

**Mediale Artikulation als Form der
neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie
: »Aegyo« als Cuteness-Performance in Facebook-Profilbildern
südkoreanischer Studierender**

Der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg
zur
Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.
vorgelegt von
Juho Lee
aus Daejeon, Südkorea

Als Dissertation genehmigt
von der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Tag der mündlichen Prüfung: 12. 01. 2023.

Gutachter/in: Prof. Dr. Benjamin Jörissen
apl. Prof. Dr. Leopold Klepacki

Inhaltsverzeichnis

ZUSAMMENFASSUNG.....	IX
ABSTRACT	X
1. EINLEITUNG	1
2. DER ARTIKULATIONSBEGRIFF IN ANTHROPOLOGISCHER PERSPEKTIVE .	8
2.1 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs von Jung (2005)	8
2.1.1 Artikulation zwischen individueller und sozial-kultureller Äußerungsform.....	8
2.1.2 Reflexivität.....	9
2.1.3 Multimedialität	11
2.2 Zur Interpretation des visuellen und medialen Artikulationsbegriffs in der medienbildungstheoretischen Perspektive von Jörissen und Marotzki (2009)	13
2.2.1 Visuelle Artikulation	13
2.2.1.1 Pictorial (Iconic) Turn	13
2.2.1.2 Panofskys dreistufiges Modell zur Bildinterpretation.....	15
2.2.1.3 Multimediale, v. a. visuelle Artikulationsformen	18
2.2.2 Mediale Artikulation.....	20
2.2.2.1 Web 2.0-Technologien als Basis medialer Artikulation	20
2.2.2.2 Mediale Artikulation und Kommunikation auf Weblogs, in Online-Communities und Sozialen Netzwerken	21
2.2.2.3 Avatare als Beispiele medialer Artikulation in visueller Form	22
2.2.3 Strukturelle Medienbildung	25
2.2.3.1 Zur Notwendigkeit von Selbstreflexion im Zeitalter multipler Orientierungskrisen	25
2.2.3.2 Strukturelle Bildungstheorie	27
2.2.3.3 Reflexive Potenziale durch mediale Artikulation und Kommunikation in den Neuen Medien	28
3. DER ARTIKULATIONSBEGRIFF IN MACHTTHEORETISCHER PERSPEKTIVE	31
3.1 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs in Anlehnung an Foucaults Frühwerk	31

3.1.1 Die mediale Struktur des Social Web als (invertierte) panoptische Struktur	31
3.1.2 Mediale Artikulation als Form der Selbst-Praktik	35
3.2 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs in Anlehnung an Foucaults Spätwerk	37
3.2.1 Die mediale Struktur des Social Web als Struktur des demokratisierten Panoptikums	37
3.2.2 Mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie	39
4. NEOLIBERAL-GOUVERNEMENTALE SELBSTTECHNOLOGIEN	42
4.1 Zum Begriff der „Gouvernementalität“	42
4.1.1 Der Regierungsbegriff.....	42
4.1.2 Der Gouvernementalitätsbegriff und die liberale Gouvernementalität	44
4.1.3 Neoliberale Gouvernementalität.....	46
4.2 Selbsttechnologien	49
4.2.1 Foucaults „Technologien des Selbst“.....	49
4.2.2 Gouvernementale Selbsttechnologien	50
4.2.3 Neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologien am Beispiel von Portfolios	52
4.3 Ambivalente Formen von Selbsttechnologien	54
4.3.1 Ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologien	54
4.3.2 Das ambivalente Verhältnis zwischen der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie und der ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie	56
5. MEDIALE SELBSTTECHNOLOGIE UND MEDIALE STRUKTUR IM NEOLIBERAL-GOUVERNEMENTALEN KONTEXT.....	60
5.1 Mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie.....	60
5.1.1 Zum Begriff »mediale Selbsttechnologie«.....	60
5.1.2 Ambivalente Formen der medialen Selbsttechnologie	61
5.1.3 Mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie im Zusammenhang mit dem Begriff »Ökonomie der Aufmerksamkeit«	66
5.2 Mediales demokratisiertes Panoptikum.....	70
5.2.1 Der Begriff »360°-Feedback«.....	70
5.2.2 Das mediale demokratisierte Panoptikum für die Peer-Überwachung	74
5.2.3 Die medialen Feedbacks- und Evaluationsmöglichkeiten	76

5.2.4 Die mediale feedbackgeleitete Selbststeuerung als ein Unternehmer	78
6. ZUR AUSWAHL DES FORSCHUNGSGEGENSTANDES: FACEBOOK-PROFILBILDER ALS BEISPIEL DER AMBIVALENZ MEDIALER SELBSTTECHNOLOGIEN	80
6.1 Zur Struktur der Facebook-Profilseite zum Erhebungszeitpunkt.....	80
6.1.1 Profilseiten in Sozialen Netzwerkplattformen.....	80
6.1.2 Exemplarische Analyse der Profilseiten auf meinVZ und MySpace.....	83
6.1.3 Ein strukturanalytischer Blick auf die Facebook-Profilseite	85
6.1.4 Facebook-Profilseiten als ein Beispiel der Ambivalenz medialer Selbsttechnologien ...	89
6.2 Facebook-Profilbilder	91
6.2.1 Profilbilder auf Sozialen Netzwerkplattformen.....	91
6.2.2 Ein strukturanalytischer Blick auf die Facebook-Profilbilder	93
6.2.3 Facebook-Profilbilder als ein Beispiel der Ambivalenz medialer Selbsttechnologien....	96
7. DIE SERIELL-IKONOGRAFISCHE FOTOANALYSE ALS METHODISCHE GRUNDLAGE VISUELLER FORSCHUNG IM SOCIAL WEB	98
7.1 Forschungsmethoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation.....	98
7.1.1 Erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation nach Mollenhauer	98
7.1.2 Pädagogische Ikonologie.....	101
7.1.3 Bildungstheoretisch-strukturelle Bildinterpretation	104
7.2 Die seriell-ikonografische Fotoanalyse.....	106
7.2.1 Grundlagen der »seriell-ikonografischen Fotoanalyse«.....	106
7.2.2 Erstes methodisches Verfahren: (Bild-)Datensammlung und -klassifizierung	109
7.2.3 Zweites methodisches Verfahren: Themen- und Bildauswahl	111
7.2.4 Drittes methodisches Verfahren: Bildanalyse und Geltungsüberprüfung.....	112
8. DATENERHEBUNG: BILDDATENSAMMLUNG UND -KLASSIFIZIERUNG	116
8.1 Bilddatensammlung.....	116
8.1.1 Zum Datensammlungsprozess	116
8.1.2 Ergebnisse der Datensammlungen	122

8.2 Bilddatenklassifizierung	125
8.2.1 Zum Datenklassifizierungsprozess	125
8.2.2 Profilbild-Typen.....	129
8.2.2.1 Profilbilder, die nicht den User selbst darstellen	129
8.2.2.2 Digital modifizierte Bilder.....	130
8.2.2.3 Paar- und Gruppenbilder	131
8.2.2.4 Einzelbilder	132
8.2.3 Zusammenfassung der Bilddatenklassifizierung	138
9. ZUR THEMEN- UND BILDAUSWAHL.....	139
9.1 Forschungszugang zur Themen- und Bildauswahl	139
9.2 Themenauswahl: »Aegyo« als Performance of cuteness	142
9.2.1 Das Konzept »cute(ness)« und »kawaii«.....	142
9.2.1.1 Definition des Konzepts »cute(ness)«	142
9.2.1.2 Definition des Konzepts »kawaii«	146
9.2.2 Das Konzept »Aegyo«.....	149
9.2.2.1 Definition des Konzepts »Aegyo« im Vergleich zu den Konzepten »cute/kawaii«	149
9.2.2.2 Aegyo als ein kulturelles und mediales Phänomen.....	152
9.2.2.3 Spezifische Aegyo-Repertoires in visueller Form	155
9.3 Bildauswahl.....	161
9.3.1 Systematische Auswahl von Profilbildern mit visuellen Aegyo-Repertoires	161
9.3.2 Datenkodierung nach Geschlecht und zehn visuellen Aegyo-Repertoires.....	163
9.3.3 Bildvergleich der Profilbilder zwischen weiblichen und männlichen Abgebildeten und zwischen privaten Profilbildern und öffentlichen Pressefotos.....	165
10. BILDANALYSE, -VERGLEICH UND GELTUNGSÜBERPRÜFUNG.....	168
10.1 Analyse der weiblichen Profilbilder vor dem Hintergrund visueller Aegyo-Repertoires ..	168
10.1.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen	168
10.1.1.1 Winking (9 Bilder).....	168
10.1.1.2 Pouting (12 Bilder)	172
10.1.1.3 Making Heart Sign (14 Bilder).....	176
10.1.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck	182
10.1.2.1 Shy Smile (Smile with Gaze Avoidance) (6 Bilder)	182

10.1.2.2 Surprised Face (Big Eyes with Opened Mouth) (1 Bild)	185
10.1.2.3 Cupping the Face in the Hand(s) (9 Bilder).....	187
10.1.2.4 Pretending to Cry (Bringing the Fist to the Cheek) (1 Bild).....	191
10.1.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen.....	193
10.1.3.1 Making the V Sign (16 Bilder)	193
10.1.3.2 Poking the Cheek with the Index Finger (2 Bilder).....	199
10.1.3.3 Appropriation of Pet Animal Appearance (9 Bilder)	200
10.1.4 Zusammenfassung der Analyse der weiblichen Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires	204
10.2 Analyse der männlichen Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires im Vergleich zu weiblichen Profilbildern.....	206
10.2.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen (9 Bilder)	206
10.2.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck (4 Bilder)	211
10.2.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen (6 Bilder).....	215
10.2.4 Zusammenfassung des Bildvergleichs zwischen den männlichen und weiblichen Profilbildern mit den visuellen Aegyo-Repertoires	218
10.3 Analyse öffentlicher Pressebilder mit weiblichen Prominenten und mit den visuellen Aegyo-Repertoires zur Geltungsüberprüfung.....	220
10.3.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen (6 Bilder)	221
10.3.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck (13 Bilder)	223
10.3.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen (10 Bilder)	228
10.3.4 Zusammenfassung des Bildvergleichs zwischen den öffentlichen Pressbildern und privaten Profilbildern mit den visuellen Aegyo-Repertoires	231
11. DAS AEGYO-PHÄNOMEN ZWISCHEN KONFUZIANISCHEM KULTURKONTEXT UND NEOLIBERAL-GOUVERNEMENTALER (WESTLICHER) MODERNE.....	233
11.1 Zur Interpretation des Aegyo-Phänomens im konfuzianischen Kulturkontext.....	233
11.1.1 Das hierarchische Geschlechterverhältnis im Konfuzianismus	233
11.1.2 Gehorsamkeit als eine ideale Weiblichkeit in der konfuzianischen Gesellschaft	238
11.1.3 „Aegyo“ als ein Mittel für die Selbstdarstellung als „ideale Frau“ in der konfuzianischen Kultur.....	240
11.2 Zur Interpretation des Aegyo-Phänomens im neoliberal-gouvernementalen Kontext	242
11.2.1 Zur Ökonomisierung des Rollenbildes „idealer Weiblichkeit“ in der gegenwärtigen	

südkoreanischen Gesellschaft	242
11.2.2 Aegyo als Humankapital jedes weiblichen K-Pop Idols	245
11.2.2.1 Ursprung: die Herstellung von japanischen weiblichen „cute-Idols“	246
11.2.2.2 Die Herstellung von K-Pop cute-Idols durch das (Aegyo-)Training	248
11.2.2.3 Ein Beispiel von Aegyo als Humankapital bei einer weiblichen K-Pop Idol-Gruppe ..	251
11.2.3 Aegyo als Humankapital: weibliche Profilbilder im Kontext medialer	
Aufmerksamkeitsökonomien	255
12. SCHLUSS	259
12.1 Das Aegyo-Phänomen als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Transformation	
der kulturellen Idealvorstellung von Weiblichkeit im südkoreanischen Kontext	259
12.2 Aegyo in den Facebook-Profilbildern als ein Beispiel der medialen neoliberal-	
gouvernementalen Selbsttechnologie	261
12.3 Zwei Anschlussfragen	263
LITERATURVERZEICHNIS	267
INTERNETQUELLEN	279

Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung entwickelt sich aus der grundlegenden Fragestellung, ob mediale Artikulation, die sich als bewusste Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen in symbolischen Medien auszeichnet, nicht nur aus der anthropologischen bzw. bildungstheoretischen Perspektive, sondern auch aus einer machttheoretischen Perspektive interpretiert werden kann.

Um diese Fragestellung zu diskutieren, werden zentrale Begriffe wie neoliberale Gouvernementalität, Selbsttechnologien aus den Spätwerken Foucaults und Aufmerksamkeitsökonomie, mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologien aus den Arbeiten von G. Franck, H. Bublitz und A. Reckwitz thematisiert. Aus dieser theoretischen Arbeit wird die zentrale These der vorliegenden Untersuchung formuliert, dass mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie verstanden wird.

Für die empirische Überprüfung dieser formulierten zentralen These wird ein konkretes Forschungsthema ausgewählt, in diesem Fall die sogenannte „Aegyo-Inszenierung“, die man als bewusste Inszenierung des Selbst als eine niedliche bzw. kindliche Person versteht. Daraufhin werden 198 Profilbilder auf Facebook mit dem Aegyo-Repertoire von Pädagogik-Studierenden an einer südkoreanischen Universität nach dem Geschlecht des Abgebildeten klassifiziert und miteinander verglichen. Für die Geltungsüberprüfung werden sie zusätzlich mit den öffentlichen Pressefotografien weiblicher, südkoreanischer Prominenter verglichen. Durch diese empirische Untersuchung mit der Bildanalyse bzw. dem -vergleich kann resultiert werden, dass mediale Artikulation am Beispiel von Profilbildern auf Facebook als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie verstanden werden kann, damit jede der Abgebildeten mithilfe der Aegyo-Inszenierung soziale Aufmerksamkeit von anderen Personen im medialen Raum erregt. Dabei fungiert der Körper des jeweiligen Abgebildeten für die Aegyo-Inszenierung als Humankapital, um soziale Aufmerksamkeit zu erlangen.

Zusätzlich kann aus dieser empirischen Untersuchung noch eine weitere These der vorliegenden Untersuchung formuliert werden, dass das Aegyo-Phänomen in Südkorea als ein Beispiel der ökonomisierten Transformation der tradierten idealen Weiblichkeit verstanden wird. Im Prozess der Modernisierung der südkoreanischen Gesellschaft fungieren Schwäche, Passivität, Gehorsamkeit, Niedlichkeit usw., welche jeweils als ideale Weiblichkeit in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft galten, immer weniger als Geschlechternorm, sondern vielmehr als Mittel für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. In diesem Kontext inszenieren die weiblichen Abgebildeten sich selbst aus eigenem Antrieb als ideale Frau – nicht für die Erfüllung der tradierten Geschlechternorm, sondern um soziale Aufmerksamkeit zu erzeugen.

Abstract

This study develops from the basic question, whether medial articulation, which is characterized as a conscious explication of individual implicit-qualitative experiences in symbolic media, not only from an anthropological, or educational-theoretical perspective, but also from a power-theoretical perspective, can be interpreted.

In order to discuss this basic question, the following Keywords are discussed, such as 'neoliberal governmentality', 'technologies of the self' from Foucault's late Works and 'attention economy', 'medial neoliberal-governmental technologies of the self' from the works of G. Franck, H. Bublitz and A. Reckwitz. From this theoretical work, the main thesis of this study is formulated that medial articulation is understood as a form of medial neoliberal-governmental technologies of the self.

A concrete research topic 'Aegyo-performance', which is understood as a conscious presentation of the self as a cute or childlike person, is selected for the empirical examination of the main thesis. Then, 198 profile pictures on Facebook with the Aegyo-Repertoire of the pedagogy students at a South Korean university are classified, analyzed, and compared between the sex of the person in each profile picture. For the validity check, these profile pictures are also compared with the public press photographs of female South Korean celebrities. This empirical research with the analysis of the profile pictures can result in that media articulation using the example of profile pictures on Facebook can be understood as a form of medial neoliberal-governmental technologies of the self, so that each of the person with the Aegyo-performance in the profile pictures attracts the social attention of other people in the social media. In this context, the presented body of each person in the profile pictures can be also understood as human capital in order to gain social attention.

In addition, another thesis of this study can be formulated from this empirical research that the Aegyo-Phenomenon in South Korea is understood as an example of the economized transformation of traditional ideal femininity. In the process of the modernizing of South Korean society, weakness, passivity, cuteness, etc., which is considered as the ideal femininity in traditional Confucian society, is functioned less and less as a gender norm, but more and more as a means of generating social attention. In this context, the female persons present themselves as the ideal Korean women from own will - not to fulfil the traditional gender norm, but to generate social attention

1. Einleitung

Anders als in den traditionellen Massenmedien, in denen ein Individuum keinen eigenen Inhalt erstellen kann, sondern jeweils als ein Zuschauer bzw. Zuhörer von Rundfunksendern den angebotenen Hörfunk- oder Fernsehprogrammen nur zuschauen bzw. zuhören kann, bestehen heutzutage viele Möglichkeiten für alle Individuen, eigene Inhalte über z. B. eigene Gedanken, Gefühle, Erinnerungen, Erfahrungen, Erlebnisse, Wünsche usw. in den Neuen (digitalen) Medien zu erstellen. Anders ausgedrückt heißt das, dass sie eigene Inhalte im öffentlichen medialen Raum in multimedialen Formen veröffentlichen können, z. B. in Form eines textlichen Beitrags auf Blogs, eines visuellen Beitrags (etwa eines Bildes) auf Instagram, eines audiovisuellen Beitrags (etwa eines Videos) auf Youtube usw. Darüber hinaus bestehen zugleich viele Möglichkeiten für alle Individuen, mithilfe der Kommentar-Funktion über eigene Inhalte mit anderen Nutzern jederzeit zu kommunizieren. Ferner können sie mithilfe der Gefällt-mir-Angabe oder der Teilen-Funktion eigene Inhalte von anderen Nutzern jederzeit evaluieren lassen. Diese Tätigkeiten mit eigenen Inhaltserstellungen und Kommunikationen im medialen Raum werden einerseits als „Identitätsarbeit“ (Ganguin & Sander, 2008, S. 423; Misoch, 2009, S. 165; Schorb, 2009, S. 89; Tillmann, 2006, S. 47; A. Unger, 2014, S. 46¹) verstanden, sodass eine große Möglichkeit für jeden Jugendlichen besteht, mithilfe medialer Erstellung eigener Inhalte bzw. Selbstpräsentation und medialer Kommunikation mit anderen Nutzern eine eigene Identität zu bilden. Andererseits werden sie als „jugendkulturelle Vergemeinschaftungsform“ (Hugger, 2014, S. 11; Krotz & Schulz, 2014, S. 35; Reißmann, 2014, S. 89²) verstanden, was bedeutet, dass eine andere große Möglichkeit für jeden Jugendlichen

¹ Unger versteht mediale Selbstdarstellung jedes Nutzers und mediale Kommunikation bzw. Interaktion zwischen Nutzern auf SNS (Social Network Sites) als „eine komplexe und reziproke Form der Identitätsarbeit“ (ebd.), wie folgt: „Vor diesem Hintergrund entsteht bei personenorientierten SNS eine komplexe und reziproke Form der Identitätsarbeit: die Selbstdarstellung scheint sich von einem ‚monadischen‘ Schöpfungsakt zu einem sozialen Aushandlungsprozess zu wandeln, auf den sowohl das Softwaredesign, die auf der jeweiligen SNS etablierten Verhaltensregeln, wie auch ‚die Anderen‘ im Sinne der Sozialkontakte ein gewisses Maß Einfluss ausüben.“ (Ebd.)

² Beispielsweise beschreibt Reißmann, dass Bildhandeln (etwa Erstellung eigener Selbstbilder) und Bildkommunikation (etwa Kommunikation mit anderen Nutzern über erstellte Selbstbilder) auf SNS der „jugendkulturelle[n] Vergemeinschaftung“ dienen, wie folgt: „Wenn mit der Durchdringung jugendlichen Alltags mit digitalen Medien, [...], und Kommunikationsumgebungen wie Social Network Sites (= SNS, z. B. Facebook, Schüler VZ) als Ausspiel-, Interaktions- und Verhandlungsorte eine Bedeutungszunahme des Handelns und Kommunizierens mit Bildern festgestellt wird, liegt die Vermutung nahe, dass

besteht, mithilfe der medialen Erstellung eigener Inhalte bzw. Selbstpräsentation und medialer Kommunikation mit anderen Nutzern soziale (Peer-)Gruppen zu bilden und aktiv an der Jugendkultur zu partizipieren. Auf diese Weise werden diese jugendlichen Tätigkeiten im medialen Raum hinsichtlich der Erstellung eigener Inhalte und der Kommunikation mit anderen Nutzern über erstellte Inhalte oft in zwei Kontexten verstanden, zum einen als jugendliche Identitätsarbeit, zum anderen als jugendkulturelle Vergemeinschaftung.

Um diese jugendlichen Tätigkeiten im medialen Raum zu verstehen, entwickeln Jörissen und Marotzki (2009) zusätzlich einen Begriff »mediale Artikulation«, also Artikulation zwischen individueller und sozial-kultureller Äußerungsform mit dem reflexiven Potenzial im (digitalen) medialen Raum, und zwar am Beispiel der eigenen Inhaltserstellung auf Weblogs, Online-Communities und sozialen Netzwerkplattformen. Das geschieht in Anlehnung an den von Jung (2005) entwickelten Begriff »Artikulation« in anthropologischer Perspektive, wonach ein Individuum durch Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrungen im symbolischen Medium in multimedialen Formen einen Anlass zu Reflexion auf sich selbst und auf die Welt erhalten kann. Anders ausgedrückt heißt das, dass die Artikulation ein großes Potenzial für die Selbstreflexion enthält. Dazu entwickeln Jörissen und Marotzki einen Begriff »visuelle Artikulation« aufgrund der Möglichkeiten für die Artikulation in multimedialen Formen im digitalen medialen Raum. Es geht also um eine Artikulation in visueller Form am Beispiel von Bild bzw. Fotografie, in Anlehnung an das von Panofsky (1994[1939]) entwickelte dreistufige Modell zur Bildinterpretation. Die beiden Autoren interpretieren die beiden Begriffe, also mediale und visuelle Artikulation, mit dem Schwerpunkt auf dem (selbst-)reflexiven Potenzial in der strukturalen medienbildungstheoretischen Perspektive, wonach die eigene Inhaltserstellung und die Kommunikation eines Individuums über erstellte Inhalte im medialen Raum, im Sinne medialer Artikulation (in multimedialen Formen), dem Individuum ein großes Potenzial zur Reflexion über sich selbst und die Welt sowie ferner zur Bildung eines eigenen Orientierungsmusters anbieten.

Allerdings kann man hinsichtlich dieser Interpretationsmöglichkeit des Artikulationsbegriffs in anthropologischer bzw. bildungstheoretischer Perspektive in Frage stellen, ob individuelle Eigeninhaltserstellung und Kommunikation mit anderen Nutzern im medialen Raum tatsächlich als mediale Artikulation und Kommunikation mit dem Schwerpunkt auf dem reflexiven Potenzial interpretiert werden kann, anders ausgedrückt, ob das Individuum nur einen reflexiven Anlass durch die mediale Artikulation und Kommunikation erhalten kann. In diesem Kontext thematisiert Jörissen (2008b; 2011b) zusätzlich eine andere Interpretationsmöglichkeit des

sich damit auch die Bedingungen für jugendkulturelle Vergemeinschaftung verändern.“ (Ebd.)

(medialen) Artikulationsbegriffs, wonach dieser nicht nur in anthropologischer bzw. bildungstheoretischer Perspektive, sondern auch in Foucaults machttheoretischer Perspektive zu deuten ist. Jörissen versteht in Anlehnung an Foucaults Frühwerk „Überwachen und Strafen“ (Foucault 1976) mediale Artikulation als Form der Selbst-Praktik zur Verinnerlichung des Blicks von anderen Nutzern für die Beobachtung eigener Inhalte und die mediale Struktur als (invertierte) panoptische Struktur, in der jeder Nutzer die von jedem anderen Nutzer erstellten Inhalte jederzeit beobachtet bzw. überwacht. Diese neue Interpretationsmöglichkeit bietet noch eine andere Perspektive für das Verständnis des Artikulationsbegriffs an, wonach mediale Artikulation und Kommunikation nicht nur als (selbst-)reflexives Potenzial zur Bildung eines eigenen Orientierungsmusters, sondern auch als Machtpotenzial zur Bildung einer spezifischen Subjektform dienen kann.

