bezieht sich auf das, was juristisch, sozial und politisch als existent wahrgenommen wird.

Nachhaltig diskutiert wurde diese Frage der Intelligibilität am Beispiel von Geschlechtsidentitäten in Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*. In Bezug auf Geschlecht beschreibt sie den Begriff der Intelligibilität wie folgt:

„Intelligible“ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrecht erhalten.<sup>23</sup>

Demnach sind Personen, deren Geschlechtsidentität, Anatomie oder sexuelles Begehren nicht den Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität im Sinne eines binären Geschlechtersystems entspricht, zwar als Gegenstände der real existierenden Welt wahrnehmbar. Allerdings sind sie insofern nicht intelligibel, als dass sie juristisch, sozial und politisch unverständlich und unerkennbar bleiben, wie die fehlende Möglichkeit eines nicht männlichen oder weiblichen Personenstandes oder der gleichgeschlechtlichen Ehe zeigen.

Wie das Beispiel um intelligible Geschlechtsidentitäten zeigt, sind die historischen Schemata (Geschlechterbinarität) maßgeblich für die Deutungsmacht gesellschaftlicher Werte und Normen verantwortlich. Sie bilden den kulturellen und normativen Rahmen, in dem die Anerkennung von Personen oder Sachverhalten ermöglicht oder verhindert wird. In *Raster des Krieges*<sup>24</sup> wendet sich Butler der Frage zu, wie speziell angelegte Raster/Rahmen die Wahrnehmbarkeit und Anerkennbarkeit formen. Mit ihrer Diskussion von Folterbildern aus Abu Graib richtet sie den Blick auf visuelle Medien bzw. deren normative und kulturelle Rahmungen und prüft, welche Auswirkungen sie auf die transitive Affektivität haben. In diesem Zusammenhang stellt Butler für diese Auseinandersetzung mit Darstellungen von Verletzlichkeit eine anregende Möglichkeit in Aussicht:

Als visuelle Deutung kann die Fotografie nur innerhalb bestimmter Grenzen und damit innerhalb bestimmter Arten von Rahmen betrieben werden, es sei denn natürlich, der vorgegebene Rahmen wird selbst Teil der erzählten Geschichte und es sei denn, es gibt einen Weg, den Rahmen selbst zu fotografieren. Das Foto, das die Deutung seines Rahmens gestattet, öffnet sich damit der kritischen Prüfung der Beschränkungen, die über die Deutung der Wirklichkeit verhängt wurden. Es verdeutlicht und thematisiert den Mechanismus dieser Beschränkung und stellt selbst einen Akt des ungehorsamen Sehens dar.<sup>25</sup>

Die Frage nach einem Weg, den Rahmen einer Fotografie durch eben diese abzubilden und deuten zu können, eröffnet in der Auseinandersetzung mit den Darstellungen von Verletzlichkeit durch *Selfies* eine Perspektive, aus der sich vielversprechende Fragestellungen und Denkrichtungen ableiten lassen. Das folgende Kapitel soll eine unabgeschlossene Sammlung solcher Fragestellungen darstellen.

<sup>23</sup> Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, S. 38.

<sup>24</sup> Der englische Originaltitel *Frames of War. When is Life Grievable?* weckt mit der Verwendung von „Rahmen“ (Frames) augenblicklich Assoziationen zu visueller Bildsprache und verdeutlicht die Absicht der Autorin, einen Zusammenhang zwischen bildlicher und konzeptioneller Rahmung von Betrauerbarkeit und der daraus resultierenden ungleichmäßigen Verteilung von Verletzbarkeit herzustellen. Vgl.: Judith Butler: „Introduction to the Paperback Edition“, in: dies.: *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, New York 2010, S. ix-xxx.

<sup>25</sup> Butler: *Raster des Krieges*, S. 72.

## Ausblick auf weiterführende Fragestellungen

Die Frage, die sich nach der Betrachtung von *Sad Selfies* im Kontext von Aspekten der Anerkennung nach Butler förmlich aufdrängt, ist: Verfügen Darstellungen von Verletzlichkeit durch *Selfies* über die Möglichkeit, die Rahmenbedingungen und Grenzen der Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit zu thematisieren? Vermag die Art und Weise der Selbstdarstellung in Momenten der Verletzlichkeit eine Aussage darüber zu treffen, wie sehr oder wie wenig es möglich ist, dem Anderen die eigene Schwäche und Verletzbarkeit preiszugeben?