Über diese von Jörissen selbst entwickelte neue Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs hinaus soll noch eine andere Interpretationsmöglichkeit als eine zentrale Fragestellung in der vorliegenden Untersuchung diskutiert werden, nämlich ob die von jedem Individuum selbst erstellten Inhalte tatsächlich jeweils weniger zur Selbstreflexion, sondern vielmehr dazu dienen, die soziale Aufmerksamkeit von anderen Nutzern herzustellen. Anders ausgedrückt geht es insoweit darum, ob das Individuum eigene Inhalte mit dem bestimmten Zweck im medialen Raum erstellt, möglichst viele positive Kommentare oder eine hohe Anzahl von Gefällt-mir-Angaben von anderen Nutzern zu erhalten. In dieser Perspektive kann weiterhin die mediale Artikulation weniger als eine Selbst-Praktik angesehen werden, die zur Bildung des spezifischen Subjekts dient, das den beobachtenden bzw. überwachenden Blick von anderen Nutzern ständig verinnerlicht, wie das Jörissen (2008b; 2011b) deutet. Vielmehr ist die mediale Artikulation als eine andere Form der Selbsttechnologie zur Bildung einer anderen spezifischen Form des Subjekts zu interpretieren. Anschließend daran kann die mediale Struktur so interpretiert werden, dass eigene erstellte Inhalte von anderen Nutzern mithilfe der Kommentar-Funktion in wörtlicher Form oder der Gefällt-mir-Angabe bzw. der Teilen-Funktion in Zahlen jederzeit im medialen Raum evaluiert werden können. In diesem Kontext geht es in der vorliegenden Untersuchung um diese neue Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs, wonach mediale Artikulation zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner zur Bildung einer anderen spezifischen Form des Subjekts dienen kann. Damit wird über die bestehenden Perspektiven von Jung (2005), Jörissen/Marotzki (2009) oder Jörissen (2008b; 2011b) hinaus noch eine weitere neue Perspektive zur Interpretation des Artikulationsbegriffs eröffnet.

Diese neue Interpretationsmöglichkeit entwickelt sich ebenfalls aus Foucaults machttheoretischer Perspektive, allerdings nicht in Anlehnung an Foucaults Frühwerk, sondern an

Foucaults Spätwerke (vgl. Reckwitz, 2008a, S. 26³) mit den Schlüsselbegriffen »Gouvernementalität« und »Selbsttechnologie«, die in den Jörissens Arbeiten (2008b; 2011b) nicht diskutiert werden. Somit wird mediale Artikulation nicht als die Form der Selbst-Praktik für die Bildung des Subjekts mit der ständigen Verinnerlichung des Blicks von anderen, sondern als Form der »neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« zur Modifizierung des Selbst in einer anderen bestimmten Form, nämlich als ein »Unternehmer«, interpretiert. Ferner wird die mediale Struktur nicht als (invertierte) panoptische Struktur, sondern als Struktur des demokratisierten Panoptikums mit gegenseitigen Beobachtungs- und Evaluationsmöglichkeiten zwischen den Nutzern zur Modifizierung des jeweiligen Nutzers selbst in der bestimmten Form (als ein Unternehmer) gedeutet. Obwohl diese neue Interpretationsmöglichkeit in der vorliegenden Untersuchung thematisiert wird, kann man sie anders als in den Arbeiten von Jörissen und Marotzki (2009) sowie Jung (2005) nicht in der anthropologischen, bildungstheoretischen Perspektive mit reflexivem Potenzial verstehen, sondern in der machttheoretischen Perspektive (Foucaults) mit dem Machtpotenzial zur Bildung einer spezifischen Subjektform, wie in den Jörissens Arbeiten (2008b; 2011b).

Zur theoretischen Unterstützung dieser neuen Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs in Anlehnung an Foucaults Spätwerke, wonach mediale Artikulation als »Form der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« und mediale Struktur als »die Struktur des demokratisierten Panoptikums« verstanden werden kann, werden die Begriffe »Gouvernementalität« und vor allem »Selbsttechnologie« intensiv in der vorliegenden Untersuchung thematisiert. Dabei lässt sich der Selbsttechnologie-Begriff als bewusste (Reihe von) Operationen am Selbst bezeichnen, also am eigenen Körper, Verhalten oder der eigenen Seele, Lebensweise usw., wobei es um die Modifizierung des Selbst in einer spezifischen Form (Foucault 1984; 1993b) geht, und der neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie-Begriff als bewusste Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer, der eigenes Humankapital ständig managen und investieren soll, aufzufassen ist. Zusätzlich kann diese neue Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs in Anlehnung an die

³ Reckwitz unterscheidet vier Leitkonzepte in Foucaults Werkentwicklung, etwa „die Konzepte des Diskurses, des Dispositivs, der Gouvernementalität und der Technologien des Selbst. (ebd.)“, dabei gelten die die zwei Konzepte, etwa Diskurs und Dispositiv, thematisierten Werke als die Foucaults Frühwerke, sowie »Wahnsinn und Gesellschaft (Foucault, 1969)«, »Archäologie des Wissens (Foucault, 1973)«, »Die Ordnung des Diskurses (Foucault, 1974)«, »Überwachen und Strafen (Foucault, 1976)« usw., und die die noch zwei andere Konzepte, etwa Gouvernementalität und Technologien des Selbst, thematisierten Werke als die Foucaults Spätwerke, sowie »Sexualität und Wahrheit (Foucault, 1983; 1989a; 1989b)«, »Geschichte der Gouvernementalität (Foucault, 2004a; 2004b)« usw.

Arbeiten von Reckwitz (2008) und Bublitz (2010) unterstützt werden, in denen der von Foucault entwickelte Selbsttechnologie-Begriff besonders im (digitalen) medialen Raum thematisiert wird. Dabei lässt sich »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« als von jedem Nutzer selbst im medialen Raum praktizierte bewusste Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen, beispielsweise durch mediale Selbstpräsentation zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit bzw. zum Erhalt vieler positiven Reaktionen von anderen Nutzern. In Anlehnung an Bröcklings (2003) Konzept »360°-Feedback« wird dazu die mediale Struktur als die Struktur des demokratisierten Panoptikums mit gegenseitiger Beobachtungs- bzw. Evaluationsmöglichkeit interpretiert, wobei die mediale Selbsttechnologie von jedem Nutzer zur Modifizierung bzw. Führung des Selbst als ein Unternehmer eingesetzt werden kann.

Im Anschluss an diese theoretische Überprüfung der neuen Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie in Anlehnung an die Arbeiten hauptsächlich von Foucault (1984; 1993b) und Bröckling (2003), Reckwitz (2008), Bublitz (2010) usw., wird diese Interpretationsmöglichkeit empirisch in der vorliegenden Untersuchung überprüft. Und zwar wird dazu eine empirische Untersuchung entwickelt, um die Hauptthese »mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« empirisch zu überprüfen. Dafür werden Facebook-Profilbilder jeweils als Beispiel medialer Artikulation empirisch analysiert, wobei es um die Interpretationsmöglichkeit von Facebook-Profilbildern im neoliberal-gouvernementalen Kontext insofern geht, als sie jeweils als ein Mittel für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner für die Modifizierung des jeweiligen Profilbesitzers selbst als ein Unternehmer fungieren können. Anschließend wird »die seriell-ikonografische Fotoanalyse« von Pilarczyk und Mietzner (2005) als Forschungsmethode für die empirische Untersuchung ausgewählt, und zwar nicht um die mediale Struktur zu analysieren, sondern um die Form der Selbstmodifizierung der jeweiligen Profilbesitzer bzw. Abgebildeten in den Profilbildern empirisch zu rekonstruieren.

Nach der Auswahl des Forschungsobjekts, der Forschungsmethode und nach der Datensammlung und -klassifizierung wird »Aegyo« als ein konkretes Forschungsthema für die empirische Untersuchung ausgewählt. Das Aegyo-Konzept lässt sich als bewusste Performance eines Erwachsenen bezeichnen, der sich selbst als eine cute Person, also als ein Kind bzw. ein auf Kindlichkeit bezogenes (liebenswertes, schwaches, macht-/hilfloses, passives oder gehorsames) Wesen im Alltagsraum, v. a. im medialen Raum darstellt. Trotz dieses engen Zusammenhangs zwischen dem Aegyo- und cuteness-Konzept unterscheidet sich allerdings das Aegyo-Konzept mit dem Schwerpunkt auf der menschlichen Performance des Selbst als

eine cute Person von dem cuteness-Konzept, bei dem der Schwerpunkt auf dem spezifischen Aussehen der Objekte und der spezifischen psychischen Reaktion der Subjekten auf die Objekte liegt. Das Aegyo-Phänomen charakterisiert sich dadurch, dass zunächst spezifische visuelle Repertoires für Aegyo in Form mimischen oder gestischen Ausdrucks in der südkoreanischen Kultur vorhanden sind und diese jeweils als eine Pose für eine Fotoaufnahme und Veröffentlichung im medialen Raum sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext überall in Südkorea sehr häufig verwendet werden. Außerdem werden diese visuellen Aegyo-Repertoires viel häufiger von weiblichen Personen, aber sehr selten von männlichen Personen verwendet. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass viel mehr weibliche Personen sich selbst als eine cute Person mithilfe der visuellen Aegyo-Repertoires im medialen Raum performen (wollen), während viel weniger männliche Personen sich selbst als eine cute Person performen (wollen).

Insbesondere ist das Aegyo-Konzept und -Phänomen sehr geeignet für eine empirische Untersuchung, nämlich für die empirische Überprüfung der neuen Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie, denn es besteht insofern ein Zusammenhang dieses Aegyo-Phänomens mit der neoliberalen Gouvernamentalität, als die spezifischen visuellen Aegyo-Repertoires in den Profilbildern jeweils weniger als ein Mittel für die Reflexion auf sich selbst und auf die Welt, als vielmehr zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit des jeweiligen Abgebildeten im medialen Raum dienen können. Dabei gilt der eigene Körper für die Performance des Selbst als eine cute Person als eigenes Humankapital des jeden Abgebildeten, also als Quelle für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. Daher kann man schließlich das Aegyo der jeweiligen (v. a. weiblichen) Abgebildeten in den Facebook-Profilbildern als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie zur Modifizierung des Selbst als ein sein eigenes Humankapital zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit ständig managender Unternehmer im pädagogischen Kontext verstehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vorliegende Untersuchung aus zwei Teilen besteht, zum einen aus einem theoretischen Teil (Kap. 2-5), zum anderen aus einem empirischen Teil (Kap. 6-11). Zur theoretischen Überprüfung der neuen Interpretationsmöglichkeit des medialen Artikulationsbegriffs als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie wird zunächst der Artikulationsbegriff von Jung (2005) und Jörissen & Marotzki (2009) thematisiert (Kap. 2) und dann die neue Interpretationsmöglichkeit als zentrale Forschungsfrage in der vorliegenden Untersuchung im Rahmen eines Vergleichs mit Jörissens Interpretation des Artikulationsbegriffs (2008; 2011b) diskutiert (Kap. 3). Danach werden

Foucaults Begriffe »Gouvernementalität«, »Selbsttechnologie« und v. a. »neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« diskutiert (Kap. 4), woraufhin dann der zentrale Begriff »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« in Anlehnung an die Arbeiten von Reckwitz (2008) und Bublitz (2010) genau konzeptualisiert wird (Kap. 5). Für die empirische Überprüfung werden die Facebook-Profilbilder von Pädagogik-Studierenden an einer südkoreanischen Universität als Forschungsobjekte ausgewählt, denn diese lassen sich als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie verstehen (Kap. 6). Als Forschungsmethode für die empirische Rekonstruktion der Form der Selbsttechnologie und -Modifizierung durch die Profilbilder wird dann die seriell-ikonografische Fotoanalyse von Pilarczyk und Mietzner (2005) ausgewählt (Kap. 7). Nach der Bilddatensammlung und Klassifizierung (Kap. 8) wird das Aegyo als das konkrete Forschungsthema und die 198 diesem Thema entsprechenden Profilbilder unter den insgesamt 1,682 Profilbildern als die konkreten Forschungsobjekte für die empirische Forschung ausgewählt (Kap. 9). Anschließend findet dann eine Analyse der ausgewählten Profilbilder im Zusammenhang mit dem Aegyo-Konzept je nach visuellem Aegyo-Repertoire statt. Dabei werden zwei Vergleiche durchgeführt, nämlich einer zwischen den Geschlechtern der Abgebildeten und einer mit öffentlichen Pressebildern von weiblichen Prominenten (Kap. 10). Danach wird diese empirische, Bildanalyse und -vergleich umfassende Untersuchung in zwei Kontexten interpretiert, zum einen im konfuzianischen Kulturkontext, zum anderen im neoliberal-gouvernementalen Kontext (Kap. 11). Die vorliegende Untersuchung zielt schließlich darauf ab, die neue Interpretationsmöglichkeit des Artikulationsbegriffs als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie am Beispiel des Aegyo-Phänomens in Facebook-Profilbildern theoretisch, und v. a. empirisch zu überprüfen. Darüber hinaus kann außerdem das Aegyo-Phänomen in Südkorea mithilfe der Analyse der visuellen Aegyo-Repertoires in den Profilbildern als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Transformation der Rolle der kulturellen Idealvorstellung von idealer Weiblichkeit interpretiert werden, nämlich von einer Geschlechternorm zur Regulierung des menschlichen Lebens in der konfuzianischen Gesellschaft zu einem Handelswert bzw. Humankapital des Individuums zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. Im pädagogischen Kontext ist die vorliegende Untersuchung besonders aufschlussreich für die empirische Rekonstruktion der Form der Selbstmodifizierung bzw. -führung durch die spezifische mediale Selbsttechnologie, bei der der jeweilige Profilbesitzer bzw. Abgebildete sich selbst als ein Unternehmer, der eigenes Humankapital (also den eigenen Körper für die cuteness-Performance) zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit ständig managen soll, durch die Performance des Selbst als eine cute Person (Aegyo) in den Facebook-Profilbildern modifiziert.

2. Der Artikulationsbegriff in anthropologischer Perspektive

2.1 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs von Jung (2005)

2.1.1 Artikulation zwischen individueller und sozial-kultureller Äußerungsform

Im Sammelband „Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven“ (Schlette & Jung, 2005) geht es um den Begriff »Artikulation« hauptsächlich in anthropologischer Perspektive (vgl. Jörissen, 2012, S. 59⁴), und dabei versteht besonders Matthias Jung (2005) den Artikulationsbegriff als „die Semantische Explikation des Erlebens mittels symbolischer Medien“ (M. Jung, 2005, S. 105), und zwar in Anlehnung an die Begriffe in der anthropologischen Theorieströmung, etwa „die verschiedenartige Offenbarwerdung der menschlichen Geisteskraft“ (Humboldt, 1988 [1830-1835], S. 383) von Wilhelm von Humboldt, „Das Leben artikuliert sich“ (Dilthey, 1982 [ca. 1892-1893], S. 345) von Wilhelm Dilthey und „Ausdrücklichkeit als Lebensmodus des Menschen“ (Plessner, 1975, S. 323) von Helmuth Plessner usw., wie folgt:

„Unter Artikulation verstehe ich die – meist okkasionelle, manchmal planmäßige – Explikation menschlicher Erfahrung durch die Performanz von symbolischen Akten (in der Regel: Sprechakten), in denen die implizit-qualitative Gestalt gelebter Erfahrung in die explizit-semantische Gestalt eines prägnanten Symbolismus transformiert wird. Bedeutung entsteht dabei durch die Bearbeitung des Impliziten (Gefühlten, Gedachten, Gewollten, Erinnerung...) mittels symbolischer Medien, die es erlauben, mentale Zustände zu individuieren, zu fixieren und kontrastive zu bewerten.“ (M. Jung, 2005, S. 105f)

⁴ Jörissen unterscheidet den Artikulationsbegriff in zwei unterschiedliche Diskursgeschichten: „Der Artikulationsbegriff verweist diskursgeschichtlich auf zwei zu unterscheidende Linien. Die erste verläuft von Wilhelm von Humboldts sprachphilosophischem Konzept der ‚doppelten Artikulation‘ über Wilhelm Dilthey und Ernst Cassirer [Prägnanzbegriff] hin zur gegenwärtigen [vor allem sprach-]philosophischen Anthropologie [Schwemmer, Trabant, Jung]. Die zweite verläuft von Karl Marx zu Louis Althusser; von dort aus weiter etwa zu Stuart Hall und Judith Butler, also zu Cultural Studies and Gendertheorie. Auch wenn diese Linien paradigmatisch und theoriepolitisch weit auseinanderliegen und es im Folgenden insbesondere um den erstgenannten Artikulationsbegriff gehen soll, ist doch die Verknüpfung von Artikulation als individueller Äußerung und Wahrnehmung einerseits und Artikulation als ‚Gelenkstelle‘ kulturell-sozialer Formen und individueller Äußerungsformen andererseits für diesen Begriff charakteristisch.“ (Ebd.)

Der Artikulationsbegriff Jungs steht zwar doppelt im Mittelpunkt; erstens die »implizit-qualitative Erfahrung« und zweitens die »semantische Explikation der Erfahrung durch symbolische Medien«. Und zwar bezieht sich die implizit-qualitative Erfahrung auf die individuelle Perspektive mit dem Schwerpunkt auf der Vielfältigkeit individueller Erfahrungen, welche durch eigene Auseinandersetzungen jedes Individuums mit der Welt in unterschiedlichen Formen zwischen den Individuen gesammelt werden können, während sich die Explikation der eigenen Erfahrungen durch die symbolischen Medien auf die sozial-kulturelle Perspektive bezieht, wobei der Schwerpunkt auf der Gemeinsamkeit der Formen der symbolischen Medien im sozial-kulturellen Rahmen liegt, welche am Beispiel von Sprache grundsätzlich zur Kommunikation zwischen Personen und zur Tradierung vorhandener Kultur dienen. Bei dem Artikulationsbegriff spielt insbesondere die Verknüpfung, im Sinne von »Artikulation«, dieser beiden Perspektiven, nämlich zwischen der implizit-qualitative Erfahrung in der individuellen Perspektive mit der Vielfältigkeit und der symbolischen Explikation in der sozial-kulturellen Perspektive mit der Gemeinsamkeit, eine zentrale Rolle. In Jungs Worten heißt dies: „Idee der Artikulation als pragmatischer Verknüpfung zwischen qualitativen Bewußtseinsinhalten und intersubjektiver Bedeutung“ (ebd., S. 111). Anders ausgedrückt, bedeutet dies, dass der Artikulationsbegriff weder als individuelle mentale Zustände noch als symbolische Medien, sondern als ein Prozess bzw. Resultat der Explikation individueller impliziter Erfahrungen in symbolischen Formen verstanden werden soll. Dabei dient diese Form der Explikation hauptsächlich zur Kommunikation über eigene Erfahrungen mit anderen Personen. Jung drückt dies so aus: „Artikulation ist Explikation im starken Sinn: kommunikative Individuierung mentaler Zustände“ (ebd., S. 107). Dafür sollen individuelle, implizite Erfahrungen in symbolische Formen transformiert werden, welche im sozial-kulturellen Rahmen gemeinsam verstanden werden. Aufgrund dieser Gemeinsamkeit mit symbolischen Medien für die Explikation gibt es Interpretationsmöglichkeiten individueller implizit-qualitativer Erfahrungen von anderen Personen.

2.1.2 Reflexivität

Zusätzlich unterscheidet Jung den Begriff »Artikulation« von dem Begriff »Ausdruck« für ein genaues Verständnis des Artikulationsbegriffs, und dadurch betont er den zweiten Mittelpunkt des Begriffs „Reflexivität“.

„Die Expression qualitativ bestimmter Erfahrung läßt sich nämlich auf zwei verschiedene Weisen verstehen: als *Ausdruck* und als *Artikulation*. Hier führt der Sprachgebrauch häufig zu Konfusionen, weil zwischen diesen Kategorien kein klarer Unterschied gemacht, bzw. *Ausdruck* als Überbegriff für alle

expressiven Phänomene verwendet wird. Sachlogisch ist es aber zwingend, zwischen spontan-okkasionellem, meist leibgebundenem Ausdruck von Gefühlen einerseits und der bewußten, bedeutungsbestimmenden Artikulation impliziter Erfahrung andererseits klar zu unterscheiden [...] Insbesondere beziehen sich häufig Artikulationen reflexiv auf Ausdrücke, oder Ausdrucksgestalten werden von ihrem expressiven Sitz im Leben gelöst und zum Gegenstand einer bewußten, etwa künstlerischen Artikulationsleistung gemacht.“ (Ebd., S. 121f)

Das Zitat oben verweist auf einen deutlichen Unterschied des Artikulationsbegriffs »Reflexivität« von dem Ausdrucksbegriff, wobei der Artikulationsbegriff im Mittelpunkt von Bewusstheit und Bedeutungsbestimmung bei der Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen steht, während der Ausdrucksbegriff am Beispiel von Gefühlsausdruck im Mittelpunkt von Spontaneität und Okkasionalität bei der Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen steht. Man versteht nämlich den Artikulationsbegriff als bewusste Explikation mit (selbst-)reflexivem Potenzial, während es im Vergleich dazu beim Ausdrucksbegriff um eine spontane, okkasionelle Explikation ohne (selbst-)reflexives Potenzial geht.

Um das reflexive Potenzial mit dem Artikulationsbegriffs noch hervorzuheben, unterscheidet der Autor weiterhin „drei Zonen des expressiven Kontinuums [...], nämlich die präreflexive (1) und die reflexive (2) und schließlich die metareflexive (3)“ (ebd., S. 132). Nach Jungs Unterscheidung verweist die erste Zone als die präreflexive Zone auf »spontan-leibliche Expression«, beispielsweise Gefühlsausdruck und frühkindliches Lächeln (ebd.), die kein (selbst-)reflexives Potenzial enthalten. Die zweite Zone als die reflexive Zone verweist auf bewusste Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen, die im engen Zusammenhang mit dem Artikulationsbegriff und mit seinem reflexiven Potenzial stehen. Anders ausgedrückt heißt das, dass das Individuum ein Potenzial für die Selbstreflexion, im Jungs Worten: „reflexive Selbstdistanzierung“ (ebd., S. 131)“, durch die bewusste Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrung haben kann, z. B. Schreiben eines Tagebuchs. Zusätzlich kann das Individuum noch ein anderes Potenzial für die Selbstreflexion nicht nur durch die Explikation eigener Erfahrungen, sondern auch durch Kommunikation mit anderen Personen über die explizierten implizit-qualitativen Erfahrungen haben, wofür die Kommunikation mit Eltern oder Lehrer/-in über ein Tagebuch ein Beispiel wäre. Für diese zweite Form des reflexiven Potenzials sollen eigene implizit-qualitative Erfahrungen besonders in symbolischen Medien expliziert werden, angesichts ihrer sozial-kulturellen Perspektive, wonach Individuum mit anderen Personen durch die symbolische Medien im Rahmen gemeinsamer Sinnzusammenhänge kommunizieren kann. In Anlehnung an die beiden Perspektiven des Artikulationsbegriffs mit der individuellen und sozial-kulturellen Äußerungsform kann man zugleich die doppelten Potenziale mit

dem Artikulationsbegriff für die Selbstreflexion von sich selbst durch die Explikation individueller Erfahrungen und von anderen Personen durch die Kommunikation über die in symbolischen Medien explizierten Erfahrungen verstehen.