Überlegungen dieser Art lohnen, in einen Kontext von Individualität und gesellschaftlichen Zusammenhängen gestellt zu werden. Auf die Frage, ob es sinnvoll ist, das Konzept der Verletzbarkeit in gleicher Weise auf Personen wie auf Nationen anzuwenden, bietet Butler folgende Sichtweise an:

[...] it seems to me that nations tend to focus on individuals as iconic, as representing or, better, embodying national ideals and fantasies. I am not sure a nation can even articulate its own self-understanding without an iconic investment in certain kinds of ‚individuals‘.<sup>26</sup>

Da Subjektbildung nicht in einem gesellschaftlichen Vakuum stattfindet, kann also die Darstellung von Verletzlichkeit über den individuellen Rahmen hinausweisen und Aspekte ihrer Anerkennbarkeit auf der Makroebene skizzieren. Dass eine identische Herangehensweise auf diese Aspekte auf Mikro-, Meso- und Makroebene sinnvoll ist, soll damit jedoch nicht gesagt werden. Somit bleiben die Fragen der Übertragbarkeit und Differenzierung weiter offen und lohnenswert.

Gegenstand weiterer Überlegungen sind die historischen Schemata, die Wahrnehmbarkeit und Anerkennbarkeit der auf den *Selfies* abgebildeten Verletzlichkeit formen. Welche tradierten Normen und Werte über Verletzlichkeit tragen dazu bei, dass das Zulassen und Dokumentieren dieser Emotionen, wie *Sad Selfies* anzeigen, isoliert unter Ausschluss einer Öffentlichkeit stattfindet? Welche historischen Schemata formen unsere Wahrnehmung und Beurteilung, wenn die Dokumentationen von Verletzlichkeit uns erreichen und eine Öffentlichkeit erhalten? Wie ist es um eine kulturelle Intelligibilität von Verletzbarkeit bestellt? Welche gesellschaftlichen Normen und Werte offenbaren sich in dem Narzissmusdiskurs um *Selfies* im Allgemeinen? Welchen Aufschluss kann eine Untersuchung von Verletzlichkeitsdarstellungen im Speziellen auf kausale Zusammenhänge von Tabuisierung und Anerkennung bieten?

Kommen wir der Aufforderung Butlers nach und erschließen durch ein ‚ungehorsames Sehen‘ von *Sad Selfies* historische Schemata der Rezeption solcher Darstellungen, eröffnet sich gegebenenfalls eine Perspektive auf eine politische Dimension. Die Entstehung, Zirkulation und Diskussion von *Selfies* deutet auf eine Bedeutungsrelevanz des Mediums Foto in seinem modernen digitalisierten Gesellschaftskontext hin. Hierzu bietet sich ein Rückgriff auf Walter Benjamins für die Medienwissenschaft richtungsweisenden Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* an. Benjamin sah in der

<sup>26</sup> Sabine Hark und Paula-Irene Villa: „Confessing a Passionate State...“: Judith Butler im Interview“, in: *Feministische Studien*, 2 (2011), S. 196-205, hier: S. 202. [http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx\\_cuppaperlist/Fem\\_Stud\\_text\\_11\\_02.pdf](http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx_cuppaperlist/Fem_Stud_text_11_02.pdf) (zuletzt aufgerufen am 02.01.2015).

Reproduzierbarkeit von Kunst, besonders der Entstehung des Mediums Fotografie, eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmung impliziert. Selbstverständlich ist Benjamins Aufsatz im zeitgeschichtlichen Kontext des Nationalsozialismus und als Kommentar der Einbindung von Medien in propagandistische Zwecke zu verstehen. Der *Kunstverkaufsatz* stellt somit eine Mahnung an gesellschaftlich und politisch bedingte Wahrnehmung von Kunst dar: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“<sup>27</sup> Neben der Betrachtung von *Selfies* aus diesem Blickwinkel ist allerdings auch eine Überlegung reizvoll, ob das Erstellen und Teilen von *Sad Selfies* auch als Politisierung der Reproduzierbarkeit gelesen werden kann. Kann die Tabuisierung der Demonstration von Verletzbarkeit durch das Medium *Selfie* und seine Zirkulation im Internet überwunden und rezipierbar gemacht werden?

Zuletzt stellt sich die Frage nach einer geeigneten Methodik, möchte man sich den oben genannten und weiteren Fragen zu einer Analyse von *Sad Selfies* aus gesellschaftspolitischer und/oder kulturwissenschaftlicher Perspektive annähern. Zum einen bietet sich die hier vorgestellte dokumentarische Methode aus vielerlei Hinsicht an. Mit ihr wurde von Bohnsack ein Verfahren entwickelt, welches visuelle Medien wie Fotografien als Daten für qualitative Forschungsinteressen nutzbar macht. Besonders attraktiv erscheint hierbei der von Imdahl entlehnte Anspruch an die Methode, ein ‚sehendes Sehen‘ der Bilder zu ermöglichen. Das ‚sehende Sehen‘ liefert das methodische Äquivalent zu Butlers inhaltlicher Forderung eines ‚ungehorsamen Sehens‘, um Rahmenbedingungen und Grenzen von kultureller Intelligibilität und Anerkennbarkeit kritisch zu erkunden. Zudem sei erwähnt, dass die Methode einen enormen Beitrag für die von Werner Faulstich beklagte karge Methodenlandschaft zur Bildinterpretation in den Medien- und Kulturwissenschaften leistet.<sup>28</sup>