2.1.3 Multimedialität

Die dritte Zone als die metareflexive Zone verweist auf die „Fähigkeit die jeweils angemessenen symbolischen Medien kontextabhängig auszuwählen bzw. zu verknüpfen“ (ebd., S. 134), die im engen Zusammenhang mit dem dritten Mittelpunkt des Artikulationsbegriffs »Multimedialität« steht. Bei der Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrungen hat nämlich das Individuum die Fähigkeit, unter unterschiedlichen Formen ein angemessenes symbolisches Medium auszuwählen. Dabei kann es sich um eine sprachliche, bildliche bzw. visuelle, audiovisuelle, musikalische, tänzerische Form usw. handeln. Das Schreiben eines Tagebuchs kann als ein Beispiel der metareflexiven Zone verstanden werden, wobei das Individuum Sprache als ein angemessenes Medium unter unterschiedlichen Formen symbolischer Medien für die Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrung auswählt bzw. auswählen kann. Auf der Grundlage dieser Fähigkeit zur Auswahl eines Mediums betont Jung, dass individuelle Erfahrungen in unterschiedlichen Formen symbolischer Medien expliziert werden können. Für die Betonung der Multimedialität des Artikulationsbegriffs kritisiert Jung die »Monomedialität« bzw. »Textualität« in der Objektiven Hermeneutik von Ulrich Oevermann⁵ (Oevermann, 1993) und beschreibt in Anlehnung an der Vogels Medientheorie⁶ einen Zusammenhang der

⁵ Jung kritisiert die objektive Hermeneutik von Oevermann, wonach unterschiedliche Formen symbolischer Medien nur als eine Form (als ein Text) in der objektiven Hermeneutik verstanden werden: „In besonders klarer und markanter Form taucht die Textualitätsthese in der Objektiven Hermeneutik Ulrich Oevermanns auf. Für Oevermann hat soziale Wirklichkeit, soweit sie dem methodischen Verstehen zugänglich werden kann, je schon den Charakter der Textförmigkeit. [...] Zu diesem Aspekt tritt aber in der objektiven Hermeneutik die problematische These hinzu, alle nichtsprachlichen Ausdrucksgestalten seien auch in einem engeren Sinn als "Texte" zu verstehen, [...] Gegenüber hyperlinguistischen Theorien à la Oevermann muß daher auf der Unübersetzbarkeit etwa piktorialer und musikalischer Medien in Sprache bestanden werden, während gegenüber den multimedial enthusiastierten Autoren der zeitgenössischen Medientheorie die funktionale Unersetzbarkeit von Sprache als des einzigen *meta*-reflexiven Mediums zu betonen ist.“ (Ebd., S. 127ff)

⁶ „wenn man ohne Abstriche *sagen* könnte, was mit einem Kunstwerk ausgedrückt werden soll, dann bedürfte es der spezifischen Form des Kunstwerkes nicht, um zu artikulieren, was das Kunstwerk arti-

Multimedialität mit dem Reflexionspotenzial am Beispiel musikalischer Werke und Kunstwerke. Er weist darauf hin, dass die Explikation eigener Erfahrungen nicht nur in sprachlicher Form, sondern auch in vielfältigen Formen symbolischer Medien ein reflexives Potenzial für das Individuum anbietet (vgl. Niklas, 2013, S. 297).

„Reflexivität im oben präzisierten Sinn der artikulierenden und wertenden „second-order“-Bezugnahme auf primäre Bewußtseinsgehalte ist eben noch *kein* Proprium von Sprache. So lassen sich beispielsweise viele musikalische Werke als reflexive Bearbeitungen qualitativer Erfahrung verstehen, in denen eudämonistische Evaluationen eine zentrale Rolle spielen – also Reflexionen über den angemessenen Platz dieser Erfahrung in einer übergreifenden Konzeption des guten Lebens. Diese Argumentation setzt natürlich voraus, daß es nichtsprachliche musikalische – bzw. in anderen Medien artikuliert – Gedanken geben kann – eine Annahme, deren Begründung ich hier einfach von Martha Nussbaum und Matthias Vogel übernehme, die aber bereits *prima facie* dadurch plausibler geworden sein sollte, daß der artikulatorische Denkansatz den reflexiven Übergang vom instantanen Ausdruck zur bewußten Explikation als Merkmal aller Medien auffaßt.“ (M. Jung, 2005, S. 130f)

Schließlich stellt Jung (2005) den Artikulationsbegriff wieder kurz dar: „Kurz, wer sich artikuliert, deutet seine qualitative Erfahrung, indem er im Licht eines normativen Selbstbildes zur Sprache, zum Bild, zur Musik oder wozu auch immer bringt.“ (Ebd., S. 126)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jungs Artikulationsbegriff im Sinne der bewussten Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen durch die symbolischen Medien drei Schwerpunkte aufweist: die Verknüpfung der individuellen und sozial-kulturellen Äußerungsform, die Reflexivität bzw. das Potenzial für die Selbstreflexion und die Multimedialität. Im Anschluss an diesen Artikulationsbegriff Jungs und seine drei Schwerpunkte entwickeln Benjamin Jörissen und Winfried Marotzki (2009) weiterhin die drei folgenden Konzepte: visuelle und audiovisuelle Artikulation, mediale Artikulation, und strukturelle Medienbildung (Jörissen & Marotzki, 2009).

kuliert. Kunstwerke sind Formen der Artikulation von Gedanken, die zu ihrer Individuierung der spezifischen Form der jeweiligen Kunstwerke bedürfen.“ (Vogel 2001, S. 170; zitiert nach ebd., S. 128)

⁷ In diesem Kontext kritisiert Stefan Niklas zugleich die Monomedialität der medialen Formen von Artikulation mit der „Beschränkung auf Sprache“ (ebd.), und betont die Pluralität der medialen Formen, wie folgt: „Die Beschränkung auf Sprache als das Medium von Artikulation schlechthin und die engführende Gleichsetzung von artikulatorischen Akten mit schriftlicher und mündlicher Rede mag pragmatisch sein, verkennt jedoch die pluralistische Reichweite der medialen Formen von Artikulation, die nicht alle dem Modell der Sprache (im engen Sinne der Rede) folgen.“ (Ebd.)

2.2 Zur Interpretation des visuellen und medialen Artikulationsbegriffs in der medienbildungstheoretischen Perspektive von Jörissen und Marotzki (2009)

2.2.1 Visuelle Artikulation

2.2.1.1 Pictorial (Iconic) Turn

Wie Jung (2005) die Monomedialität bzw. Textualität kritisiert und die Multimedialität symbolischer Medien für die Explikation individuellen implizit-qualitativen Erfahrungen betont, so wird die »Bildlichkeit« mit der Kritik der Sprachlichkeit bzw. des Sprachzentrismus seit dem Ende der 70er Jahren diskutiert. Zuerst stellt Gottfried Boehm (1978) die Übersetzung zwischen Bild und Wort als einen „problematische[n] und inkommensurable[n] Vorgang“ für die Thematisierung der Bildlichkeit dar (Boehm, 1978, S. 445f), und Max Imdahl (1996[1979]) geht es besonders um die „Identitätsbestimmung des Bildes“ (Imdahl, 1996[1979], S. 381) mit seinem Verständnis des Bildes „[...] als einem Sehangebot, das Identität besitzt, insofern es durch keinerlei außerikonische Sichtbarkeit zu substituieren ist“ (ebd.). Demnach verstehen die beiden Autoren Bilder als eine andere und spezifische Form der Medien in Abgrenzung zu Sprache.

Seit den 90er Jahren wächst das Interesse an der Bildlichkeit immer mehr und es entwickeln sich die Begriffe „Pictorial Turn“ von W. J. T. Mitchell (2018[1992]) und „Iconic Turn (Ikonische Wendung)“ von Gottfried Boehm (2001[1994]). In Anlehnung an die beiden Begriffe kann die Bildlichkeit als ein eigenes Forschungsthema richtig diskutiert werden.

„Das letzte Studium von Rortys Philosophiegeschichte ist jenes, das er als *Linguistic Turn* bezeichnet und das eine Entwicklung darstellt, die komplexe Resonanzen in anderen Humanwissenschaften zur Folge hatte. Linguistik, Semiotik, Rhetorik und verschiedene Modelle von *Textualität* sind so zur lingua franca für kritische Betrachtungen der Künste, Medien und anderer kultureller Formen geworden. Die Gesellschaft ist ein Text. Die Natur und ihre wissenschaftlichen Repräsentationen sind *Diskurse*. Selbst das Unbewußte ist wie eine Sprache strukturiert.

Es ist auf den ersten Blick nicht ganz klar, was diese Verschiebungen im intellektuellen und akademischen Diskurs miteinander, geschweige denn mit dem Alltagsleben und der Alltagssprache zu tun haben. Dafür aber scheint sich heute eine andere Verschiebung in dem, worüber Philosophen sprechen, abzuzeichnen, und einmal mehr scheint sich eine auf komplexe Weise damit verbundene Transformation der anderen Humanwissenschaften und der Sphäre der öffentlichen Kultur zu ereignen. Ich möchte diese Verschiebung *Pictorial Turn* nennen.“ (Mitchell, 2018[1992], S. 101f)

„Die Rückkehr der Bilder, die sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert vollzieht, wollen wir als *ikonische Wendung* charakterisieren. Dieser Titel spielt natürlich auf eine Analogie an, die sich seit Ende der Sechziger Jahre und unter dem Namen des *linguistic turn* vollzogen hat. Begleitet die Rückwendung auf die Bedingungen der Sprache nicht ein ähnliches Interesse an den Prämissen des Bildes? Hat die Frage: Was ist ein Bild? Ihre Brisanz und ihre sachliche Basis in diesem wissenschaftsgeschichtlichen Vorgang? Der linguistische Impuls meinte, in seiner radikalen Form, daß alle Fragen der Philosophie Fragen der Sprache sind“ (Boehm, 2001[1994], S. 13)

Als einen alternativen Begriff zum „Linguistic Turn“ von Richard Rorty (Rorty, 1967), der aufgrund des Sprachzentrismus darauf verweist, dass alle philosophischen Fragen jeweils als eine Frage der Sprache nur durch die Sprachanalyse richtig beantwortet werden können (Lüdeking, 2005, S. 125⁸), steht bei den beiden Begriffen Pictorial Turn und Iconic Turn die Forderung im Mittelpunkt, das Bild bzw. die Bildlichkeit als ein eigenes, spezifisches Untersuchungsobjekt für philosophische Fragen gelten zu lassen, das nicht in sprachphilosophischer Logik und Analyse reduziert werden kann. Schulz (2009) drückt dies so aus: „eine Forderung danach, Bilder ernster zu nehmen, kritischer über ihre Geschichte und Auswirkungen nachzudenken und sie nicht im Linguismus der analytischen Philosophie allein verhandelt zu sehen“ (Schulz, 2009, S. 125). Dafür beschäftigen sich Mitchell und Boehm gemeinsam intensiv mit dem Bild als einem eigenen Medium im Unterschied zum Medium Sprache und mit der Bildlichkeit als eigenartigen Merkmalen des Bildes im Unterschied zu der Sprachlichkeit bzw. Textualität (vgl. „ikonische Differenz“; Boehm, 2001, S. 29f⁹). Im Anschluss an diese Arbeiten

⁸ „Die Sprachanalyse folgt also nicht einfach nur auf die Ontologie und die Bewusstseinsphilosophie, sie tritt auch deren Erbe an. Sie versucht, sämtliche Probleme, die bereits von ihren Vorgängern behandelt wurden, als Probleme der Sprache neu zu formulieren, um so einer Lösung näher zu kommen [...] Die Bildanalyse kann in der Philosophie demnach unmöglich denselben Status haben wie die Sprachanalyse. Sprachanalyse war, wie gesagt, ein universelles Mittel, mit dem man sich grundsätzlich jedem philosophischen Problem nähern konnte. In Bildern kann man solche Probleme noch nicht einmal formulieren, geschweige denn lösen.“ (Ebd.)

⁹ Boehm analysiert die eigene Struktur des Bildes im Sinne der Bildlichkeit als „die ikonische Differenz“ (ebd.), wie folgt: „Kontraste betreffen Unterschiede der Heiligkeit, der Farbe, das Verhältnis von Fläche und Tiefe usw. Wenn wir jetzt von einem Kontrast sprechen, der das Bild generell kennzeichnet, sind nicht primär Einzelphänomene im Blick, wie die zuvor genannten, sondern die Bedingungen des Mediums selbst. Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenergebnissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der

von Mitchell und Boehm wird das Thema Bild und die Bildlichkeit weiterhin heftig diskutiert, und als ein Resultat dieser Diskussionen entwickelt sich die sog. »Bildwissenschaft« seit dem Jahr 1998, in der die Thematik Bild und Bildlichkeit von verschiedenen Disziplinen bzw. Perspektiven aus intensiv untersucht wird (vgl. Sachs-Hombach & Rehkämper, 1998, S. 9¹⁰). Vor diesem wissenschaftlichen Hintergrund der Entwicklung der Bildlichkeit und Bildwissenschaft kann man Jungs Forderung nach der Multimedialität für die Explikation individueller Erfahrungen über die Monomedialität bzw. Textualität hinaus noch besser verstehen.

2.2.1.2 Panofskys dreistufiges Modell zur Bildinterpretation

Bevor die Bildlichkeit und die Multimedialität seit den 70er Jahren thematisiert wurden, diskutierte Erwin Panofsky Bilder als ein eigenes Forschungsthema bereits seit dem Ende der 30er Jahre. Dabei beschäftigte sich Panofsky allerdings weniger mit der Bildlichkeit, also etwa der eigenen Struktur des Bildes in Abgrenzung zu Text, sondern mit der Entwicklung eines dreistufigen Modells zur Interpretation von Bildern, v. a. von Kunstwerken.

Nach Panofskys dreistufigem Modell bezieht sich die erste Stufe „Vor-ikonographische Beschreibung“ auf die Sinnschicht „Primäres oder natürliches Sujet“ (Panofsky, 1994[1939], S.

Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde von Künstler auf irgendeine Weise optimiert. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw. geprägt. Bilder – wie immer sie sich ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbestimmungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich.“ (Ebd.)

¹⁰ Sachs-Hombach und Rehkämper beschreiben Gründe und Ziele der Entwicklung der Bildwissenschaft, wie folgt: „Anders als es bei der Sprachwissenschaft der Fall war, hat sich eine Bildwissenschaft bisher aber noch kaum ausgebildet. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Ein wesentlicher Grund liegt sicherlich in den Besonderheiten, die Bilder kennzeichnen. Ein zweiter Grund ergibt sich aber aus der Heterogenität der Phänomene, die wir mit dem Ausdruck „Bild“ bezeichnen. [...] Ein weiterer Grund für die bisher nur rudimentäre Ausbildung einer allgemeinen Bildwissenschaft ist darin zu sehen, daß die komplizierten Zusammenhänge, die bei der Verwendung und Interpretation von Bildern eine zentrale Rolle spielen, in sehr vielen unterschiedlichen Disziplinen behandelt werden. [...] Um das Entstehen einer allgemeinen Bildwissenschaft zu fördern, scheint es daher geboten, zum einen eine gewisse Beschränkung zumindest auf den Bereich materieller und mentaler Bilder vorzunehmen, zum anderen aber eine interdisziplinäre Zusammenarbeit anzustreben, wie sie etwa in jüngster Zeit die Kognitionswissenschaftler vorgeführt haben.“ (Ebd.)

210), welches man mittels reiner Formen in einem Bild, etwa Linien und Farbe, aus allgemeinen menschlichen Erfahrungen erfassen kann, z. B. „Darstellung natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort“ (ebd.). Diese Stufe zielt zwar auf die Interpretation des Grundmotivs des Bildes ab, was durch die genaue Bildbeschreibung, „wer/was ist dargestellt“ (Kopp-Schmidt, 2004, S. 52¹¹), geschieht. Für die richtige Bildbeschreibung und weitere Bildinterpretation spielt besonders ein genaues Hinschauen auf das Bild eine große Rolle (vgl. Van Straten, 1997, S. 18).

Die zweite Stufe „ikonographische Analyse“ bezieht sich auf die Sinnschicht „Sekundäres oder konventionales Sujet“ (Panofsky, 1994[1939], S. 210), welches man mithilfe literarischer Quellen identifizieren kann. Diese Stufe hat nämlich zum Ziel, die im Bild dargestellten Personen und Gegenstände zu identifizieren. Es geht etwa darum, wer die Abgebildeten sind, was die Gegenstände sind, was die Abgebildeten im Bild machen, wo sich die Abgebildeten befinden usw. Für die genauen Identifikationen sollen die Informationen über die im Bild dargestellten Personen und Gegenstände nicht nur aus dem Bild selbst, sondern auch außerhalb des Bildes, v. a. aus literarischen Quellen, gesammelt werden, z. B. aus der Bibel (vgl. Van Straten, 1997, S. 22).

Die dritte Stufe „ikonologische Interpretation“ bezieht sich auf die Sinnschicht „eigentliche Bedeutung oder Gehalt“ (Panofsky, 1994[1939], S. 211), die nicht aus den Bildformen oder aus literarischen Quellen interpretiert werden können.

„Eigentliche Bedeutung und Gehalt. Er wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“ (Ebd.)

Diese Stufe zielt zwar auf die Interpretation des kulturellen und historischen Hintergrundes des Bildes, welcher allerdings von dem Künstler nicht bewusst im Bild dargestellt wird. Das bedeutet, dass alle Künstler von dem bestimmten Ort und der bestimmten Zeit beeinflusst, sogar abhängig, sind, in dem/der sie leben. An dieser Stelle existiert ein kultureller und historischer Kontext des jeweiligen Künstlers in immanenter Form in seinen Werken, und die Be-

¹¹ Kopp-Schmidt gibt folgende Beispiele der Bildbeschreibung für die erste Stufe: „[...] wie viele Figuren abgebildet sind – Mann, Frau oder Kind; was sie tun – sitzen, stehen, liegen etc.; welchen Ausdruck sie vorführen – Lachen oder Weinen, Freude oder Kummer; wo sie sich befinden – in einer Landschaft oder in einem Innenraum etc.“ (Ebd.)

deutung seiner Werke konstituiert sich zugleich im Rahmen dieses kulturellen und historischen Kontextes, im Sinne der „eigentliche[n] Bedeutung“. Die ikonologische Interpretation verweist nämlich auf die Interpretation der Bedeutung des Bildes im Rahmen des kulturellen und historischen Kontextes des Künstlers, z. B. auf die Interpretation, „warum ein bestimmtes Thema von einer bestimmten Person (Künstler oder Auftraggeber) an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gewählt wurde und warum dieses Thema auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt wurde.“ (Van Straten, 1997, S. 24f)

Als ein Beispiel dieses dreistufigen Modells interpretiert Panofsky ein Bild mit dem „Hutziehen“ der männlichen Abgebildeten in drei Stufen (Panofsky, 1994[1939], S. 207ff); die erste Stufe: der Herr und sein Hutziehen im Bild zu sehen, die zweite Stufe: das Hutziehen als ein Grüßen bzw. ein Zeichen von Höflichkeit zu interpretieren, die dritte Stufe: das Hutziehen als ein Persönlichkeitsausdruck des Herrn zu interpretieren (ebd., S. 208¹²). Abschließend erstellt Panofsky eine Tabelle zur dreistufigen Bildinterpretation in zusammengefasster Form.

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres, oder natürliches</i> Sujet – (A) <i>tatsachenhaft</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> –, <i>das die Welt künstlerischer Motive bildet</i>	<i>Vor-ikonographische Beschreibung</i> (und pseudoformale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales</i> <i>Sujet</i> , <i>das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet</i>	<i>Ikonographische Analyse</i>	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , <i>der die Welt 'symbolischer' Werte bildet</i>	<i>Ikonologische Interpretation</i>	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche <i>Psychologie</i> und <i>'Weltanschauung'</i>	<i>Geschichte kultureller Symptome</i> oder <i>'Symbole'</i> <i>allgemein</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

Abb. 1 Das dreistufige Modell zur Bildinterpretation von Panofsky (ebd., S. 223)

¹² „Diese Persönlichkeit ist dadurch bestimmt, daß es sich um einen Mann des 20. Jahrhunderts handelt, und außerdem durch seine nationale, soziale und bildungsmäßige Herkunft, durch seine vorangegangene Lebensgeschichte und durch seine gegenwärtige Umwelt; doch ebenso sehr zeichnet sie sich durch eine individuelle Weise aus, Dinge zu sehen und auf die Welt zu reagieren, was man, in rationalisierter Form, eine Philosophie zu nennen hätte.“ (Ebd.)

In Anlehnung an dieses Modell zur Bildinterpretation, v. a. die ikonographische und ikonologische Interpretation, eröffnet Panofsky zusätzlich eine neue Perspektive für das Verstehen von Bildern (Kunstwerken), über reine Kunstwerke hinaus als kulturelle und historische Dokumente, in denen der historische und kulturelle Hintergrund des Künstlers immanent existiert, und interpretiert werden kann. Aus diesem Verstehen betont er ausdrücklich, dass ein Kunstwerk nicht nur aus künstlerischen Perspektiven, sondern auch aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen interpretiert werden soll (ebd., 221f).

„Der Kunsthistoriker wird dasjenige, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung des Werkes oder der Werkgruppe ist, der er sein Augenmerk widmet, an dem zu messen haben, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung so vieler anderer, historisch auf jenes Werk oder jene Werkgruppe bezogener kultureller Dokumente ist, wie er nur bewältigen kann: von Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen. Selbstredend sollte umgekehrt der Historiker des politischen Lebens, der Poesie, der Religion, der Philosophie und der gesellschaftlichen Situation analogen Gebrauch von Kunstwerken machen.“ (Ebd.)

2.2.1.3 Multimediale, v. a. visuelle Artikulationsformen

Im Anschluss an den dritten Schwerpunkt von Jungs Artikulationsbegriff »Multimedialität« beschäftigen sich Jörissen und Marotzki zugleich mit Möglichkeiten für die multimedialen Artikulationsformen, etwa die audiovisuelle und visuelle Artikulationsform (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 41ff). Davor kritisiert Marotzki (2008) die Monomedialität mit Sprachlichkeit in Humboldts Bildungstheorie, obwohl Humboldt eine Spur des Artikulationsbegriffs hinterlässt, in seinen Worten „verschiedene Offenbarwerdung[en] der menschlichen Geisteskraft“ (Humboldt, 1988[1830-1835], S. 383), wobei nur die Sprache als einziges symbolisches Medium für die Artikulation in seiner Bildungstheorie reduziert werden kann (Marotzki, 2008, S. 58f). Anders ausgedrückt bedeutet das, dass sich für Humboldt keine Möglichkeit für multimediale Artikulationsformen in seiner Bildungstheorie ergibt. An dieser Stelle kommen Jörissen und Marotzki zu einer Multimedialität, also multimedialen Artikulationsformen, als einer Alternative zur Monomedialität in der Humboldts Bildungstheorie.

„Bei einer bildungstheoretischen Bezugnahme auf Wilhelm von Humboldt ist es wichtig zu erwähnen, dass Bildung und Sprachlichkeit bei ihm eine enge Verbindung eingehen. Die Entwicklung des menschlichen Geistes erfolgt ganz wesentlich über Sprache, denn Sprache ist eine auf einen bestimmten

Zweck gerichtete Geistesarbeit (Humboldt 1976:386) [...] Die Ausbildung von Selbst- und Weltreferenzen kann aus dieser Perspektive auch als Ausgestaltung und Entwicklung von Reflexionsmustern gelesen werden, denn der Grad der Reflexivität ist nach Humboldts Sicht sehr stark an die Entwicklung der Sprache gebunden: [...] Aus meiner Sicht kann der Humboldt'sche Sprachbegriff im erweiterten Sinne als Artikulation ausgelegt werden und er entgeht somit der Gefahr, auf reine gesprochene oder geschriebene Sprache reduziert zu werden.“ (Ebd.)

Von den vielfältigen Artikulationsformen außerhalb der sprachlichen, textlichen Artikulationsform beschäftigen sich Jörissen und Marotzki mit den beiden Formen audiovisuelle und visuelle Artikulationsform. Dabei entwickeln die beiden Autoren das Konzept der »visuellen Artikulation(-sform)« im Anschluss an Panofskys dreistufiges Modell zur Bildinterpretation und an sein Verstehen von Bildern bzw. Kunstwerken (Jörissen & Marotzki, 2009; Marotzki & Stoetzer, 2006). Wie Panofsky Kunstwerke als kulturelle und historische Dokumente versteht, in denen sich sowohl individuelle Selbst- und Weltreferenzen des Künstlers als auch der kulturelle und historische Kontext des Künstlers artikulieren (vgl. Van Straten, 1997, S. 25¹³), verstehen zugleich Jörissen und Marotzki Bilder jeweils als ein symbolisches Medium, in denen sich sowohl individuelle implizit-qualitative Erfahrungen als auch der kulturelle und historische Kontext des Individuums artikulieren. An dieser Stelle können sowohl individuelle Selbst- und Weltreferenzen als auch ihrer kulturelle und historische Kontext durch Bildinterpretation, etwa durch Panofskys dreistufiges Modell, erschlossen werden. Im Anschluss an diese Entwicklung des Konzepts der visuellen Artikulation beschäftigen sich die beiden Autoren weiterhin mit der Entwicklung eines Modells zur Bildinterpretation (siehe Kap. 8.1.3) und mit beispielhaften Bildinterpretationen für die Interpretation der Artikulation zwischen individuellen Selbst- und Weltreferenzen und ihrem kulturellen, historischen Kontext (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 101ff).

„Aus heutiger Sicht sind bei der Herausarbeitung des grundlegenden Strukturmusters des Bildungsbegriffs bei Humboldt nicht alle Implikationen zu übernehmen, [...] Aber das grundlegende bildungstheoretische Reflexionsformat, nämlich die sprachlich organisierte Selbst- und Weltreferenz des Menschen, kann übernommen und weiter entwickelt werden. Die Weiterentwicklung bezieht sich im wesentlichen

¹³ „[...] erscheint das Kunstwerk somit als Dokument seiner Zeit oder, anders ausgedrückt, man muß sich hier fragen, wie gesellschaftliche Entwicklungen in der bildenden Kunst reflektiert werden. Enger gefaßt, läßt sich das Kunstwerk natürlich auch als ein Dokument, das die Person des Künstlers selbst (und gegebenenfalls den Auftraggeber) betrifft, betrachten. Grundsätzlich gilt, daß wissenschaftliche, soziale, religiöse, literarische und philosophische Entwicklungen in der Gesellschaft für die ikonologische Interpretation sehr wichtig sind.“ (Ebd.)

darauf, dass bei einer bildungstheoretischen Betrachtungsweise auch bildhafte Artikulationen in das Zentrum der Aufmerksamkeit geraten können. Sie sind Manifestationen des menschlichen Geistes genau so wie sprachliche Artikulation, so dass aus ihnen ebenfalls Selbst- und Weltreferenzen des Menschen erschlossen werden können. Eine bildungstheoretische Interpretation eines Bildes fragt also danach, wie sich aus der Sicht des Einzelnen Gesellschaftliches und Kulturelles im Sinne einer Zeitdiagnose in einem Bild artikuliert.“ (Ebd., S. 110)

2.2.2 Mediale Artikulation

2.2.2.1 Web 2.0-Technologien als Basis medialer Artikulation

Wegen der medientechnologischen Entwicklung stehen heutzutage viele Möglichkeiten für Individuen zur Verfügung, jeweils als Internet-Nutzer eigene implizit-qualitative Erfahrungen im medialen Raum in symbolischen Medien, besonders in multimedialen Formen, zu explizieren, etwa nicht nur in sprachlicher, textlicher Form, sondern auch in visueller Form. Dazu bieten die neuen Medientechnologien auch viele Möglichkeiten für Individuen an, über eigene explizierte Erfahrungen mit anderen Personen im medialen Raum zu kommunizieren, was z. B. mithilfe der Kommentar-Funktion geschieht. In diesem Kontext beschäftigen sich Jörissen und Marotzki (2009) mit dem Konzept der nicht nur multimedialen (audiovisuellen und visuellen) Artikulationsformen, sondern auch mit der »medialen Artikulation« mit dem Schwerpunkt der multimedialen Artikulationsmöglichkeiten und der Kommunikationsmöglichkeiten im medialen Raum, und mit ihrem Potenzial für die Selbstreflexion, was in Anlehnung an Jungs Artikulationsbegriff und an seine drei Schwerpunkte geschieht (siehe Kap. 2.1.1-2.1.3).

Für die Ermöglichung der medialen Artikulation spielt besonders die sog. »Web 2.0« (O’Reilly, 2005) Technologie mit dem Schwerpunkt „The Web As Plattform“ (ebd.) eine entscheidende Rolle (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 180). Wegen der Entwicklung der neuen Browser- und Programmtechnologien stehen zwar allen Internet-Nutzern jeweils als „Produzern“ (Produzter) (Bruns, 2009, S. 4ff¹⁴) viele Möglichkeiten im medialen Raum zur Verfügung, eigene Inhalte in

¹⁴ Bruns (2009) definiert den Terminus »Produzter (Produser)« in Wortkombination zwischen »Produzent (Producer)« und »Nutzer (User)« mit dem Schwerpunkt aktiver Inhaltserstellung von Nutzer im Internet: „Dies alles gilt schon lange bevor Nutzer in großem Maße aktiv an der eigentlichen Inhaltserstellung selbst teilnehmen, wie es etwa bei der *Wikipedia* der Fall ist [...] Aber noch wichtiger ist, dass der Produzent als eigenständige Kategorie und Antreiber der Wertschöpfungskette sich ebenfalls verändert hat – ganz im Einklang mit *Wikipedias* Motto „Anyone Can Edit“ ist jeder Nutzer nun selbst potenziell ebenfalls ein Erzeuger von Inhalten in der Enzyklopädie, ein hybrider *Produzter* (Bruns 2008)

multimedialen Formen mühelos (und meistens kostenlos) zu erstellen, und über selbst oder von anderen Nutzern erstellte Inhalte mit anderen Nutzern frei zu kommunizieren. Als ein Beispiel der Anwendung der Web 2.0-Technologien analysieren Jörissen und Marotzki »Wikipedia« als eine Online-Enzyklopädie, bei der im Sinne „aktiver Partizipation“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 185ff) die Inhalte durch die freiwillige Zusammenarbeit bei der Kommunikation zwischen den Nutzern jederzeit erstellt und korrigiert werden können. Diese Web 2.0-Technologien können nicht nur für die Erstellung wissens-, und informationsbezogener Inhalte, wie Inhalten auf Wikipedia, sondern auch für Erstellung individueller implizit-qualitativer Erfahrungen jedes Nutzers und zur medialen Kommunikation über die erstellten Erfahrungen angewendet werden.

2.2.2.2 Mediale Artikulation und Kommunikation auf Weblogs, in Online-Communities und Sozialen Netzwerken

Als ein Beispiel des Konzepts der medialen Artikulation analysieren Jörissen und Marotzki das »Weblog«, das die beiden Möglichkeiten für alle Nutzer anbietet, also zum einen eigene implizit-qualitative Erfahrungen, etwa eigene alltägliche Erfahrungen bzw. Erlebnisse, Gedanken, Gefühle, Erinnerungen usw., in symbolischen Formen zu explizieren, zum anderen aber auch über die erstellten Erfahrungen mit anderen Nutzern zu kommunizieren (ebd., S. 188ff). Für diese Form der Kommunikation spielt besonders die Kommentar-Funktion des Weblogs eine große Rolle. Dabei dient sie nicht nur zur medialen Kommunikation, sondern auch zur sozialen Vernetzung und Vergemeinschaftung zwischen den Nutzern. Die beiden Autoren drücken dies wie folgt aus: „Im Fall persönlicher Weblogs stellt die regelmäßige Kommentierung einen Anreiz dar, mehr über den Kommentator zu erfahren und ggf. einen Weblog besuchen oder auch zu abonnieren, [...]“ (ebd., S. 190)

Zusätzlich gibt es die Möglichkeiten für die mediale Artikulation und Kommunikation in »Online-Communities«, z. B. in klassischen forenbasierten Online-Fotocommunities (etwa Foto-community.de, deviantphoto.eu) und auf Sharing-Plattformen (etwa flicker.com als Photosharing Plattform, Youtube.com als Videosharing Plattform) usw. (ebd., S. 199ff), die zugleich für

[...] *Wikipedia*-Inhaltsentwicklung ist daher weder einfach eine Form von Produktion noch nur eine Dienstleistung, sondern ein hybrider Prozess, der – da er von Nutzern ausgeführt wird, die gleichzeitig auch Produzenten sind – als Produktion (engl.: Producership) beschrieben werden kann (vgl. Bruns 2008).“ (Ebd.)

alle Nutzer zum einen anbieten, eigene implizit-qualitative Erfahrungen in multimedialen Formen zu explizieren, und zum anderen, über die erstellten Erfahrungen mit anderen Nutzern zu kommunizieren und sich zu vernetzen (ebd., S. 200¹⁵; vgl. Marotzki, 2008, S. 64f). Schließlich bieten die »sozialen Netzwerke« zugleich die beiden Möglichkeiten der Explikation individueller Erfahrungen in multimedialen Formen und der Kommunikation mit anderen Nutzern für alle Nutzer an (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 199ff). Diese Möglichkeiten für die mediale Artikulation und Kommunikation analysiert Jörissen (2008b) insbesondere am Beispiel der Profilseite von „MySpace.com“ und stellt fest, dass jeder Nutzer zum einen sich selbst kreativ auf der Profilseite darstellen und zum anderen über die erstellte Selbstdarstellung mit anderen Nutzern kommunizieren und sich vernetzen kann (Jörissen, 2008b, S. 40).

Somit kann man zusammenfassen, dass die viele Möglichkeiten für die mediale Artikulation in multimedialen Formen und die mediale Kommunikation, ferner auch für die soziale Vernetzung bzw. Vergemeinschaftung in den Neuen Medien aufgrund der Web 2.0 Technologie zur Verfügung stehen, etwa auf Weblogs, Online-Communities und sozialen Netzwerken. In diesem Kontext beschreiben Jörissen und Marotzki (2009) den medialen Raum als „soziale Arena“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 39), wo sich die mediale Kommunikation über eigene Erfahrungen und soziale Vernetzung zwischen den Nutzern mittels der kommunikativen Funktionen aller Angebote, etwa der Kommentar-Funktion, aktiv vollzieht.

2.2.2.3 Avatare als Beispiele medialer Artikulation in visueller Form

Die Web 2.0 Technologien bieten nicht nur die Möglichkeiten für die mediale Artikulation und Kommunikation, sondern auch für multimediale Artikulationsformen an, z. B. das Photo- (flickr.com) oder Videosharing (Youtube.com) auf Plattformen. In diesem Zusammenhang analysiert Jörissen (2008a) sowohl die drei Web 2.0 Angebote für die mediale Artikulation und Kommunikation, etwa das Weblog, die Online-Community und Soziale Netzwerke (siehe Kap. 2.2.2.2), als auch »Avatar«, das sich als ein „virtuelle[r] Stellvertreter von Usern in digitalen

¹⁵ Jörissen und Marotzki analysieren beispielsweise die Kommunikationsstruktur in der „Fotocommunity.de“ als eine klassische forenbasierte Online-Community, wie folgt: „Forenbasierte Fotocommunities sind zwar ebenfalls komplexe soziale Gebilde; in ihrer Interface-struktur (Benutzeroberfläche und Navigationsstruktur) sind sie jedoch verhältnismäßig linear. In der Fotocommunity.de besteht die Kommunikationsstruktur im wesentlichen aus Fotoforen, Textforen, „Quickmails“ und dem „Fotohome“ des Users samt (statischer) Identitätspräsentation. Die Mitglieder können einander als „Buddys“ kennzeichnen oder auch auf die „Ignore“-Liste setzen. Die sozialen Aktivitäten sind auf die Foren konzentriert.“ (Ebd.)

Umgebungen“ (Jörissen, 2008a, S. 280) bezeichnen lässt. Den Avatar versteht man insbesondere als ein Beispiel der medialen Artikulation in visueller Form mit „überwiegend Repräsentationsfunktionen, teilweise aber auch Kommunikationsfunktionen“ (ebd., S. 281) als den zwei zentralen Funktionen. Die »Repräsentationsfunktion« bezieht sich zunächst darauf, dass jeder Nutzer sich selbst in Form einer menschlichen Figur durch einen Avatar im medialen Raum darstellen, v. a. repräsentieren kann. Dafür stehen viele freie Auswahlmöglichkeiten für die Erstellung eines Avatars zur Verfügung, beispielsweise kann der Avatar von jedem Nutzer, wie in der Abb. 2 gezeigt, durch eine freie Auswahl zwischen unterschiedlichen Haarformen, -farben und Accessoires usw. gebildet werden. Obwohl ein Avatar auf diese Weise grundsätzlich von dem jeden Nutzer frei ausgewählt und erstellt werden kann, wird die individuelle Auswahl und Erstellung vom kulturellen Hintergrund jedes Nutzers beeinflusst. Anders ausgedrückt heißt das, dass ein Avatar nicht nur aufgrund einer individuellen und freien Auswahl, sondern auch im Rahmen des kulturellen Hintergrundes des Nutzers gebildet und erstellt wird. Somit artikulieren sich in Anlehnung Jungs Artikulationsbegriff (2005) sowohl individuelle Äußerungsformen als auch kulturelle Äußerungsformen in einem Avatar. An dieser Stelle versteht Jörissen den Avatar als „eine dezidiert diskursive Form des Selbstaustdrucks“ (Jörissen, 2008a, S. 285f).

„Die grundlegende Technologie, aber auch die konkrete Implementation z. B. von vorgefertigten Teilen zur Auswahl hat einen großen Einfluss auf die Möglichkeiten der visuellen *Artikulation* im Sinne eines Ausdrucks kultureller, ethnischer, politischer, subkultureller, generationaler etc. Zugehörigkeiten. [...] Der Avatar stellt in diesen Fällen nicht selten eine dezidiert diskursive visuelle Form des Selbstaustdrucks (aber nicht notwendig der visuellen *Selbstrepräsentation*) dar, in der Körpernormen und -ideale, Genderaspekte, subkulturelle Inklusionen und Exklusionen performativ verhandelt werden.“ (Ebd., S. 284ff)

Als ein Beispiel für kulturelle Äußerungsformen mit dem Avatar nennt Jörissen Avatar-Gesten, die abhängig von dem kulturellen Hintergrund des Nutzers unterschiedlich erstellt und auch abhängig von dem kulturellen Hintergrund des anderen Nutzers (als ein Kommunikationspartner) unterschiedlich interpretiert werden (ebd., S. 288f).

„Dass den Gesten und Bewegungsformen potentiell eine *artikulative* Bedeutung zukommt, zeigt sich bereits daran, dass die Gesten von Avataren kulturabhängig unterschiedlich gestaltet und interpretiert werden. Da die nonverbale Kommunikation in allen Kulturen eine große Rolle spielt, kann diese Information zunächst nur bedingt verwundern. Avatar-Gesten stellen *kulturelle Aufführungen* dar, die gerade durch ihre „Verdopplung“, also ihren Bezug auf kulturelle Herkunftsgesten, einen stark performativen

Charakter annehmen.“ (Ebd.)

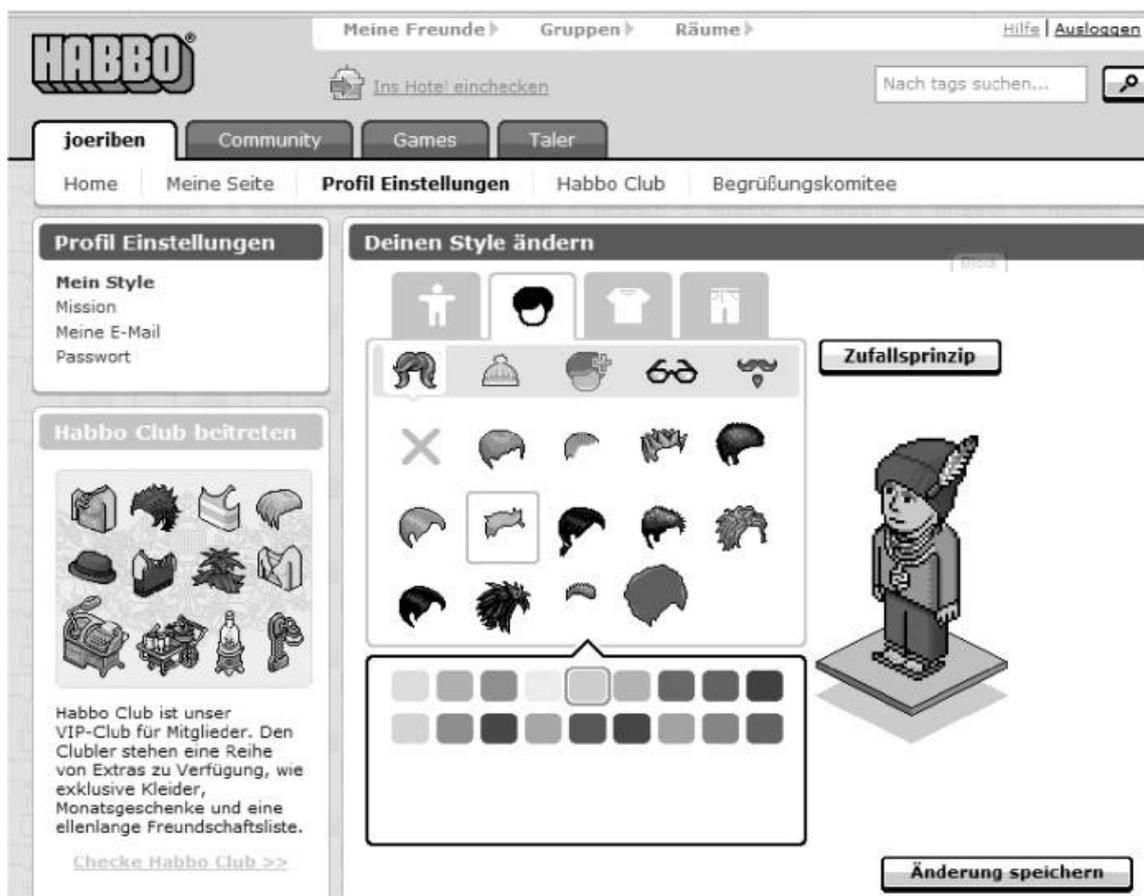


Abb. 2. „Habbo-Hotel: Multiple-Choice-Avatare“ (ebd., S. 284: Abb. 2)

Die »Kommunikationsfunktion« bezieht sich darauf, dass diese Avatar-Technologie zusätzlich eine Möglichkeit anbietet, dass alle Nutzer mit eigenem Avatar mit anderen Nutzern frei im medialen Raum kommunizieren können. Dabei spielen die „Interaktionsoptionen am Avatar – Blicke, Gesten, Mimik, Posen, Bewegungsgesten (Gehbewegung, Rennen, Schwimmbewegung etc.)“ (ebd., S. 287) eine große Rolle bei den Kommunikationssituationen. Das bedeutet, dass die Avatar-Gesten zugleich ebenso als ein Mittel für die nonverbale Kommunikation im medialen Raum fungieren wie für die Kommunikation im wirklichen Raum.

Zusammenfassend versteht Jörissen den Avatar am Beispiel der Avatar-Gesten mit folgenden drei Schwerpunkten: erstens als ein Mittel für die visuelle Selbstpräsentation, zweitens als eine Form des kulturellen Ausdrucks, und drittens als ein Mittel für die nonverbale Kommunikation im medialen Raum. An dieser Stelle kann man den Avatar als ein Beispiel der medialen Artikulation in visueller Form ansehen, die auf die Artikulation zwischen den individuellen und sozial-kulturellen Äußerungsformen verweist.

2.2.3 Strukturelle Medienbildung

2.2.3.1 Zur Notwendigkeit von Selbstreflexion im Zeitalter multipler Orientierungskrisen

Auf der Grundlage von Jungs Artikulationsbegriff (2005) mit dem ersten Schwerpunkt »die Verknüpfung der individuellen und sozial-kulturellen Äußerungsformen« und dem dritten Schwerpunkt »Multimedialität« entwickeln Jörissen und Marotzki (2009) die beiden Begriffe visuelle Artikulation (Artikulation in visueller Form) und mediale Artikulation. Weiterhin analysieren Jörissen und Marotzki (2009) einen Zusammenhang der beiden Begriffe mit dem reflexiven Potenzial als zweiten Schwerpunkt mit Jungs Artikulationsbegriff. Dieser Zusammenhang kann zwar in einem doppelten Kontexten verstanden werden, also dass beide, sowohl die Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen als auch die Kommunikation mit anderen Personen über die in symbolischen Medien explizierten Erfahrungen, einen Anlass für das Individuum anbieten, sich selbst zu distanzieren und zu reflektieren.

„Mit dem Begriff der Artikulation sind zwei wichtige Aspekte verknüpft: Einerseits geht der individuelle Prozess der Artikulation wie beschrieben mit einer Formgebung einher, die ein reflexives Potenzial enthält, insofern die Äußerung von Erfahrungen zugleich eine Entäußerung impliziert, und damit ein Moment der Distanzierung beinhaltet. Artikulationsprozesse beinhalten somit ein hohes Bildungspotenzial. Zum anderen weisen die Artikulationen selbst einen – mehr oder weniger ausgeprägten – reflexiven Gehalt auf. Ihre Aufführung in sozialen Räumen und Arenen provoziert eine Reaktion des sozialen Umfelds. In der Begegnung mit artikulativen Äußerungen liegt – insbesondere im Fall elaborierter, kulturell bzw. subkulturell komplexer Beiträge – selbst ein Bildungspotenzial.“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 39)

Ferner beschäftigen sich Jörissen und Marotzki mit dem Artikulationsbegriff in bildungstheoretischer Perspektive und entwickeln einen Begriff »Strukturelle Medienbildung«, der hauptsächlich einen Zusammenhang des Bildungsbegriffs mit dem (selbst-)reflexiven Potenzial durch die mediale Artikulation in multimedialen Formen und medialer Kommunikation thematisiert.

Nach ihrer Zeitdiagnose spielt besonders Strukturelle Medienbildung eine große Rolle angesichts des gesellschaftlichen Wandels seit den 80er Jahren, der als sog. »Postmoderne« bezeichnet wird. Seit diesem Zeitalter treten zwar die »Krisen der Moderne (Heitmeyer, 1997, S.

633¹⁶)« und anschließend die »Orientierungskrise« für alle Individuen auf, die die beiden Autoren verstehen; „nach und nach jedem Glauben an einen irgendwie fixierbaren Standpunkt, von dem aus sich ein allgemein verbindliches ‚Wahres, Schönes, Gutes‘ festlegen ließe, eine Absage erteilt haben“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 10). Anders als die traditionelle Gesellschaft, die ein einheitliches und stabiles Orientierungsmuster für alle Individuen anbietet, bietet die postmoderne Gesellschaft nämlich keine einheitliche und tradierte Wert- und Weltorientierung an. Wegen des Verlusts eines kollektiven Orientierungsmusters, das die traditionelle Gesellschaft bislang für die Individuen anbietet, erfährt das Individuum eine Orientierungskrise und muss sich ständig bemühen, selbst ein eigenes Orientierungsmuster unter in der Gesellschaft vorhandenen verschiedenen Werten und Normen zu suchen und zu übernehmen, um eine eigene Lebensweise zu gestalten (vgl. ebd., 16ff¹⁷). Anders ausgedrückt bedeutet das, dass ein Orientierungsmuster eines Individuums nicht von anderen Personen, sondern nur von dem Individuum selbst mit eigener Verantwortung unter verschiedenen Mustern gesucht und übernommen werden muss.

¹⁶ Wilhelm Heitmeyer (1997) unterscheidet drei Krisentypen der Moderne voneinander (ebd.); erstens „Strukturkrisen“ auf der Ebene „Differenzierung (System)“, zweitens „Regulationskrisen“ auf der Ebene „Pluralisierung (Werte/Normen)“, und drittens „Kohäsionskrisen“ auf der Ebene „Individualisierung (soziale Lebenswelt)“

¹⁷ Jörissen und Marotzki beschreiben die Orientierungskrise mit dem Verständnis des Terminus „Orientierungsmuster“ ausführlich wie folgt: „Soziale Tradierungen halten für Individuen Muster bereit, mittels derer sie Welt und Selbstsichten entwickeln können. Solche Muster können aus Wertesystemen oder Weltanschauungen resultieren; sie können sich auch auf bestimmte Rollenbilder beziehen, etc. Wichtig ist dabei, dass in traditionsbestimmten Zusammenhängen die Muster der Selbst- und Weltverhältnisse zwischen den Individuen, also intersubjektiv relativ stabil sind. Je klarer und eindeutiger dabei die Orientierungen sind, desto höher ist der Grad der Bestimmtheit der möglichen Lebensentwürfe [...] Durch Krisenerfahrungen erweisen sich Orientierungssysteme plötzlich als zeitlich begrenzt – und damit als prinzipiell unsicher. Hat man einmal die Erfahrung der Fragilität sicher geglaubter Orientierungen gemacht, so ist fortan jede Weltorientierung grundsätzlich vom gleichen Schicksal bedroht. Dadurch werden die Orientierungssysteme partikularisiert. – einige Teile funktionieren vielleicht noch, andere sind wertlos geworden – und pluralisiert – es gibt nicht mehr die eine „richtige“ Weltsicht. Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit von Sinnhorizonten wird brüchig [...] Wie das Leben zu leben ist, wie man seinen Lebenslauf und seine Biographie zu gestalten hat, wird immer mehr den Standard sozialer Kodierung entzogen und immer mehr in die Handlungs- und Entscheidungsfreiheit des Einzelnen gelegt. Dieser kann sein Tun immer weniger mit Verweis auf tradierte Handlungsmuster rechtfertigen. Er wird in dem Sinne verantwortlich, als er auf Befragung, warum er etwas so entschieden hat und nicht anders, die Antwort selbst geben muss.“ (Ebd.)