Allerdings ergaben sich durch die Anwendung der Methode in diesem Beitrag auch Zweifel an ihrer Umsetzbarkeit für den Untersuchungsgegenstand *Selfie*. So ist es denn fraglich, ob die Analyseschritte der Perspektivität und szenischen Choreografie, wie sie gegenwärtig in der Ausarbeitung Bohnsacks empfohlen werden, für das spezifisch fotografische Genre des Selbstportraits anwendbar sind. So ist doch die Zentralperspektive die dominante Perspektive, was sich aus dem Charakteristikum ergibt, dass Abbildende und Abgebildete dieselbe Person sind. Auch die szenische Choreografie erscheint zweifelhaft. Der Entstehungskontext der Methode in der Kunstgeschichte nimmt unter anderem Bezug auf großflächige Gemälde mit multiplen und komplexen Handlungssträngen. Ob der Analyseschritt der szenischen Choreografie auch für die Erörterung von fotografischen Selbstporträts übertragbar ist, scheint fraglich. Auf diesen Bildern ist meist nur eine Person abgebildet. Daher ist weniger die Interaktion von Abgebildeten von Interesse, es rückt vielmehr die Beziehung zwischen Sujet und Betrachter in den Fokus der Untersuchung.

Abschließend bleibt festzustellen, welche breiten Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand *Selfie*, besonders Verletzlichkeitsdarstellungen, noch unangetastet sind. So ist hier noch viel Arbeit in theoretischer Zuwendung zu Zusammenhängen von Tabuisierung und Anerkennung von Trauer, Schwäche und Verletzbarkeit aus philosophischer, kulturwissenschaftlicher sowie gesellschaftspolitischer Perspektive zu leis-

<sup>27</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M., 1992 (1935), S. 44.

<sup>28</sup> Vgl.: Werner Faulstich (u.a.): *Bilderanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*, Bardowick 2009.

ten. Ebenso steht eine Erarbeitung oder Anpassung vorhandener Methoden zur Analyse von *Selfies* aus, um diesem zeitgenössischen Medienphänomen gerecht werden zu können. Für weitergehende Forschungen in diese Richtung soll dieser Beitrag einen ersten Anreiz bieten.

LITERATURVERZEICHNIS

- Beierwaltes, Werner: „Intelligibel, das Intelligible, Intelligibilität“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 4, Basel 1976, S. 463-465.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1992.
- Bohnsack, Ralf: „Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis“, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medientheoretischer Perspektive*, Wiesbaden 2006, S. 45-75.
- Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*, Stuttgart 2011.
- Bonajo, Melanie: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005.
- Butler, Judith: „Introduction to the Paperback Edition“, in: dies.: *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, New York 2010, S. IX-XXX.
- Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno Vorlesungen 2002*, Frankfurt a.M. 2002.
- Butler, Judith: „Longing for Recognition. Commentary on the Work of Jessica Benjamin“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 1.3 (2000), S. 271-290.
- Butler, Judith: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a.M. 2010.
- Deines, Stefan: „Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth“, in: Georg W. Bertram, Robin Celikates, Christophe Laudou und David Lauer (Hrsg.): *Socialité et reconnaissance. Grammaires de l'humain*, Paris 2007, S. 143-161.
- Faulstich, Werner: *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*, Bardowick 2010.
- Hark, Sabine, Paula-Irene Villa: „„Confessing a Passionate State...“: Judith Butler im Interview“, in: *Feministische Studien*, 2 (2011), S. 196-205.  
[http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx\\_cuppapelist/Fem\\_Stud\\_text\\_11\\_02.pdf](http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx_cuppapelist/Fem_Stud_text_11_02.pdf)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1996.
- Hetzl, Andreas: „Alterität und Anerkennung. Einleitende Bemerkungen“, in: ders., Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*, Baden-Baden 2011, S. 11-34.
- Honneth, Axel: *Der Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a.M. 1994.

- Imdahl, Max: „Ikonik – Bilder und ihre Anschauung.“ in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300-324.
- Imdahl, Max: „Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische“, in: Angeli Janhsen-Vukićević (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, Band 1, *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 274-281.
- Kuch, Hannes: „Anerkennung, Wechselseitigkeit und Asymmetrie“, in: Andreas Hetzel, Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*. Baden-Baden 2011, S. 93-111.
- o.A.: „Selfy“, in: *Urban Dictionary online*, <http://de.urbandictionary.com/define.php?term=selfies>
- Oxford University Press: „Oxford Dictionary Word of the Year 2013“, in: *Oxford Dictionary online*, <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>
- Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006.
- Ryan, Erin Gloria: „Selfies Aren’t Empowering: They Are a Cry for Help“, in: *Jezebel.com*, <http://jezebel.com/selfies-arent-empowering-theyre-a-cry-for-help-1468965365>
- Stein, Joel: „The Me Me Me Generation: Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they'll save us all“, in: *Time* vom 09.05.2013, <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>.