Für die Gestaltung eines eigenen Orientierungsmusters und einer eigenen Lebensweise spielt besonders die ständige Reflexion jedes Individuums auf sich selbst und die Umwelt eine entscheidende Rolle. Die individuellen Auseinandersetzungen des Ich mit der Welt bieten zwar einen Anlass für das Individuum an, sich selbst zu reflektieren, genauer ein eigenes vorhandenes Orientierungsmuster mit eigenem Selbst- und Weltverständnis zu distanzieren und zu kritisieren, ob das Orientierungsmuster für sich selbst geeignet ist und ggf. ob ein neues Orientierungsmuster unter anderen verschiedenen Orientierungsmustern gesucht werden soll. Das Individuum kann nämlich die Möglichkeiten für die (neue) Gestaltung eines eigenen Orientierungsmusters und einer eigenen Lebensweise durch die Selbstreflexion und die ständige Kritik an dem eigenen vorhandenen Orientierungsmuster haben. In diesem Zusammenhang spielt die Reflexivität im Zeitalter der Orientierungskrise immer mehr eine große Rolle.

„In der Zusammenschau kann man folgern, dass aus Sinn etwas wird, das immer weniger durch gängige Muster übernommen werden kann, das im Gegenteil immer mehr vom Einzelnen erzeugt werden muss. Er kann diesen Sinn nur herstellen, wenn es ihm gelingt, zu sich in eine reflexive Beziehung zu treten und dabei zugleich die verschiedenen Perspektiven seiner Umwelt in Betracht zu ziehen, wobei sich sein eigener Standpunkt, seine eigene Weltsicht relativiert. Die geht auf der subjektiven Seite mit der Einsicht einher, dass es in komplexen Gesellschaften keine Eindeutigkeiten mehr gibt.“ (Ebd., S. 18)

2.2.3.2 Strukturelle Bildungstheorie

Im Anschluss daran thematisieren Marotzki und Jörissen den Bildungsbegriff mit seinem reflexiven Potenzial. Zunächst definieren die beiden Autoren (2008) den Bildungsbegriff, „nicht als Ergebnis oder Zustand, sondern als Prozess, in welchem vorhandene Strukturen und Muster der Weltaufordnung durch komplexere Sichtweisen auf Welt und Selbst ersetzt werden“ (Marotzki & Jörissen, 2008, S. 100), in Anlehnung an den Bildungsbegriff von Humboldt als „der wahre Zweck des Menschen“ (Humboldt, 1980[1792], S. 64) und von Klafki mit dem Schwerpunkt der drei Fähigkeiten (Klafki, 1985, S. 17¹⁸). Das heißt, dass der Bildungsbegriff im Mittelpunkt ständiger »Transformation von Selbst- und Weltreferenzen des Individuums« steht. Dabei wird er nicht in inhaltlicher/zuständlicher oder kausaler/resultativer, sondern prozessualer bzw. struktureller Perspektive verstanden (vgl. Marotzki, 1990). Anders ausgedrückt

¹⁸ Klafki nennt drei Fähigkeiten im Zusammenhang mit seinem Bildungsbegriff: „Fähigkeit zur Selbstbestimmung, Mitbestimmungsfähigkeit und Solidaritätsfähigkeit“ (ebd.).

heißt das, dass sich der Bildungsbegriff als ein ständiger Prozess bzw. eine Struktur der Transformation von Selbst- und Weltreferenzen des Individuums für die Gestaltung eines individuellen Orientierungsmusters und einer individuellen Lebensweise bezeichnen lässt, was in Abgrenzung zu einem Bildungsbegriff als „Output eines Bildungssystems (Jörissen, 2011a, S. 85f)“ oder „Ergebnis von Lernprozessen (ebd.)“ geschieht. In diesem Zusammenhang spielt die Reflexivität bei diesem Bildungsbegriff eine große Rolle, weil die ständige Transformation von Selbst- und Weltreferenzen des Individuums durch die Selbstreflexion auf sich selbst und auf die Welt erfolgt. Es findet nämlich keine Transformation individueller Selbst- und Weltreferenzen ohne Selbstreflexion statt.

Zusätzlich wird besonders die Prozessualität und Strukturalität des Bildungsbegriffs hervorgehoben. Deshalb steht dieser Bildungsbegriff weniger im Mittelpunkt eines spezifischen Zustandes oder Resultats der individuellen Selbst- und Weltreferenzen, sondern vielmehr im Mittelpunkt der Transformation des Prozesses bzw. der Struktur der individuellen Selbst- und Weltreferenzen. An dieser Stelle unterscheiden Jörissen und Marotzki vier grundlegende Orientierungsdimensionen als die Struktur der Selbst- und Weltreferenzen des Individuums. Dies geschieht in Anlehnung an die vier in Kants Studie (Kant, 1978 [1800], S. 419ff) formulierten Fragen: *„Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen und Was ist der Mensch?“* (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 31; Hervorhebung im Original). Diese Dimensionen bieten zwar die vier konkreten Analyseebenen des Zusammenhangs des Bildungsprozesses bzw. der -Struktur mit der durch die individuelle Selbstreflexion erfolgte Gestaltung eines individuellen Orientierungsmusters an.

- „1. Der Wissensbezug als Rahmung und kritische Reflexion auf Bedingungen und Grenzen des Wissens;
2. der Handlungsbezug als Frage nach ethischen und moralischen Grundsätzen des eigenen Handelns, insbesondere nach dem Verlust tradierter Begründungsmuster;
3. der Transzendenz- und Grenzbezug als Verhältnis zu dem, was von der Rationalität nicht erfasst werden kann; sowie schließlich
4. die Frage nach dem Menschen (Biographiebezug) als Reflexion auf das Subjekt und Frage nach der eigenen Identität und ihren biographischen Bedingungen.“ (Ebd.)

2.2.3.3 Reflexive Potenziale durch mediale Artikulation und Kommunikation in den Neuen Medien

Auf der Grundlage der »Strukturalen Bildungstheorie« beschäftigen sich Jörissen und Ma-

rotzki weiterhin mit dem Zusammenhang des strukturalen Bildungsbegriffs mit den Neuen Medien, genauer: mit dem Bildungsprozess bzw. der Bildungsstruktur in den Neuen Medien mit der Web 2.0 Technologie. Im Anschluss an den Begriff „Virtualitätslagerung“ (ebd., S. 201¹⁹), der darauf verweist, dass das Individuum eigenes Leben heutzutage nicht nur in einer Offline-, sondern auch in einer Onlinewelt führen kann, bieten dabei die Neuen Medien einen Raum für soziale Interaktion bzw. Kommunikation mit anderen Personen an. Die beiden Autoren betonen nämlich die Rolle der Neuen Medien für den Bildungsprozess und stellen fest, dass viele Möglichkeiten für den Bildungsprozess mit reflexivem Potenzial durch die Explikation individueller implizit-qualitativer Erfahrungen und für die Kommunikation mit anderen Personen in den Neuen Medien mit der Web 2.0-Technologie angeboten werden.

„[...] bieten Medien dort, wo sie sich einen nicht mehr wegzudenkenden Platz in den Lebenswelten der Menschen erobert haben, neue Anlässe und neue Räume für Bildungserfahrungen und -Prozesse im oben genannten Sinn. Wo Individuen einen Zugang zu diesen Erfahrungsräumen haben, haben sie prinzipiell auch Teil an den (Bildungs-) Optionen und Chancen, die diese Räume bieten. Evident ist dies für das Internet, das unzählige neue Möglichkeiten, sich auf verschiedenen Ebenen zu artikulieren und zu partizipieren, hervorgebracht hat.“ (Ebd., S. 30)⁴

In Anschluss daran wird der Begriff „Strukturelle Medienbildung“ mit dem Schwerpunkt des Zusammenhangs des reflexiven Potenzials mit der medialen Struktur definiert, in der sich der individuelle Bildungsprozess durch die mediale Artikulation und Kommunikation vollzieht. Dabei steht die Strukturelle Medienbildung weniger im Mittelpunkt des spezifischen inneren Zustandes des Individuums, sondern vielmehr im Mittelpunkt der medialen Struktur und ihres reflexiven Potenzials mit den Möglichkeiten der medialen Artikulation und Kommunikation für den individuellen Bildungsprozess.

„Aus Sicht der Medienbildung gilt es mithin, die reflexiven Potenziale von medialen Räumen einerseits und medialen Artikulationsformen andererseits im Hinblick auf die genannten Orientierungsleistungen und -dimensionen analytisch zu erkennen und ihren Bildungswert einzuschätzen. Dabei geht es weniger um die Inhalte der jeweiligen Medien, sondern um ihre strukturalen Aspekte. Die Analyse der medialen Formbestimmtheiten mündet im Sinne der oben vorgebrachten Bildungstheorie in eine *Analyse*

¹⁹ Aufgrund der Möglichkeit der Organisierung des menschlichen Lebens in beiden Welten, sowohl in der Offline- als auch in der Onlinewelt, definieren Jörissen und Marotzki den Terminus »Virtualitätslagerung« als „die Erweiterung des Möglichkeitsraumes, in welchem Menschen Erfahrungen machen, ihre Identität entwerfen und damit ihr Offline-Leben erweitern“ (ebd.).

der strukturalen Bedingungen von Reflexivierungsprozessen.“ (Ebd., 39f)

Nach den vier grundlegenden Orientierungsdimensionen ergeben Jörissen und Marotzki weiterhin einige Beispiele des reflexiven Potenzials mit der medialen Struktur für die mediale Artikulation und Kommunikation. Im Bezug auf die erste Dimension »Wissensbezug« wird die Struktur von Wikipedia (ebd., S. 185ff) und Weblogs (ebd., S. 188ff) analysiert, während hinsichtlich der zweiten Dimension »Handlungsbezug« die Struktur von Online-Communities (ebd., S. 191ff) und Sozialen Netzwerken (199ff), bezüglich der dritten Dimension »Grenzbezug« die Struktur von Avataren (ebd., 208ff; siehe Kap. 2.2.2.3) und im Hinblick auf die vierte Dimension »Biographiebezug« die Erinnerungskulturen im Internet untersucht werden (ebd., S. 229ff). Diese Beispiele zeigen gemeinsam, dass viele Möglichkeiten in den Neuen Medien gegeben sind, damit das Individuum im Sinne des Bildungsprozesses auf sich selbst und die Welt durch die mediale Artikulation und die Kommunikation mit anderen Personen reflektieren sowie ein eigenes Orientierungsmuster mit diesem reflexiven Potenzial gestalten und transformieren kann.

3. Der Artikulationsbegriff in machttheoretischer Perspektive

3.1 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs in Anlehnung an Foucaults Frühwerk

3.1.1 Die mediale Struktur des Social Web als (invertierte) panoptische Struktur

Obwohl Jörissen und Marotzki (2009) den (visuellen und medialen) Artikulationsbegriff in der strukturalen medienbildungstheoretischen Perspektive entwickeln, in Anlehnung an den von Jung (2005) entwickelten Artikulationsbegriff mit den drei Schwerpunkten in der anthropologischen Perspektive, etwa die Verknüpfung individueller Äußerungsform und sozial-kultureller Form, Reflexivität und Multimedialität, entwickelt Jörissen (2008b) selbst eine andere Interpretationsmöglichkeit des Artikulationsbegriffs. Diese besteht darin, diesen Begriff nicht nur in der anthropologischen und bildungstheoretischen Perspektive, sondern auch in machttheoretischer Perspektive mit subjektivierendem Effekt zu interpretieren.

„Zwei Aspekte sind dabei vorab zu betonen: Einerseits geht der individuelle Prozess der Artikulation wie beschrieben mit einer Formgebung einher, mit einer (medialen) Manifestation. Als Manifestationen stehen Artikulationen andererseits notwendig in einem *Feld der Sichtbarkeit und der Öffentlichkeit*. Die Struktur des Artikulationsmediums, so soll im Folgenden gezeigt werden, organisiert dabei immer eine je medienspezifische Form der Sichtbarkeit [...] Im Fall des *Selbstausdrucks* bedingt dieser Öffentlichkeitscharakter einen subjektivierenden Effekt: Subjektivität formt sich im Feld der Selbst- und Fremdbegegnung mit den eigenen artikulativen Manifestationen am Kreuzpunkt von Entäußernder Sichtbarkeit einerseits und (i. S. Foucaults) »machtdurchzogener« Anerkennung andererseits. Diesen Chiasmus – von Artikulation und Subjektivierung auf der einen, Sichtbarkeit und Macht auf der anderen Achse – gilt es im Auge zu behalten.“ (Jörissen, 2008b, S. 33)

Und zwar analysiert Jörissen, dass einerseits die mediale Struktur viele Möglichkeiten der medialen Artikulation und Kommunikation mit dem Reflexionspotenzial für den Bildungsprozess anbietet, dass sie andererseits aber zugleich Möglichkeiten von Veröffentlichung bzw. Sichtbarmachung des Selbst vor anderen Personen mit Anerkennungspotenzial für Subjektivierungsprozess anbietet. Im Zusammenhang mit dieser »Sichtbarkeit« und »Öffentlichkeit« der medialen Artikulation und Kommunikation versteht er die mediale Struktur als eine »panoptische« Struktur.

„Es geht hierbei weniger um Medialität im Sinne materieller Medientheorie, also um Datenträger, Erinnerungsspeicher etc., sondern vielmehr um die strukturalen Eigenschaften von Medien und ihre praxiserzeugenden Funktionen innerhalb größerer Kontexte. Das Journal erfüllt seine spezifische Funktion nur im Kontext einer verinnerlichten, inkorporierten panoptischen Struktur, wie umgekehrt die panoptische Sichtbarkeit des Subjekts sich nur in der Sichtbarkeit des Journals manifestiert und erfüllt: von anderen gesehen werden zu können, ohne Kontrolle über deren Blick zu haben.“ (Ebd., 34)

Das Panoptikum, das als ein architektonisches Modell eines Gefängnisses zuerst am Ende des 18. Jahrhunderts von Jeremy Bentham entworfen wurde, wird in Foucaults Werk »Überwachen und Strafen« (Foucault, 1976) ausführlich analysiert. Die Gefangenen im panoptischen Gefängnis werden von den Gefängniswärtern im zentralen und dunklen Wachturm ständig überwacht, allerdings können sie den überwachenden Blick der Gefängniswärter im Wachturm nicht einsehen (vgl. Pongratz, 2008, S. 35²⁰). Deshalb müssen sie sich verhalten, als ob sie jederzeit von den Gefängniswärtern überwacht werden. In Anlehnung daran versteht Jörissen die mediale Struktur als panoptische Struktur. Das Individuum wird durch die Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrungen im medialen Raum von anderen Nutzern jederzeit beobachtet, wie die Gefangenen im panoptischen Gefängnis, allerdings kann es den beobachtenden Blick der anderen Nutzer nicht einsehen. Deshalb explizieren sie weniger eigene implizit-qualitative Erfahrungen in dieser panoptischen medialen Struktur, sondern vielmehr nur spezifische Erfahrungen, die von anderen Nutzern beobachtet werden wollen, mit der bewussten Berücksichtigung des Blicks für die Beobachtung. Durch diese Form der medialen Artikulation kann das Individuum weniger Möglichkeiten realisieren, auf sich selbst und die Welt zu reflektieren sowie ein eigenes Orientierungsmuster zu gestalten, es geht vielmehr um die Möglichkeit, sich als eine spezifische Subjektivität zu bilden, selbst den beobachtenden Blick von anderen Personen zu verinnerlichen. Anders ausgedrückt heißt das, dass der mediale Raum weniger die Möglichkeit für die Reflexion auf sich selbst und die Welt für einen Bildungsprozess gewährt, sondern vielmehr die Möglichkeit für die Verinnerlichung des Blicks

²⁰ Pongratz beschreibt die Struktur des Panoptikums ausführlich, wie folgt: „Das >Panopicon< ist ein ringförmiger Gefängnisbau, bei dem die Zellen um einen Turm in der Mittel des Gebäudes angesiedelt sind. Die Zellen selbst sind zur Innen- und Außenseite des Gebäudes hin offen, wodurch die Gefangenen (aus der Perspektive des Wärters, der sich im zentralen Turm der Anlage befindet) in einem Zustand permanenter Sichtbarkeit gehalten werden. Der Wärter selbst aber kann sich hinter Sehschlitzen im Turm verborgen halten, so dass kein Gefangener genau wissen kann, wann und ob er sich im Blickfeld des Wärters befindet. Mehr noch: Das Zentrum der Anlage könnte durchaus leer sein – und doch brächte sie ihre disziplinierende Wirkung zur Geltung.“ (Ebd.)

von anderen Personen für den Subjektivierungsprozess anbietet, obwohl das Individuum zugleich eigene Erfahrungen jederzeit im medialen Raum explizieren, und über sie mit anderen Nutzern kommunizieren kann.

In diesem Kontext versteht Stefan Iske (2016) zugleich den medialen Artikulationsbegriff am Beispiel digitaler Personenprofile in einer doppelten Perspektive, und zwar in der strukturalen bildungstheoretischen und machttheoretischen Perspektive. Dabei analysiert er, dass das Individuum durch Erstellung eigener digitaler Personenprofile einerseits auf sich selbst und die Welt reflektieren und ein eigenes Orientierungsmuster gestalten kann, im Sinne des Bildungsprozesses, andererseits den Blick von anderen Personen für die Beobachtung der eigenen Personenprofile verinnerlichen kann, im Sinne des Subjektivierungsprozesses. Dabei versteht Iske zugleich die digitalen Personenprofile in einem doppelten Kontext, einerseits als einen medialen Raum für die mediale Artikulation, andererseits als einen medialen Raum mit einer panoptischen Struktur für die ständige Beobachtung bzw. Überwachung (Iske, 2016, S. 268ff).

„Mit Blick auf die im Rahmen digitaler Personenprofile zusammengeführten Daten ist im Kontext einer strukturalen Medienbildung zu analysieren, in wie fern es sich bei diesen Daten um *intentionale, expressiv-mitteilende Formen* der Artikulation handelt, in denen eine spezifische Form von Erfahrung zum Ausdruck kommt, wie etwa Postings oder Kommentaren.“ (Ebd., 268)

„Für den Zusammenhang digitaler Personenprofile und Artikulationen ist der Diskurs über panoptische Strukturen von zentraler Bedeutung und bildet einerseits den Ausgangspunkt der Interpretation des Internet als panoptische Struktur, andererseits aufgrund der Interpretation von Artikulation als einer spezifischen Form des Verhaltens.

Für die Frage der Artikulation als einer spezifischen Form des Verhaltens ist das Panopticon von zentraler Bedeutung, da es auf regelkonformes Verhalten durch dauerhaften Überwachungsdruck zielt. Dieser Überwachungsdruck beruht darauf, dass Personen sich nicht sicher sein können bzw. nicht wissen können, ob ihr Verhalten aktuell überwacht wird [...] Aufgrund möglicher Sanktionierungen abweichenden Verhaltens führt das Panopticon zu regelkonformen Verhalten. In diesem Sinne kann davon gesprochen werden, dass panoptische Strukturen Artikulationen sowie das Verhalten von Personen überwachen, kontrollieren und steuern.“ (Ebd., 271f)

Im Jahr 2011 analysierte Jörissen (2011b) noch konkreter die mediale Struktur als im Jahr 2008 und bezeichnete sie als „Invertiertes Panoptikum“ (Jörissen, 2011b, S. 66). Im Anschluss an seine Arbeit im Jahr 2008 versteht er zugleich die mediale Struktur als die panoptische Struktur, allerdings unterscheidet er sie von dem panoptischen Modell beim Gefängnis, in dem die Gefangenen am Rand des Gefängnisses von den Gefängniswärtern im dunklen, zentralen

Wachturm ständig überwacht werden, und zwar insofern, als bei der medialen Struktur umgekehrt die Individuen bzw. die von ihnen explizierten Erfahrungen im Zentrum der medialen Struktur von anderen Nutzern am Rand der medialen Struktur ständig beobachtet werden, allerdings können die Individuen den Blick für die Beobachtung von den anderen Nutzern nicht einsehen (ebd., 65ff). Anders als in der Struktur des panoptischen Gefängnisses verweist daher »das invertierte Panoptikum« einerseits auf die panoptische Struktur der medialen Struktur und andererseits auf die invertierte Position zwischen den Beobachtern und Beobachteten in der medialen Struktur.

Als ein Beispiel dieser medialen Struktur als das invertierte Panoptikum ergeben sich die beiden Reality-TV Shows über kosmetische Chirurgie, „The Swan“ (USA, FOX, 2004) und „I Want a Famous Face“ (USA, MTV, 2004), die in Fosters Arbeit intensiv analysiert werden (Poster, 2008), wobei die Kandidaten kosmetischer Chirurgie in den TV-Shows als die Beobachteten im Zentrum der medialen Struktur von den am Rand der medialen Struktur stehenden Zuschauern als den Beobachtern ständig beobachtet werden. Trotz dieser umgekehrten Position zwischen den Kandidaten und den Zuschauern, anders als in der Struktur des panoptischen Gefängnisses, kann man die mediale Struktur und die Struktur des Gefängnisses gemeinsam als die panoptische Struktur verstehen, bei der alle Beobachteten (die Kandidaten und die Gefangenen) den beobachtenden bzw. überwachenden Blick der Beobachter (der Zuschauer und der Gefängniswärter) nicht einsehen können. Deshalb müssen sich die Beobachteten immer verhalten, als ob sie jederzeit von den Beobachtern beobachtet werden.

„Geht es vom Medium aus gesehen um eine bestimmte audiovisuelle Inszenierungsform, die auf die KandidatInnen wie in einem invertierten Panoptikum zentriert ist (insofern hier der Beobachtete im Zentrum des medialen Blicks steht, und nicht ein Beobachter), so ist umgekehrt vom Kandidaten aus gesehen das mediale Gefüge die unverzichtbare Bühne einer Selbstpraktik, für die das »Sich-zu-sehen-Geben« konstitutiv ist.“ (Jörissen, 2011b, S. 66)

Zusammenfassend zeigen die drei oben genannten Studien von Jörissen (2008; 2011b) und Iske (2016) gemeinsam, dass die mediale Struktur, die die Möglichkeiten für die mediale Artikulation und Kommunikation anbietet, nicht nur das Potenzial für die Selbstreflexion auf sich selbst und die Welt, sondern auch das Potenzial für die ständige Beobachtung bzw. Überwachung von anderen Personen mithilfe der panoptischen Struktur enthält. Somit kann die mediale Struktur nicht nur in der bildungstheoretischen oder anthropologischen Perspektive mit reflexivem Potenzial, sondern auch in der machttheoretischen Perspektive mit Beobachtungs- bzw. Überwachungspotenzial verstanden werden.

3.1.2 Mediale Artikulation als Form der Selbst-Praktik

Im Jahr 2008 thematisierte Jörissen (2008b) am Beispiel von „MySpace-Profil“ sowohl die mediale Struktur als auch die mediale Selbstdarstellung als ein Beispiel der medialen Artikulation, wobei für das Individuum durch die Erstellung einer eigenen Profilseite eine spezifische Subjektivität in der panoptischen Struktur gebildet wird, sich dem Blick von anderen Nutzern für die Beobachtung zu unterwerfen (Jörissen, 2008b, S. 44).

„Doch die panoptische Struktur der medialen Selbstdarstellung verweist darauf, dass es hier nicht nur um Inszenierung, sondern eben auch um Subjektivierungseffekte geht. Erstens stellt die Profilseite eine hochkomplexe Form medialer Artikulation dar – das Individuum begegnet sich selbst als entäußerter Figuration auf dem medialen Tableau der Seite; zweitens unterwirft sich das Individuum dem Blick und der Einschätzung Anderer; drittens schließlich schreiben sich die Reaktion der sozialen Umwelt unmittelbar auf der Profilseite selbst ein (in Form von Freundeslisten und Besuchereinträgen auf der >Wall<) und werden damit ein bestimmendes Element der präsentierten Identität.“ (Ebd.)

Im Anschluss daran beschäftigt sich Jörissen (2011b) zugleich sowohl mit der medialen Struktur als »dem invertierten Panoptikum« mit der umgekehrten Position zwischen den Beobachteten und Beobachtern, als auch mit der medialen Praktik der Kandidaten der beiden Reality-Shows. Wie die Gefangenen im panoptischen Gefängnis können die Kandidaten der beiden Reality-Shows nicht den Blick von den Zuschauern für die Beobachtung des Selbst einsehen. Es stehen nämlich nicht nur die Gefangenen, sondern auch die Kandidaten in einem asymmetrischen Blickverhältnis zwischen den Beobachtern und Beobachteten. Allerdings stellen die Kandidatinnen freiwillig sich selbst ins Zentrum der medialen Struktur vor den Zuschauern zur Schau, es findet in Jörissens Worten ein „Sich-zu-sehen-Geben“ (Jörissen, 2011b, S. 66) statt. Das ist anders als bei den Gefangenen, die nicht freiwillig handeln, sondern in einer von der staatlichen Macht erzwungenen Weise sich selbst vor den Gefängniswärtern zur Schau stellen müssen. Diese individuelle und v. a. »freiwillige« Praktik der KandidatInnen für das Sich-zu-sehen-Geben bezeichnet Jörissen als „Selbstpraktik“ (ebd., S. 66ff), durch die die Kandidaten den Blick der Zuschauer für die Beobachtung des Selbst verinnerlichen, und mit dieser Verinnerlichung des Blicks verhalten sie sich so, als ob sie jederzeit von den Zuschauern beobachtet werden. So lässt sich das Sich-zu-sehen-Geben der Kandidaten verstehen, das als eine Form der Selbstpraktik für die Bildung des spezifischen Subjekts mit der Verinnerlichung des Blicks der anderen Personen und für die Modifizierung des eigenen Verhaltens

nach diesem Blick fungiert.

“Zunächst einmal aber muss es darum gehen, diese neue Form der Selbstbeziehung zu registrieren und im Anschluss zu fragen, ob diese Doppelstruktur der panoptischen Exposition einerseits und der damit verschränkten Selbstsorge andererseits möglicherweise eine Besonderheit der medialen Herstellung von Sichtbarkeit ist: eines medial invertierten Panoptikons, das zum Inszenierungsort von Selbstpraktiken im Sinne eines »Sich-zu-sehen-Gebens« wird, in welchem der normierende Blick des zentralen, unsichtbaren Beobachters dem normierenden Blick einer dezentralen Menge von Beobachtern (beispielsweise Zuschauern) weicht; in welchem folglich das Individuum im Zentrum einer medialen Sichtbarkeitsmaschine steht.“ (Ebd., S. 67f)

In diesem Zusammenhang interpretiert Jörissen zugleich die mediale Artikulation „als Form der Selbst-Praktik“ (ebd., S. 68). Wie die Kandidaten der beiden Reality-Shows, die freiwillig sich selbst im Zentrum vor den Zuschauern im medialen Raum zur Schau stellen, haben viele Internet-Nutzer Möglichkeiten im medialen Raum, freiwillig sich selbst vor anderen Nutzern zur Schau zu stellen und eigene implizit-qualitative Erfahrungen in multimedialen Formen zu explizieren. Das zur Schau stellte Selbst und die explizierten Erfahrungen jeweils als ein Beobachtungsobjekt im medialen Raum wird von anderen Nutzern ständig beobachtet, dabei können die Nutzer den beobachtenden Blick nicht einsehen. Deshalb sollen die Nutzer diesen Blick der anderen Nutzer für die Beobachtung ständig berücksichtigen, als ob das Selbst und seine explizierten Erfahrungen jederzeit beobachtet werden, ferner sollen sie sich selbst und ihr eigenes Verhalten nach diesem Blick im Sinne der »Selbstpraktik« modifizieren. Zusätzlich bieten die medialen Kommunikationsmöglichkeiten, etwa mithilfe von Kommentar-Funktion, nicht nur die Selbstreflexion auf sich selbst und auf die Welt an, sondern auch die ständige Beobachtung bzw. Überwachung. Durch die mediale Kommunikation kann einmal jeder Nutzer den beobachtenden Blick erkennen, also dass das Selbst und seine explizierten Erfahrungen von den anderen Nutzern jederzeit beobachtet werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Individuum im medialen Raum durch die mediale Artikulation und Kommunikation im Sinne der Selbstpraktik als ein spezifisches Subjekt gebildet wird, das den das Selbst beobachtenden Blick der anderen Personen ständig verinnerlicht, und ferner, dass das Individuum sich selbst nach diesem Blick modifiziert. Dazu kann man auch verstehen, dass sich diese Form der spezifischen Subjektivierung durch die Wechselwirkung zwischen der medialen Struktur, die weniger als „soziale Arenen“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 39), sondern vielmehr als „invertiertes Panoptikum“ (Jörissen, 2011b, S. 66) verstanden wird, und der medialen Selbstpraktik von den Individuen am Beispiel der medialen Artikulation und Kommunikation vollzieht.

„Ausgehend von Mark Posters Thematisierung des TV-Formats der kosmetischen Chirurgie-Shows wurden – auf der Folie zweier unterschiedlicher machttheoretischer Perspektiven im Anschluss an Michel Foucault – zwei Ebenen herausgearbeitet: Erstens die Ebene der (massen-)medialen Inszenierung, die sich als ein invertiertes Panoptikon verstehen lässt. Indem die Kandidaten sich einem normierten, >normierenden und normalisierenden< (Foucault, 1977, S. 236) Blick aussetzen, entspricht dies einer >disziplinierenden< Subjektivierungsform, in deren Rahmen die Individuen sich an einer Norm messen und dieser unterwerfen. [...] Beide Ebenen erscheinen als untrennbar miteinander verbunden, insofern diese Formen der »Praktiken des Selbst« auf eine Logik der Sichtbarkeit – genauer: des Sich-zu-sehen-Gebens – aufbauen und das mediale Panoptikon als Bühne verwenden.“ (Ebd., S., 70)

3.2 Zur Interpretation des Artikulationsbegriffs in Anlehnung an Foucaults Spätwerk

3.2.1 Die mediale Struktur des Social Web als Struktur des demokratisierten Panoptikums

Im Anschluss an die drei Arbeiten von Jörissen und Iske (Iske, 2016; Jörissen, 2008b, 2011b), die gemeinsam einen Zugang zur Untersuchung des Artikulationsbegriffs in einer anderen Perspektive (in Foucaults machttheoretischer Perspektive) eröffnen, entwickelt sich die vorliegende Untersuchung zugleich nicht in der anthropologischen, v. a. strukturalen medienbildungstheoretischen Perspektive des Artikulationsbegriffs mit dem Schwerpunkt auf dem reflexiven Potenzial der medialen Struktur und der medialen Artikulation und Kommunikation für die Gestaltung eines eigenen Orientierungsmusters, sondern sie betrachtet den Artikulationsbegriff in Foucaults machttheoretischer Perspektive mit ihren beiden Schwerpunkten, nämlich zum einen mit dem Potenzial für die Überwachung der medialen Struktur, und zum anderen mit der Selbstpraktik bzw. -technologie am Beispiel der medialen Artikulation und Kommunikation für die Bildung des spezifischen Subjekts.

Bei der vorliegenden Untersuchung geht es allerdings um eine andere Interpretationsmöglichkeit des Artikulationsbegriffs in Foucaults machttheoretischer Perspektive, nämlich nicht um eine in Anlehnung an Foucaults Frühwerk »Überwachen und Strafen« (Foucault, 1976)«, wie in den drei Arbeiten von Jörissen und Iske, sondern um eine in Anlehnung an Foucaults Spätwerke, etwa »Technologien des Selbst« (Foucault, 1993b) und »Geschichte der Gouvernementalität« (Foucault, 2004a, 2004b). Das bedeutet, dass die in den oben genannten drei Arbeiten von Jörissen und Iske weniger bzw. sogar nicht thematisierten Begriffe aus Foucaults

Spätwerken, wie »Selbsttechnologie« (Technologie des Selbst) und »Gouvernementalität«, intensiv in der vorliegenden Untersuchung thematisiert werden. Diese Thematisierung soll man weniger als eine Kritik an der Interpretation des Artikulationsbegriffs von Jörissen und Iske, sondern vielmehr als eine Erweiterung der Interpretationsmöglichkeit des Artikulationsbegriffs in Foucaults machttheoretischer Perspektive verstehen.

Dafür wird zunächst die mediale Struktur analysiert. Jörissen versteht die mediale Struktur in den ambivalenten Perspektiven, etwa einerseits als „soziale Arena“ (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 39) mit dem reflexiven Potenzial für die mediale Artikulation und Kommunikationen in der strukturalen medienbildungstheoretischen Perspektive, andererseits als „invertiertes Panoptikum“ (Jörissen, 2011b, S. 66) mit dem Potenzial für die Überwachung aus Foucaults Frühwerk in der machttheoretischen Perspektive. Bei der vorliegenden Untersuchung geht es allerdings um noch eine andere Interpretationsmöglichkeit der medialen Struktur in Foucaults machttheoretischer Perspektive, nämlich darum, dass man die mediale Struktur zusätzlich als eine Struktur des »demokratisierten Panoptikums« (Bröckling, 2003a, S. 85) interpretieren kann, das im engen Zusammenhang mit dem Begriff »Gouvernementalität« steht (siehe Kap. 4.1). Es wird nämlich die mediale Struktur in der vorliegenden Untersuchung weniger in Anlehnung an Foucaults Frühwerk, sondern vielmehr an Foucaults Spätwerke analysiert, obwohl grundsätzlich die beiden Begriffe, das invertierte Panoptikum und das demokratisierte Panoptikum, gemeinsam in Foucaults machttheoretischer Perspektive verstanden werden.

Die Struktur des demokratisierten Panoptikums charakterisiert sich besonders durch »Gegenseitigkeit der Beobachtung bzw. Überwachung« zwischen den Beobachtern und Beobachteten (ebd.). Das ist ein Unterschied zu der Struktur des in Foucaults Frühwerk thematisierten Panoptischen Gefängnisses und zu der Struktur des von Jörissen (2011b) entwickelten invertierten Panoptikums, in denen Rolle und Position zwischen den Beobachtern und den Beobachteten strikt getrennt werden. In dieser Struktur des demokratisierten Panoptikums kann zwar das Individuum als ein Beobachter die anderen Personen jederzeit beobachten, sogar überwachen, zugleich wird es aber ebenfalls als ein Beobachteter von den anderen Personen jederzeit beobachtet oder überwacht, ohne dass es einen Einblick hat, wann, wo und von wem das Selbst beobachtet wird. Ohne die Abgrenzung der Rolle zwischen den Beobachtern und den Beobachteten spielen gleichzeitig alle Individuen sowohl einerseits die Rolle des Beobachters als auch andererseits die des Beobachteten.

Mit diesem Schwerpunkt der gegenseitigen Beobachtungs- bzw. Überwachungsmöglichkeiten kann man zugleich die mediale Struktur als die Struktur des demokratisierten Panoptikums verstehen. Im medialen Raum, z. B. in den sozialen Netzwerken, stehen viele Möglichkeiten von Selbstdarstellung bzw. von Explikation eigener implizit-qualitativer Erfahrungen für alle

Nutzer zur Verfügung. Dabei können das im medialen Raum dargestellte Selbst bzw. die explizierten Erfahrungen jeweils als ein Beobachtungsobjekt von anderen Nutzern jederzeit beobachtet werden. An dieser Stelle kann jeder Nutzer die anderen Nutzer beobachten, überwachen, und gleichzeitig kann er von den anderen Nutzern beobachtet, überwacht werden, anders ausgedrückt, jeder Nutzer kann die beiden Rollen gleichzeitig spielen, die Rolle des Beobachteten durch die Selbstdarstellung einerseits, die Rolle des Beobachters durch die Beobachtung der Selbstdarstellung von den anderen Nutzern andererseits.

Über diese Beobachtungs- bzw. Überwachungsmöglichkeiten hinaus stehen die Feedbackmöglichkeiten für alle Nutzer im medialen Raum zur Verfügung. Jeder Nutzer kann jederzeit Feedbacks zur Selbstdarstellung von anderen Nutzern mithilfe von z. B. der Kommentarfunktion oder „Gefällt-mir/Mag ich“-Angaben etc. geben, und umgekehrt können jederzeit Feedbacks zur eigenen Selbstdarstellung von anderen Nutzern gegeben werden. Obwohl man diese gegenseitigen Feedbackmöglichkeiten einerseits als eine Form der medialen Kommunikation zwischen den Nutzern verstehen kann, kann man sie andererseits auch als eine Form der medialen Überwachung auffassen, wobei jeder Nutzer durch die Feedbacks erkennen kann, dass er selbst als ein Beobachtender jederzeit von anderen Nutzern beobachtet wird. Aufgrund der gegenseitigen Beobachtungs- bzw. Überwachungsmöglichkeiten der medialen Struktur als demokratisiertes Panoptikum kann allerdings dieser Nutzer zugleich als ein Beobachter jederzeit Feedbacks zu anderen Nutzern geben.

3.2.2 Mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie

In der vorliegenden Untersuchung geht es sich nicht nur um die mediale Struktur als demokratisiertes Panoptikum, sondern auch um die mediale Artikulation als Form der medialen (neoliberal-gouvernementalen) Selbsttechnologie in Foucaults machttheoretischer Perspektive, allerdings nicht in Anlehnung an Foucaults Frühwerk sowie an die Interpretation der medialen Struktur als das invertierte Panoptikum und der medialen Artikulation als Form der medialen Selbstpraktik in der Arbeit von Jörissen (2011b), sondern in Anlehnung an Foucaults Spätwerke mit den beiden Schlüsselbegriffen »Selbsttechnologie« (Technologie des Selbst) und »(neoliberale) Gouvernamentalität«.

Der Begriff »Selbsttechnologie (Technologie des Selbst)« lässt sich als bewusste Operation am eigenen Körper, Verhalten und an der eigenen Seele bzw. Denkweise bezeichnen, um das Selbst und die eigene Lebensweise zu modifizieren (Foucault, 1993b, S. 26; siehe Kap. 4.2.1).

Daran anschließend lässt sich mit dem Begriff »neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« die Selbsttechnologie kennzeichnen, bei der es um die Modifizierung des Selbst als ein »Unternehmer« geht, der sich eigenverantwortlich um das ständige Management bzw. die Investition eigenen Humankapitals im ganzen Leben bemühen soll (siehe. Kap. 4.2.3).

In diesem Zusammenhang unterscheidet sich der Begriff der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie vom Begriff der Selbstpraktik, der in der Arbeit von Jörissen (2011b) thematisiert wird. Zunächst steht er nicht im Zusammenhang mit dem Blickverhältnis zwischen Beobachtern und Beobachteten und mit der panoptischen Struktur, anders als der Begriff der Selbstpraktik, der auf die bewusste Praktik für die Verinnerlichung des Blicks von anderen Personen für die Beobachtung des Selbst in der (invertierten und demokratisierten) panoptischen Struktur verweist. Vielmehr steht der Begriff der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie im engen Zusammenhang mit der bewussten Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer. Dazu soll die Operation »am Selbst« nicht nur als eine am sichtbaren eigenen Körper und Verhalten, sondern auch als eine an der unsichtbaren eigenen Seele sowie Denk- und Lebensweise verstanden werden, während die Selbstpraktik grundsätzlich nur die Operation am von anderen Personen sichtbaren bzw. beobachtbaren eigenen Körper und Verhalten (z. B. der Gefangenen in dem panoptischen Gefängnis) verstanden werden soll. Der Begriff der Selbsttechnologie nämlich fokussiert sich auf die aktive, freiwillige Modifizierung der eigenen Denk- und Lebensweise in bestimmter Form, während im Vergleich dazu der Begriff der Selbstpraktik sich auf die Modifizierung des eigenen Körpers und Verhaltens aufgrund der Verinnerlichung des Blicks von anderen Personen fokussiert.

Auf der Grundlage dieser Unterschiede zwischen dem Begriff der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie und dem Begriff der Selbstpraktik gibt es eine neue Möglichkeit, nicht nur die mediale Struktur, sondern auch den medialen Artikulationsbegriff neu zu interpretieren. In diesem Zusammenhang kann man zwar die mediale Artikulation weniger als die (Selbst-)Praktik im medialen Raum zur Modifizierung eigenen Körpers und Verhaltens nach dem Blick von anderen Personen für die Beobachtung des Selbst auffassen, sondern vielmehr als freiwillige Operationen im medialen Raum sowohl am eigenen Körper als auch an der eigenen Seele zur Modifizierung des Selbst und der eigenen Lebensweise als ein Unternehmer verstehen. Dabei gilt das im medialen Raum dargestellte Selbst bzw. der dargestellte Körper weniger als individuelle implizit-qualitative Erfahrung, sondern vielmehr als eigenes Humankapital, das für Herstellung ökonomischen Wertes von jedem Individuum ständig investiert werden soll (siehe Kap. 5.1).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die beiden zentralen Thesen, die mediale Struktur als das demokratisierte Panoptikum und die mediale Artikulation als Form der medialen neo-liberal-gouvernementalen Selbsttechnologie, in der vorliegenden Untersuchung hauptsächlich thematisiert werden, wobei der Forschungsschwerpunkt bei der Interpretation des medialen Artikulationsbegriffs nicht auf der strukturalen medienbildungstheoretischen Perspektive (Jörissen & Marotzki, 2009) liegt und keine Anlehnung an Foucaults Frühwerk erfolgt (Jörissen, 2011b). Vielmehr geht es insoweit um Foucaults machttheoretische Perspektive, und zwar in Anlehnung an Foucaults Spätwerke. Für die genaue Thematisierung der beiden zentralen Thesen sollen zunächst die beiden Schlüsselbegriffe in Foucaults Spätwerken, »Selbsttechnologie« (Technologie des Selbst) und »(neoliberale) Gouvernementalität«, noch genau thematisiert werden.

4. Neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologien

4.1 Zum Begriff der „Gouvernementalität“

4.1.1 Der Regierungsbegriff

Andreas Reckwitz (2008) unterscheidet vier Leitkonzepte in Foucaults Werkentwicklung, „die Konzepte des Diskurses, des Dispositivs, der Gouvernementalität und der Technologien des Selbst“ (Reckwitz, 2008a, S. 26). Unter den vier Leitkonzepten bezieht sich zunächst das zweite Konzept „Dispositiv“²¹ auf Jörissens Interpretation des Artikulationsbegriffs (Jörissen 2008b; 2011b) in der machttheoretischen Perspektive mit den beiden zentralen Thesen (siehe Kap. 3.1), etwa »mediale Struktur als die (invertierte) panoptische Struktur« und »Artikulation als Form der Selbstpraktik«.

Nach der Analyse des Dispositiv-Konzepts beschäftigt sich Foucault weiterhin mit der Analyse einer neuen Dimension des Machtverhältnisses »Regierung«, die im engen Zusammenhang mit dem Konzept »Gouvernementalität« als das dritte Leitkonzept in der Foucaults Werkentwicklung (Reckwitz, 2008a, S. 26) steht. Foucault (1996) versteht den Regierungsbegriff, wie folgt.

„Unter Regierung verstehe ich die Gesamtheit der Institutionen und Praktiken, mittels deren man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung. Diese Gesamtheit von Prozeduren, Techniken, Methoden, welche die Lenkung der Menschen untereinander gewährleisten, [...]“ (Foucault, 1996, S. 118f)

²¹ Das Konzept „Dispositiv“ bezeichnet Reckwitz als ein Ensemble zwischen den materialen Artefakten, etwa die architektonische Struktur, und den individuellen (diskursiven und nicht-diskursiven) Praktiken, durch das das Subjekt in einer spezifischen Form gebildet wird: „Der Begriff des >Dispositivs< bezeichnet ein solches Ensemble von Wissensordnungen und nicht-diskursiven Praktiken, von bestimmten >Technologien<, in dem eine homologe kulturelle Logik am Werk ist [...] Nicht nur sind diskursive und nicht-diskursive Praktiken aneinander gekoppelt, sondern auch materiale Artefakte – wie etwa die architektonische Gestalt von Gefängnissen in »Überwachen und Strafen« – notwendige Bestandteile der Dispositiv. Alle auf den ersten Blick disparaten Bestandteile eines Dispositivs bilden zusammengesetzt ein institutionelles Ensemble, das sich als Ort einer spezifischen Subjektivation analysieren lässt.“ (Ebd., S. 29)

Foucault versteht den Regierungsbegriff zwar als ein Ensemble zwischen institutionellen Praktiken und individuellen Praktiken, wie das Dispositiv-Konzept, mittels dessen die Menschen gelenkt werden können. Die Regierung vollzieht sich nämlich nicht nur durch die Praktiken von Politikern, des politischen Systems und staatlichen Institutionen usw. im politischen Bereich, sondern auch durch die Praktiken von Individuen selbst im Alltagsbereich, im Sinne einer „Veralltäglichung der Regierungspraxis“ (Rieger-Ladich, 2004, S. 210)“, anders ausgedrückt heißt das, dass die Individuen nicht passiv von Herrschern oder staatlichen Institutionen regiert werden, sondern dass sie sich durch ihre alltäglichen Praktiken aktiv an dem Regierungsprozess beteiligen. In diesem Kontext interpretieren Lemke et al. (2000) Foucaults Regierungsbegriff zugleich über die politische Bedeutung hinaus.

„Jenseits einer exklusiven politischen Bedeutung verweist Regierung also auf zahlreiche und unterschiedliche Handlungsformen und Praxisfelder, die in vielfältiger Weise auf die Lenkung, Kontrolle, Leistung von Individuen und Kollektiven zielen und gleichermaßen Formen der Selbstführung wie Techniken der Fremdführung umfassen.“ (Lemke, Krasmann & Bröckling, 2000, S. 10)

Aus den beiden Zitaten von Foucault (1996) und Lemke et al. (2000) kann man noch einen Schwerpunkt von Foucaults Regierungsbegriff erkennen, nämlich dass er nicht nur auf das Ensemble zwischen den institutionellen und individuellen Praktiken, sondern auch auf die »Führung« bzw. »Lenkung« der Menschen verweist. Diese Führung der Menschen besteht aus beiden Formen, zum einen der Selbstführung und zum anderen der Fremdführung. Und zwar führt das Individuum sich selbst in einer spezifischen Form sowohl durch die individuellen Praktiken, in Sinne von »Selbstführung«, als auch durch die Praktiken von Institutionen oder anderen Personen, die zur individuellen Selbstführung führen, im Sinne von »Fremdführung«. An dieser Stelle vollzieht sich die Regierung aus diesen doppelten Formen der menschlichen Führungen, etwa aus der individuellen Selbstführung und der Fremdführung für die Führung der individuellen Selbstführung. Diese doppelten Führungsformen als zweiten Schwerpunkt beim Regierungsbegriff betont Foucault mit dem Konzept „Führen der Führungen“. (Foucault, 1987, S. 255)

„Vielleicht eignet sich ein Begriff wie *Führung* gerade kraft seines Doppelsinns gut dazu, das Spezifische an den Machtverhältnissen zu erfassen. »Führung« ist zugleich die Tätigkeit des »Anführens« anderer (vermöge mehr oder weniger strikter Zwangsmaßnahmen) und die Weise des Sich-Verhaltens in einem mehr oder weniger offenen Feld von Möglichkeiten. Machtausübung besteht im »Führen der Führungen« und in der Schaffung der Wahrscheinlichkeit. Im Grunde ist Macht weniger von der Art der

Konfrontation zweier Gegner oder der Verpflichtung des einen gegenüber dem anderen, als von der des »Gouvernement«.“ (Ebd.)

4.1.2 Der Gouvernamentalitätsbegriff und die liberale Gouvernamentalität

Auf der Grundlage von Foucaults Interpretation des Regierungsbegriffs mit dem Schwerpunkt auf dem Ensemble zwischen den individuellen Praktiken für die Selbstführung und Praktiken von Institutionen oder anderen Personen für die Führung der Selbstführung (im Sinne der Fremdführung) kann man den Gouvernamentalitätsbegriff richtig verstehen. Dieser Begriff wird als eine semantische Wortkombination zwischen den beiden Wörtern »Regieren (Gouverner)« und »Denkweise (Mentalité)« verstanden (Lemke et al., 2000, S. 8). Diese Wortkombination zeigt zwar, dass der Regierungsbegriff im engen Zusammenhang mit menschlicher Denkweise steht, genauer: mit den doppelten Formen der »Führung« menschlicher Denkweise, im Anschluss an das Konzept „Führen der Führungen“ (Foucault, 1987, S. 255). Anders ausgedrückt heißt das, dass individuelle Denkweisen durch die Praktiken von einem Selbst und von fremden Personen geführt werden, allerdings vollzieht sich die Regierung für die Führung der gesamten individuellen Denkweisen nicht in beliebigen Formen, sondern in einer spezifischen Form.

An dieser Stelle beschäftigt sich Foucault mit der Analyse historisch unterschiedlicher Führungsformen menschlicher Denkweise und diese Analyse hat er unter dem Titel „Geschichte der Gouvernamentalität“ (Foucault, 2004a, 2004b) in zwei Werken im Jahr 2004 publiziert. Das erste Werk mit dem Nebentitel „Sicherheit, Territorium, Bevölkerung“ (Foucault, 2004b) behandelt zunächst die „antiken griechischen und römischen Führungskonzepten über das christliche Pastorat bis hin zur frühneuzeitlichen Staatsräson und »Polizeywissenschaft«“ (Lemke, 2001, S. 100; vgl. Pongratz, 2008, 40²²), was in der vorliegenden Untersuchung nicht thematisiert wird. Bei dem zweiten Werk mit dem Nebentitel „Die Geburt der Biopolitik“ (Foucault, 2004a) geht es dann um die liberale und neoliberale Führungsform im Sinne der liberalen und neoliberalen Gouvernamentalität mit dem Schwerpunkt auf „einer ökonomischen Form der Führung“ (Lemke et al., 2000, S. 12), die hauptsächlich in der vorliegenden Untersuchung thematisiert wird. Aufgrund dieser in den beiden Werken thematisierten Analyse

²² Pongratz unterscheidet zugleich die drei Kernkonzepte voneinander, die in diesem ersten Werk Foucaults thematisiert werden: „Foucaults Rekonstruktion unterscheidet vor allem drei Führungsformen: die antike ‚Führung von Gemeinwesen‘, die christliche ‚Führung der Seelen‘ und die seit dem 17. Jahrhundert sich ausbildende ‚Führung von Menschen‘ [...]“. (Ebd.)

betont Foucault die historisch unterschiedlichen Formen des Führens der (Selbst-)Führungen, also dass die Führungsformen menschlicher Denkweise sich historisch voneinander unterscheiden, anders ausgedrückt, dass das Individuum sich selbst bzw. die eigene Denkweise je nach der Epoche in unterschiedlichen Formen durch die individuellen Praktiken führt, und durch die Praktiken von Institutionen oder fremden Personen geführt wird.

Im 18. Jahrhundert entstand die »liberale Führungsform« mit dem Schwerpunkt der Regierung „nach dem Vorbild der Ökonomie“ (Foucault, 2005a[1978], S. 156) durch die individuelle Freiheit. Aufgrund des Liberalismus in Anlehnung an das Werk „der Wohlstand der Nationen“ von Adam Smith (Smith, 1974[1776]), in dem die Steigerung des Wohlstands der Nationen durch die individuelle Produktions- und Handelsfreiheit thematisiert wird, wurden für die Steigerung des Wohlstands der Nationen weniger staatliche Eingriffe in die Wirtschaft, sondern vielmehr die individuelle Freiheit betont. Dabei verweist allerdings diese individuelle Freiheit nicht auf die individuelle Meinungs-, Ausdrucks- oder Handlungsfreiheit etc., sondern auf die freie Warenproduktion und v. a. auf den freien Handel von produzierten Waren zwischen den Produzenten bzw. Nationen nach dem Prinzip der Marktfreiheit. Das bedeutet, dass die individuelle Freiheit im 18. Jahrhundert als ein Mittel für die Steigerung des Wohlstands der Nationen nur im ökonomischen Kontext verstanden wurde.

„Die Entwicklung von Sicherheitsmechanismen ist Foucault zufolge eng an das Aufkommen der liberalen Gouvernamentalität in 18. Jahrhundert gekoppelt. Zwar stehen die Freiheit des Individuums und seine Rechte gegenüber dem umfassenden Regelungsanspruch des absolutistischen Staates im Mittelpunkt liberaler Reflexion. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, dass Freiheit lediglich eine äußere Grenze für das Regierungshandeln markiert. Bei der liberalen Regierung handelt es sich um mehr als eine einfache rechtliche Garantie von Freiheiten, die unabhängig von der Regierungspraxis bestehen. Der Liberalismus organisiert vielmehr die Bedingungen, unter denen die Individuen frei sein können, er »fabriziert« oder »produziert« die Freiheit.“ (Lemke et al., 2000, S. 14)

Im Anschluss daran kann man die liberale Gouvernamentalität mit dem Schwerpunkt des Führens der (Selbst-)Führungen so verstehen, dass das Individuum im 18. Jahrhundert zur eigenen Denkweise als ein Produzent bzw. ein Händler durch die freie Warenproduktion und den freien Handel als die individuellen Selbstpraktiken im Sinne der Selbstführung führte, genauer: führen sollte. Zusätzlich wurde diese Form der Selbstführung durch die Praktiken von (staatlichen) Institutionen oder fremden Personen für die Unterstützung der individuellen freien Warenproduktion und des freien Handels geführt, und zwar im Sinne der Fremdführung. Durch die Wechselwirkung zwischen dieser Selbst- und Fremdführung führte nämlich das Individuum mit der (Produktions- und Handels-)Freiheit sich selbst als ein ökonomisches Wesen

zur Steigerung des Wohlstands des Staats.

4.1.3 Neoliberale Gouvernamentalität

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt sich der Neoliberalismus, allerdings in zwei unterschiedlichen Formen, nämlich zum einen in der des deutschen Nachkriegsliberalismus und zum anderen in der des von der Chicagoer Schule entwickelten Amerikanischen Neoliberalismus (Foucault, 2004a, S. 148ff). Die »neoliberale Führungsform«, die sich in Anlehnung an den amerikanischen Neoliberalismus zwischen den beiden Formen des Neoliberalismus entwickelt, analysiert Foucault weiterhin als eine neue Führungsform in Abgrenzung zu der liberalen Führungsform. Nach Lemke et al. (2000) unterscheiden sich die beiden Führungsformen in „einer *Neudefinition des Verhältnisses von Staat und Ökonomie*“ (Lemke et al., 2000, S. 15; Hervorhebung im Original) insofern, als das Marktprinzip selbst als ein allgemeines Regierungs- bzw. Organisationsprinzip des Staats und der Gesellschaft im Neoliberalismus gilt. Das anders als im (klassischen) Liberalismus, in dem die Marktfreiheit mit der individuellen Produktions- und Handelsfreiheit betont wurde, obwohl die beiden Führungsformen gemeinsam im Mittelpunkt der ökonomischen Führung bzw. Regierung nach dem Marktprinzip stehen.

„Die neoliberale Konzeption dreht die frühliberale Konfiguration um, die durch die historische Erfahrung mit einem übermächtigen absolutistischen Staat geprägt war. Anders als in der klassisch-liberalen Rationalität definiert und überwacht der Staat nicht länger die Marktfreiheit, sondern der Markt wird selbst zum organisierenden und regulierenden Prinzip des Staates. Der Neoliberalismus ersetzt ein begrenzendes und äußerliches durch ein regulatorisches und inneres Prinzip: Es ist die Form des Marktes, die als Organisationsprinzip des Staates und der Gesellschaft dient.“ (Ebd.)

In diesem Kontext erkennen Lemke et al. dazu noch einen Unterschied hinsichtlich der „*Differenz der Grundlage des Regierens* (ebd.; Hervorhebung im Original)“ zwischen den beiden Führungsformen darin, dass die Freiheit des Individuums durch das unternehmerische Verhalten im neoliberalen Zeitalter verwirklicht werden soll, während sie durch die freie Warenproduktion und den freien Handel im liberalen Zeitalter verwirklicht werden sollte.

„Im Frühliberalismus ist das Prinzip der Rationalität des Regierungshandelns an die Rationalität der regierten Individuen gekoppelt. Die liberale Regierung war an das interessenmotivierte und freie Handeln auf dem Markt tauschender Individuen gebunden, weil deren Rationalität den Markt optimal funktionieren lassen und zugleich die Wohlfahrt aller wie die Stärke des Staates garantieren sollte. In dieser

Konzeption stellt die individuelle Freiheit die technische Bedingung einer rationalen Regierung dar, und diese kann die Freiheit nicht einschränken, ohne ihre eigene Grundlage zu gefährden. Zwar bindet auch der Neoliberalismus die Rationalität der Regierung an das rationale Handeln der Individuen; er sucht jedoch das Rationale Prinzip für die Regulierung des Regierungshandelns nicht mehr in einer natürlichen Freiheit, die es zu respektieren gilt, sondern findet es in einer künstlich arrangierten Freiheit: dem unternehmerischen Verhalten der ökonomisch-rationalen Individuen [...].“ (Ebd.)

Die beiden Unterschiede verweisen gemeinsam darauf, dass das Marktprinzip eine viel größere Rolle für die Führung der Menschen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts im Zeitalter des Neoliberalismus spielt, in den Worten von Lemke et al. (2000), geht es um die „Ausweitung ökonomischer Formen auf das Soziale, um die Differenz zwischen Ökonomie und Sozialem überhaupt zu eliminieren“ (ebd., S. 16). Das Marktprinzip wird zwar nicht mehr eingeschränkt auf den ökonomischen Bereich, sondern überall in allen Bereichen mit dem menschlichen Leben verstanden und praktiziert. Anders ausgedrückt heißt das, dass individuelle Denkweisen und Handlungsformen sowie sogar soziale Handlungsformen nur nach dem Marktprinzip im ökonomischen Kontext verstanden werden. Beispielsweise werden die Konzepte, die grundsätzlich im ökonomischen Bereich verwendet werden, wie der Markt, Konsum, Wettbewerb, Kapital, Unternehmer, Angebot und Nachfrage usw., jeweils als ein Kernkonzept für das Verstehen menschlicher Denkweise und Handlungsformen verwendet.

„Die Generalisierung der ökonomischen Form hat zwei wichtige Aufgaben: Erstens fungiert sie als Analyseprinzip, indem sie nicht-ökonomische Bereiche und Handlungsformen mittels ökonomischer Kategorien untersucht. Soziale Beziehungen und individuelles Verhalten werden nach ökonomischen Kriterien und innerhalb eines ökonomischen Intelligibilitätshorizonts dechiffriert. Zweitens besitzt das ökonomische Raster aber auch Programm-Charakter, indem es die kritische Bewertung der Regierungspraktiken anhand von Marktbegriffen erlaubt. Es ermöglicht, sie zu prüfen, ihnen Übermaß und Missbrauch entgegenzuhalten und sie nach dem Spiel von Angebot und Nachfrage zu filtern.“ (Ebd., S. 16f)

Als ein zentrales Thema hinsichtlich der neoliberalen Führungsform analysiert Foucault „die Theorie des Humankapitals“ (Foucault, 2004a, S. 305ff). In dieser Theorie gelten individuelles (sowohl angeborenes als auch erworbenes) Wissen, Kompetenzen, Fähigkeiten bzw. Fertigkeiten, Gesundheitszustand usw. als Humankapital eines Individuums (vgl. Bröckling, 2003b, S. 18²³). Dabei wird der Lohnerhalt eines Individuums nicht als Verkauf eigener Arbeitskraft,

²³ Nach Bröckling kann man zusätzlich das Folgende als Humankapital eines Individuums verstehen: „[...] aber auch äußeres Erscheinungsbild, Sozialprestige, Arbeitsethos und persönliche Gewohnheiten

sondern als ein Einkommen aus dem Besitz eigenen (Human-)Kapitals verstanden, wie ein Unternehmen ökonomischen Mehrwert aus dem Besitz eigenen Kapitals herstellen kann.

„Diese Konkretisierung bietet der Neoliberalismus mit der Theorie des Humankapitals, die nicht von objektiv/mechanischen Gesetzen, sondern von subjektiv-voluntaristischen Nutzenkalkülen ausgeht: Wie setzen die Arbeitenden die Mittel ein, über die sie verfügen? [...] Für diese stellt der Lohn – so die Annahme – keineswegs den Preis für den Verkauf der Arbeitskraft dar, sondern er repräsentiert ein Einkommen aus Kapitalbesitz. Dieses Kapital hat allerdings eine besondere Form: Denn Kompetenz, Geschicklichkeit und Wissen sind von der Person, die über diese Fähigkeiten verfügt, nicht zu trennen. Dieses »menschliche Kapital« besteht aus zwei Komponenten: der angeborenen körperlich-genetischen Ausstattung und der Gesamtheit der erworbenen Fähigkeiten, Ergebnis von »Investitionen« wie Ernährung, Erziehung und Ausbildung, aber auch Liebe, Zuwendung etc. Die Arbeitenden erscheinen in dieser Konzeption nicht mehr als abhängig Beschäftigte eines Unternehmens, sondern werden zu autonomen Unternehmern, die eigenverantwortlich Investitionsentscheidungen fällen und auf die Produktion eines Mehrwertes abzielen: Unternehmer ihrer Selbst.“ (Lemke, 2001, S. 110f)

In diesem Kontext gilt das Individuum als kein von einem Unternehmen abhängiger Beschäftigte mehr, sondern selbst als ein »Unternehmer«, welcher eigenes Humankapital besitzt und dieses eigenverantwortlich ständig im ganzen Leben investieren bzw. managen soll, um Lohn als ein Einkommen aus seinem Kapitalbesitz zu erhalten (ebd., vgl. Bröckling, 2002, S. 9). Zugleich erwähnt Foucault selbst den Begriff „Unternehmer seiner selbst“ (Foucault, 2004a, S. 314)“, und versteht ferner den Mensch als „homo oeconomicus“ (ebd.), der seine Denkweise und Handlungsformen mit der Identifizierung des Selbst als ein Unternehmer nur im ökonomischen Kontext gestaltet.

„Und das ist so wahr, daß es praktisch der Einsatz aller Analysen der Neoliberalen sein wird, nämlich den Homo oeconomicus als Tauschpartner immer durch einen Homooeconomicus als Unternehmer seiner selbst zu ersetzen, der für sich selbst sein eigenes Kapital ist, sein eigener Produzent, seine eigene Einkommensquelle.“ (Ebd.)

Im Anschluss daran kann man schließlich die neoliberale Gouvernamentalität im Zusammenhang mit den doppelten Führungsformen verstehen, wobei einerseits das Individuum zu sich selbst bzw. eigener Denkweise und eigenen Handlungsformen als ein Unternehmer durch die

als knappe Ressourcen anzusehen sind, die aufzubauen, zu erhalten und zu steigern Investitionen erfordern. (ebd.)“

individuellen Praktiken führt, andererseits diese Form der Selbstführung durch die Praktiken von Institutionen oder fremden Personen geführt wird. Aufgrund der Wechselwirkung zwischen der Selbst- und Fremdführung werden die Individuen selbst jeweils als ein Homo oeconomicus modifiziert, der nach dem Marktprinzip denkt, und handelt, und im Sinne der Regierung.

4.2 Selbsttechnologien

4.2.1 Foucaults „Technologien des Selbst“

Das Zitat unten zeigt, wie Foucault den Begriff »Selbsttechnologien (Technologien des Selbst) versteht.

„Ich aber wurde mir mehr und mehr bewußt, daß es in allen Gesellschaften noch einen anderen Typ von Technik gibt: Techniken, die es Individuen ermöglichen, mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren eigenen Körpern, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen. Nennen wir diese Techniken Technologien des Selbst.“ (Foucault, 1984, S. 35f)

Dazu versteht Foucault die Technologien des Selbst mit dem Schwerpunkt des »Selbst« in Abgrenzung zu drei anderen Typen von Technologien, nämlich „Technologien der Produktion, Technologien von Zeichensystemen und Technologien der Macht“ (Foucault, 1993b, S. 26).

„Den Kontext dafür bilden vier Typen solcher »Technologien«, deren jeder eine Matrix praktischer Vernunft bildet: 1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die es uns gestatten, mit Zeichen, Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder eine Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“ (Ebd.)

Anhand der beiden Zitate kann man den von Foucault selbst entwickelten Begriff »Selbsttech-

nologien« so verstehen, dass er auf eine Reihe von Operationen am eigenen Körper, Verhalten, der eigenen Seele, Denk- oder Existenzweise mit dem Ziel der Modifizierung des Selbst in bestimmter Form verweist. Und zwar stehen die Selbsttechnologien auf die drei folgenden Weisen im engen Zusammenhang mit dem »(sich) Selbst«: »von« sich selbst, »am« sich selbst, und »für« die Modifizierung des sich selbst. Als Erstes zeichnen sich die Selbsttechnologien als die Operationen aus, die nicht aus äußerem Zwang oder Druck (etwa von anderen Personen oder Institutionen), sondern bewusst von sich selbst, in Foucaults Worten: „aus eigener Kraft“ (ebd.), ggf. mithilfe von anderen Personen praktiziert werden. Als Zweites werden sie am Selbst und dabei nicht nur am sichtbaren eigenen Körper oder Verhalten, sondern auch am Unsichtbaren, an der eigenen Seele oder Denkweise, praktiziert. Als Drittes haben sie ein bestimmtes Ziel, nämlich dass sie zur Modifizierung des Selbst (des eigenen Körpers, Verhaltens, der eigenen Seele oder Denkweise) in spezifischer Form praktiziert werden. In Foucaults Worten geht es um „einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, Weisheit, der Vollkommenheit“ (ebd.).

4.2.2 Gouvernementale Selbsttechnologien

Im Anschluss an den Begriff »Gouvernementalität« kann man den Terminus »gouvernementale Selbsttechnologien« verstehen. Wie im Kap. 4.1.1 thematisiert wird, steht der Gouvernementalitätsbegriff im Mittelpunkt von Foucaults Regierungsbegriff „Führen der (Selbst-)Führungen“ (Foucault, 1987, S. 255) und der doppelten Führungsformen (Selbst- und Fremdführung). Dabei lässt sich weiterhin noch fragen, wie das Individuum sich selbst, etwa den eigenen Körper, das eigene Verhalten, die eigene Seele oder Denk- bzw. Existenzweise usw. führen (modifizieren) kann, und dazu wie diese Selbstführung von fremden Personen oder (etwa staatlichen) Institutionen im Sinne der Fremdführung geführt werden kann, ferner wie sich die Regierung durch die Wechselwirkung zwischen den beiden Führungsformen vollziehen kann. Angesichts dieser Wechselwirkung für die Regierung sollte man die gouvernementalen Selbsttechnologien nicht separat, sondern im engen Zusammenhang mit der Fremdführung, v. a. mit den „Techniken der Herrschaft“ (Foucault, 1993a, 203f; zit. nach Lemke et al., 2000, S. 29)“ verstehen.

„Man muss die Punkte analysieren, an denen die Techniken der Herrschaft über Individuen sich der Prozesse bedienen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt. Und umgekehrt muss man jene Punkte betrachten, in denen die Selbsttechnologien in Zwangs- oder Herrschaftsstrukturen integriert werden. Der Kontaktpunkt, an dem die Form der Lenkung der Individuen durch andere mit der Weise

ihrer Selbstführung verknüpft ist, kann nach meiner Auffassung Regierung genannt werden. In der weitesten Bedeutung des Wortes ist Regierung nicht eine Weise, Mensch zu zwingen, das zu tun, was der Regierende will; vielmehr ist sie immer ein bewegliches Gleichgewicht mit Ergänzungen und Konflikten zwischen Techniken, die Zwang sicherstellen, und Prozessen, durch die das Selbst durch sich selbst konstruiert oder modifiziert wird.“ (Ebd.)

Die »Herrschaftstechniken« verstehen Lemke et. al (2000) als „die Erfindung und Förderung von Selbsttechnologien, die an Regierungsziele gekoppelt werden können“ (Lemke et al., 2000, S. 29). Sie zeichnen sich nämlich als die spezifischen Operationen aus, die nicht von einem selbst, sondern von fremden Personen oder Institutionen bewirkt werden, die im Sinne der Fremdführung dazu dienen, die Selbsttechnologien und durch die Selbsttechnologien verwirklichte Selbstführung der Individuen in bestimmter Form zu führen. Anders ausgedrückt kann man die Selbsttechnologien im gouvernementalen Kontext so verstehen, dass sie tatsächlich von Herrschaftstechniken geführt werden, obwohl sie vom Individuum selbst praktiziert werden, und weiter dass das Individuum sich selbst nicht in einer von ihm selbst gewünschten Form, sondern tatsächlich in einer von fremden Personen oder Institutionen geführten Form führt bzw. modifiziert. Auf diese Weise können die gesamten Selbstführungen der Individuen durch diese Wechselwirkung zwischen den Selbsttechnologien und Herrschaftstechniken gemeinsam in bestimmter Form ohne Zwang oder Druck von fremden Personen oder Institutionen geführt werden. Zum Schluss charakterisieren sich die gouvernementalen Selbsttechnologien durch den Zusammenhang mit der anderen Form der Techniken (Herrschaftstechniken) und Führungsform (Fremdführung), obwohl dieser Begriff »Selbsttechnologien« grundsätzlich auf drei Weisen im engen Zusammenhang mit »sich selbst« steht, »von« sich selbst, »am« sich selbst und »für« die Modifizierung des Selbst.

In diesem Kontext soll der Terminus „gouvernementale Selbsttechnologien“ in machtheoretischer Perspektive thematisiert werden, der der zentralen Fragestellung in der vorliegenden Untersuchung entspricht (siehe Kap. 3.2.1). Für das Individuum gibt es Möglichkeiten, mittels spezifischer Operationen am Selbst sich selbst, etwa den eigenen Körper, das eigene Verhalten, die eigene Seele oder Denk- Existenzweise usw. in bestimmter Form, v. a. von einem selbst gewünschter Form zu modifizieren. Wenn diese Operationen als Mittel für die Modifizierung des Selbst tatsächlich von fremden Personen oder Institutionen ausgeführt werden, wird das Selbst zugleich in von ihnen, also nicht von dem Individuum selbst, gewünschter Form modifiziert. Allerdings ist es schwierig für das Individuum im gouvernementalen Kontext, diese Fremdführung durch die Herrschaftstechniken wahrzunehmen, ferner dieser Fremdführung zu widerstehen, weil das Individuum sich selbst durch die von ihm selbst praktizierten

Selbsttechnologien modifizieren kann, die aber tatsächlich von den Herrschaftstechniken geführt werden. An dieser Stelle vollzieht sich die Regierung nicht durch Zwang oder Druck von anderen Personen oder staatlichen Institutionen, sondern von gesamten Individuen selbst. Dabei fungieren die Selbsttechnologien für die Selbstführung weniger als Mittel für die Selbstverwirklichung, sondern vielmehr als Mittel für die Regierung in Kombination mit den Herrschaftstechniken für die Fremdführung.

4.2.3 Neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologien am Beispiel von Portfolios

Der Gouvernentalitätsbegriff steht nicht nur im engen Zusammenhang mit der Wechselwirkung zwischen den beiden Führungsformen für die Regierung, sondern auch mit dem historischen Wandel der Führungsformen. In diesem Zusammenhang analysiert Foucault (2004a) die liberale Gouvernentalität mit dem Schwerpunkt auf der individuellen Produktions- und Handelsfreiheit im Sinne der Marktfreiheit und die neoliberale Gouvernentalität mit dem Schwerpunkt auf der Durchdringung des Marktprinzips nicht nur im ökonomischen Bereich, sondern auch hinsichtlich der gesamten menschlichen Denk- und Verhaltensweise (siehe Kap. 4.1.2, 4.1.3). An dieser Stelle kann man die gouvernementalen Selbsttechnologien im neoliberalen Kontext so verstehen, dass sich die »neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien« zunächst als individuelle spezifische Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein »Unternehmer« bezeichnen lassen, welcher als ein Vorbild im neoliberalen Zeitalter eigenes Humankapital eigenverantwortlich im ganzen Leben investieren bzw. managen soll. Mit den Worten von Lemke et al. (2000) soll er ein eigenes Leben nach „betriebswirtschaftlichen Effizienzkriterien und unternehmerischen Kalkülen“ (Lemke et al., 2000, S. 30) führen. Das Präfix »neoliberal« verweist nämlich auf die ideale Form der Selbstführung im neoliberalen Zeitalter, die durch die Selbsttechnologien verwirklicht werden soll, also wie das Individuum sich selbst modifizieren bzw. führen soll.

Angesichts der Wechselwirkung zwischen den beiden Führungsformen verweist dieses Präfix zugleich nicht nur auf die ideale Form der Selbstführung, sondern auch auf die ideale Form der Fremdführung. Das bedeutet, dass diese neoliberale Form der Fremdführung auf die individuelle Führung des Selbst als ein Unternehmer abzielt, also im Sinne des Führens der Selbstführung. Dafür werden die Werte, wie individuelle „Selbstbestimmung, Verantwortung und Wahlfreiheit“ (ebd.) sowie die Herrschaftstechniken für die Verwirklichung dieser Werte von fremden Personen oder Institutionen gefördert, um zu erreichen, dass alle Individuen sich selbst bzw. die eigene Lebensweise gemeinsam als ein Unternehmer modifizieren. An dieser

Stelle versteht man den Terminus der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien weiterhin in der machttheoretischen Perspektive so, dass diese Selbsttechnologien tatsächlich durch die Herrschaftstechniken von fremden Personen oder Institutionen durchgeführt werden und anschließend die individuelle Führung des Selbst als ein Unternehmer zugleich von ihnen durchgeführt wird, obwohl sie selbstbestimmt durch die Selbsttechnologien am sich selbst verwirklicht werden kann. Die neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien fungieren nämlich in Kombination mit den Herrschaftstechniken als Mittel für die neoliberale Regierung, damit die Individuen sich selbst als Unternehmer nicht aufgrund äußeren Zwangs oder Drucks, sondern aus eigenem Antrieb modifizieren.

Als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien im pädagogischen bzw. schulischen Kontext analysiert Münte-Goussar (2011; 2015) das (pädagogische) Portfolio. Er versteht zwar das »pädagogische Portfolio« (vgl. Münte-Goussar, 2011, S. 225²⁴) als eine Selbsttechnik für die Modifizierung des Selbst in einer bestimmten Form.

„Das pädagogische Portfolio soll hier primär als eine *Selbsttechnik* beschrieben werden – als eine *ambivalente* Technik der Selbstthematization, -inszenierung und -kontrolle. [...] Mittels dieser Manifesten *techné* wendet sich das Selbst reflexiv auf sich selbst. Das Portfolio befördert am Individuum verschiedene Fähigkeiten, sensible Kunstfertigkeit, letztlich ein robustes Handwerk, um sich selbst zu erkennen, einzuschätzen, zu verändern, um letztlich einen gewünschten Zustand zu erreichen. Es ist eine Selbst-Technik.“ (Ebd., S. 225f)

Weiterhin versteht er es im neoliberal-gouvernementalen Kontext, etwa als ein „Instrument einer hierin geforderten Selbst-Ökonomisierung und unternehmerischen Lebensführung“ (ebd., S. 226). Anders ausgedrückt geht es darum, dass das pädagogische Portfolio als ein Mittel für die Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer fungiert. Bei Erstellung eines Portfolios durch die Sammlung von Lernprodukten und Arbeitsergebnissen, soll sich das Individuum besonders damit beschäftigen, eigene Lernkompetenzen in strukturierter Form zu veranschaulichen. Diese Lernkompetenzen sollen nämlich im Sinne der Arbeit am Selbst durch

²⁴ Münte-Goussar versteht das pädagogische Portfolio in Bezug auf Bildungskontext wie folgt. „Bezo-gen auf Bildung bezeichnet ein Portfolio eine mehr oder weniger strukturierte Sammlung von Lernprodukten und Arbeitsergebnissen, die mehr oder weniger formalisierte Dokumentation von Lernwegen und Bildungsgängen und somit die mehr oder weniger eigensinnige Veranschaulichung der Kompetenzen eines Individuums. Es illustriert eine lebenslange Bildungsbiografie, unterstützt und steuert aber insbesondere eigenständige Lernstrategien sowie deren Reflexion und Beurteilung durch die Lernenden selbst. (ebd.)“

die Erstellung des eigenen Portfolios nicht von fremden Personen (etwa dem Lehrer) oder von Institutionen (etwa der Schule), sondern vom Individuum selbst ständig gemanagt werden. Dabei soll das Individuum als ein ökonomisches Wesen modifiziert werden, um von selbst eigenes Humankapital ständig wie ein Unternehmer zu managen bzw. zu investieren und eigenes Humankapital durch spezifische Mittel (etwa Portfolio) ständig zu zeigen sowie ferner von anderen Personen evaluieren zu lassen. An dieser Stelle versteht man das pädagogische Portfolio als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien, die sich als die bewussten Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen lassen.

„Das pädagogische Portfolio stellt – so die hier vertretene These – die Techniken und die Rationalität zur Verfügung, die die Errichtung desjenigen Selbstverhältnisses ermöglichen, das für ein aktives und optimistisches Selbstunternehmertum notwendig ist. Das Selbst kann mittels des Portfolios zum Agenten seiner eigenen Kommodifizierung werden. Der Gegenstand der bildenden Bemächtigung ist dann nicht mehr die Welt, sondern die eigene *Kompetenz-Biografie* (vgl. Erpenbeck/Heyse/Höhn 1999). Der hingebungsvolle Dienst an der Sache verschwindet zugunsten eines Selbst/Kultus.“ (Ebd., S. 239)

4.3 Ambivalente Formen von Selbsttechnologien

4.3.1 Ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologien

Zusätzlich thematisiert Münte-Goussar (2011) noch eine andere Interpretationsmöglichkeit des von Foucault entwickelten Begriffs »Selbsttechnologien« am selben Beispiel des pädagogischen Portfolios, das nicht nur als ein Beispiel der gouvernementalen Kontrolltechnik, sondern auch als ein Beispiel der Übung einer Ästhetik der Existenz verstanden werden kann.

„In diesem Beitrag wird versucht, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des von Michel Foucault ausgearbeiteten Begriffs der *Technologien des Selbst*, die er im Spannungsfeld zwischen *gouvernementalen Kontrolltechniken* und den Übungen einer *Ästhetik der Existenz* ansiedelt, das pädagogische Programm des Portfolioansatzes dort zu verorten, wo eine an Selbstbestimmung und kreativen Selbstaustausdruck orientierte und an der Ermächtigung der Subjekte interessierte Pädagogik seicht hinüber gleitet zu einer neoliberalen Kapitalisierung des Selbst.“ (Ebd., S. 226)

Der Terminus »Ästhetik der Existenz« wird ursprünglich in Foucaults Spätwerken „Sexualität und Wahrheit 2, 3“ (Foucault, 1989a, 1989b) so thematisiert, dass menschliche Existenz als ein »Kunstwerk« verstanden werden kann. Wie bei einem Kunstwerk, welches nur einzig in

der ganzen Welt existiert, betont Foucault die »Einzigartigkeit« individueller Existenz bzw. Lebensweise durch diesen Terminus.

Im Anschluss daran analysiert Foucault spezifische Technologien, die von den Personen sich selbst im antiken römischen und griechischen Zeitalter praktiziert werden, wie „Askese, Diätetik“ (Foucault, 1989a, S. 125ff), v. a. „hypomnemata“²⁵ (Foucault, 2005b[1983], S. 487ff; zit. nach Münte-Goussar, 2011, S. 244f) im Sinne von Schreiben-über-sich-selbst, die gemeinsam dazu dienen, um den eigenen Blick von Äußerem zu sich selbst zu wenden, eigene innere Wahrheiten zu finden und eine eigene einzigartige Lebensweise zu gestalten. Diese Technologien besonders für das Erkennen der eigenen Einzigartigkeit sind als ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologien zu verstehen (vgl. Menke, 2003, S. 298²⁶), die sich als die bewussten Operationen des Individuums am Selbst, etwa am eigenen Körper, am Verhalten, an der Seele und an der Denk- und Lebensweise zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk und die Gestaltung einer einzigartigen Lebensweise darstellen.

„Indem ich diese allgemeine Frage stellte, indem ich sie an die griechische und griechisch-römische Kultur stellte, schien es mir, daß diese Problematisierung mit einer Reihe von Praktiken zusammenhing, die ein beträchtliches Gewicht in unseren Gesellschaften gehabt haben: man könnte sie die Künste der

²⁵ „[...] hypomnemata [hat] eine sehr genaue Bedeutung. Das ist ein Heft, ein Notizbuch [...] Diese neue Technologie war genauso revolutionär wie die Einführung des Computers ins persönliche Leben. In diese Hefte trug man Zitate, Auszüge aus Werken oder Beispiele von Handlungen ein, deren Zeuge man geworden war oder von denen man eine Darstellung gelesen hatte, sowie Reflexionen oder Überlegungen, die einem zu Gehör oder in den Sinn gekommen waren. Sie stellten ein materielles Gedächtnis der gelesenen, gehörten oder gedachten Dinge dar und sie machten aus diesen Dingen einen angehäuften Schatz für das spätere Wiederlesen und Meditieren [...], um gegen diese oder jene Schwäche (wie Zorn, Neid, Geschwätzigkeit, Schmeichelei) zu kämpfen oder aber um ein Hemmnis (Trauer, Exil, Ruin, Ungnade) zu überwinden.“ (Ebd.)

²⁶ „Sich zu üben heißt, ein anderer zu werden; das gilt auch für den Vollzug der ästhetischen Tätigkeit, und das macht sie für Foucault zum Modell persönlicher Lebensführung. Sein Leben wie eine ästhetische Tätigkeit zu sehen und zu führen heißt, es als eine ästhetische Übung zu sehen und zu führen – eine Übung, für die es, anders als in den Übungen der Disziplin, keine vorgegebenen Normen und für die es, anders als in den Akten der Selbstbestimmung, keine selbstgegebenen Ziele gibt. Es ist diese Bewegung der Selbstüberschreitung, die die Ästhetik der Existenz aus dem Bereich der schönen Kunst auf den der Lebenskunst überträgt. Die persönliche Lebensführung gemäß einer »Ethik ästhetischer Art« ist geprägt durch die ästhetische Freiheit zu Veränderungen und Prozessen, die keiner teleologischen Ordnung gehorchen.“ (Ebd.)

Existenz nennen. Darunter sind gewußte und gewollte Praktiken zu verstehen, mit denen sich die Menschen nicht nur die Regeln ihres Verhaltens festlegen, sondern sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht.“ (Foucault, 1989a, S. 18)

In Anlehnung daran versteht Münte-Goussar (2011) das pädagogische Portfolio nicht nur als ein Beispiel der (neoliberal-)gouvernementalen Selbsttechnologien, sondern auch als ein Beispiel der ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien, obwohl die beiden Formen der Selbsttechnologien gemeinsam auf die bewussten Operationen am Selbst für die Modifizierung des Selbst verweist. Das Portfolio bietet zwar dem Individuum einen Anlass zur Reflexion auf sich selbst an, „um sich selbst zu erkennen, einzuschätzen, zu verändern, um letztlich einen gewünschten Zustand zu erreichen“ (Münte-Goussar, 2011, S. 226). Anders ausgedrückt heißt das, dass das Individuum durch Erstellung eines Portfolios die eigene Einzigartigkeit erkennen, eine einzigartige Lebensweise gestalten und v. a. sich selbst in bestimmter Form, etwa als ein Kunstwerk, modifizieren kann. Es unterscheiden sich nämlich die beiden Formen der Selbsttechnologien von den Formen der Modifizierung des Selbst, etwa die neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer und die ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk.

4.3.2 Das ambivalente Verhältnis zwischen der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie und der ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie

Die ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologien sollten über eine andere Form der Selbsttechnologien hinaus als eine alternative bzw. widerständige Form der gouvernementalen Selbsttechnologien verstanden werden, weil sie im Mittelpunkt des Erkennens der eigenen Einzigartigkeit und der Gestaltung einer eigenen einzigartigen Lebensweise zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk stehen, während die neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologien im Mittelpunkt der von fremden Personen oder Institutionen geführten Gestaltung der eigenen Lebensweise zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer stehen. Der Selbsttechnologien-Begriff in den ambivalenten Formen lässt sich nämlich so verstehen, dass das Individuum durch die Selbsttechnologien eine eigene Lebensweise einerseits als ein Kunstwerk in einzigartiger Form, andererseits aber als ein Unternehmer in von fremden Personen und Institutionen geführter Form gestalten kann.

Diese ambivalenten Formen der Selbsttechnologien wurden zuerst von Menke (2003) thematisiert, der darauf hinwies, dass die Praxis der Übung in den ambivalenten Kontexten zwischen

der disziplinierenden und ästhetisch-existentialen Übung verstanden werden kann.

„Damit verweist der Bezug auf die Praxis der Übung in beiden Kontexten, über alle normativen Gegensätze hinweg, auf eine tiefgreifende Gemeinsamkeit der Subjektbegriffe, die der Macht der Disziplin und der Ästhetik der Existenz zugrunde liegen: Beide, das (wie ich im folgenden abkürzend auch sagen werde) »disziplinäre« und das »ästhetisch-existential« Subjekt, bilden sich ühend. Negativ heißt das, daß sich zu üben nicht *als solches* schon eine ästhetisch-existential Praxis freier Lebensführung ist; sich zu üben kann auch eine Praxis der Disziplinierung sein. Die Frage, der ich im folgenden nachgehen möchte, lautet, wie sich die ästhetisch-existential und die disziplinierende Übung und damit das ästhetisch-existential und das disziplinäre Subjekt unterscheiden lassen.“ (Menke, 2003, S. 284f)

Im Anschluss daran beschäftigt sich Münte-Goussar weiterhin mit dieser Ambivalenz zwischen den beiden Formen der Selbsttechnologien nicht nur im Jahr 2011, sondern auch im Jahr 2015 noch genauer. Dabei beschreibt er ausdrücklich, dass der von Foucault entwickelte Begriff »Selbsttechnologien (Selbsttechniken)« in den beiden Kontexten, also zum einen im gouvernementalen Kontext und zum anderen im ästhetisch-existentialen Kontext verstanden werden soll (vgl. Woltersdorff, 2012, S. 179²⁷).

„Damit ist die erste These formuliert, die hier vertreten werden soll, nämlich die, dass man sinnvoll zwischen grundlegend verschiedenen Selbsttechniken differenzieren kann: zum einen jene, die tendenziell als gouvernemental, zum anderen solche, die als ‚ästhetisch-existential‘ beschrieben werden können (Münte-Goussar, 2015, S. 117)“

²⁷ In diesem Zusammenhang interpretiert Woltersdorff (2012) den Selbsttechnologien-Begriff in den ambivalenten Formen. Er unterscheidet ihn zugleich im gouvernementalen und ästhetisch-existentialen Kontext so, dass die erste Form der Selbsttechnologien auf die Modifizierung des sich selbst als ein Unternehmer abzielt, während die zweite Form der Selbsttechnologien auf die Modifizierung des sich selbst als ein Kunstwerk abzielt: „Im Folgenden möchte ich Diskurse analysieren, die zur Herausbildung spezifischer Selbstbezüglichkeiten einladen, indem sie die zwei folgenden Imperative formulieren: Mach aus Dir selbst ein Kunstwerk! Mach aus Dir selbst ein Unternehmen!

[..] Für die Analyse beider Tendenzen wird gern Michel Foucault als Gewährsmann herangezogen, der sowohl die Rede vom gouvernementalen Selbstunternehmertum als auch von einer „Ästhetik der Existenz“ geprägt hat. [...] Genau genommen entstammen sie auch zwei unterschiedlichen Schaffensphasen Foucaults. Während die eine kritisch gegenüber gesellschaftlichen Transformationen Stellung bezieht, nimmt die andere eine eher optimistische Haltung dazu ein. Das rührt vielleicht daher, dass Foucault in der Gouvernementalität eine Selbsttechnologie der Herrschaft und in der Ästhetik der Existenz eine Selbsttechnologie der Freiheit zu erkennen glaubte.“ (Ebd.)

Für die Veranschaulichung dieses ambivalenten Verhältnisses zwischen den beiden Formen der Selbsttechnologien erstellt er eine Abbildung (Abb. 3).

„Beiderlei Selbsttechniken sind in die Achsen des Wissens und der Macht so oder so einverflochten. Diese Verflechtung ist untrennbar, die verschiedenen Linien aber nicht identisch. Genau die so oder so geartete Verflechtung mit den Achsen des Wissens und der Macht lässt eine Unterscheidung der verschieden gearteten Selbsttechniken zu. Mehr noch: Die unterschiedlichen Selbsttechniken definieren sich wechselseitig in ihrer Beziehung zueinander. Allein ihre Differenz – in Relation zu der jeweils anderen – macht sie zu dem, was sie sind [...] Man kann noch zuspitzen: die ersteren sind das Andere der letzteren. Sie sind deren Umwendung, deren Subversion. Und in diesem Sinne behaupten sich die ethisch-existenziellen Selbsttechniken gerade – und tatsächlich auch nur – durch ihren Gegensatz, in ihrer Weigerung und ihrem Anders-Sein gegenüber den gouvernementalen Individualisierungstechniken. Dennoch sind die Übergänge vom einen zum anderen, die wechselseitigen Verbindungen, Umcodierungen und Eroberungen vielfältig. Christoph Menke spricht entsprechend von einer ‚Kippfigur‘, von den ‚zwei Gesichter[n](ebd.) eines Januskopfes““. (Menke 2003:285) (Ebd.)

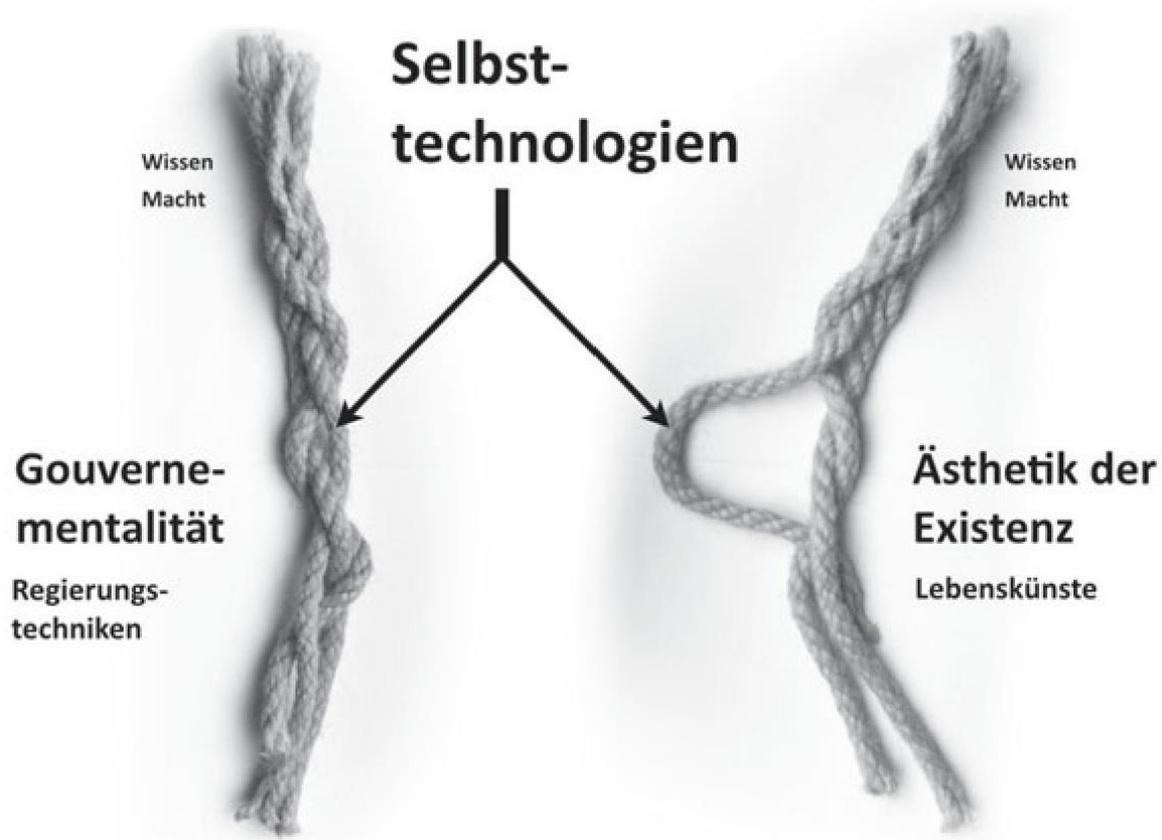


Abb. 3. „Selbsttechnologien“ (ebd., S. 118; Abb. 2)

Die Abbildung 3 zeigt die ambivalenten Rollen der Selbsttechnologien, zum einen für die Verflechtung, zum anderen für die Auflösung der Verflechtung, obwohl der Selbsttechnologien-Begriff gemeinsam als die bewussten Operationen am Selbst für die Modifizierung des Selbst und der eigenen Lebensweise in bestimmter Form verstanden wird. Es dienen nämlich einerseits die gouvernementalen Selbsttechnologien als die Regierungstechniken zur Herstellung des Machtverhältnisses, das durch die Verflechtung zwischen der Selbsttechnologien, Macht und dem Wissen erfolgt, andererseits dienen die ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien als die Lebenskünste dem Widerstand gegen die Herstellung des Machtverhältnisses, das durch die Auslösung der Verflechtung erfolgt. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass die beiden Möglichkeiten, die für das Individuum durch die beiden Formen der Selbsttechnologien gegeben sind, einerseits von ihm selbst zur Herstellung des Machtverhältnisses beitragen, und zwar durch die gouvernementalen Selbsttechnologien für die Selbstmodifizierung als ein Unternehmer, die zusammen mit den Herrschaftstechniken tatsächlich von anderen Personen oder Institutionen geführt wird. Andererseits gibt es in Form der ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien zur Selbstmodifizierung als ein Kunstwerk einen Widerstand gegen diese Herstellung des Machtverhältnisses, der nicht von fremden Personen, sondern vom Individuum selbst im engen Zusammenhang mit seiner Einzigartigkeit und einzigartigen Lebensführung geführt wird. Schließlich kann man zusammenfassen, dass der von Foucault entwickelte Selbsttechnologien-Begriff ein ambivalentes Verhältnis zwischen der Herstellung des Machtverhältnisses und dem Widerstand gegen die Herstellung des Machtverhältnisses aufweist.

5. Mediale Selbsttechnologie und mediale Struktur im neoliberal-gouvernementalen Kontext

5.1 Mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie

5.1.1 Zum Begriff »mediale Selbsttechnologie«

Im Anschluss an den von Foucault entwickelten Selbsttechnologien-Begriff, der sich als die bewussten Operationen am Selbst (am eigenen Körper, Verhalten, an der eigenen Seele, oder Lebensweise usw.) zur Modifizierung des Selbst in bestimmter Form (etwa als ein Unternehmer oder ein Kunstwerk) bezeichnen lässt, kann man diesen Begriff in den medialen Kontext erweitern. Unter dem Begriff »mediale Selbsttechnologie« versteht man die durch die Medien bzw. in den Medien von selbst bewusst praktizierter Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst. In diesem Kontext thematisiert zuerst Andreas Reckwitz (2008b) den Selbsttechnologien-Begriff im medialen Kontext im Zusammenhang mit medialer Selbstreferenzialität und versteht ihn als mediale selbstreferenzielle Praktiken des Subjekts, wie folgt.

„Als Technologien des Selbst verstanden, stellen sich mediale Praktiken – ob der Umgang mit Schrift und Buchdruck, mit audiovisuellen oder mit digitalen Medien – als Techniken dar, in und mit denen das Subjekt primär einen Effekt in sich selbst herstellt, einen kognitiven, perzeptiven, affektiven oder imaginativen Effekt. Mediale Praktiken sind in diesem Sinne selbstreferenzielle Praktiken.“ (Reckwitz, 2008b, S. 166f)“

Anschließend beschäftigt sich Hannelore Bublitz (2010) zugleich mit dem Selbsttechnologien-Begriff im medialen Kontext. Dabei steht dieser Begriff im Mittelpunkt nicht nur der Selbstreferenzialität für die Herstellung einer Beziehung zu sich selbst (Bublitz, 2010, S. 110), sondern auch der digitalen Praktiken (Praktiken in digitalen Medien bzw. durch die digitalen Medien) in ästhetischer Form, die aufgrund der Entwicklung der digitalen Medien, etwa der Web 2.0-Technologie (siehe Kap. 2.2.2.1), ermöglicht werden kann. In Anlehnung daran kann zunächst den Begriff »mediale Selbsttechnologie« als „permanente ästhetische Arbeit am Selbst [...] zum Zweck ästhetischer und technischer Operationen“ (ebd., S. 108f) verstanden werden. Dazu kann Avatar, der als ein „virtuelle[r] Stellvertreter von Usern in digitalen Umgebungen“ (Jörissen, 2008a, S. 280; siehe Kap. 2.2.2.3)“ bezeichnet werden kann, als ein Beispiel einer ästhetischen Arbeit am Selbst im Sinne medialer Selbsttechnologie verstanden werden.

„Neben der Steigerung technischer Effizienz und sozialer Kontrolle geht es hier vor allem um Technologien des Selbst, deren zentrale Elemente digitale Praktiken der semiotischen Modellierung und die damit verbundene permanente ästhetische Arbeit am Selbst bilden. Gefordert sind symbolische innovative Praktiken, die die >produktive< Manipulation der Zeichen selbst zum Zweck ästhetischer und technischer Operationen machen und mentale Beweglichkeit ohne spezifisches Ziel anzeigen, dadurch aber ausweisen, dass andauernd etwas >Neues< entsteht. Prämiert wird die Suche nach Neuartigem um des Neuartigen willen, mentale Mobilität um der neuen Projekte willen, innovative Ausweitung der Produkte und Märkte um der Globalisierung der Märkte willen. Damit verschränkt ist die Vervielfältigung der Subjektformen und die Inszenierung und Stilisierung des Subjekts durch Selbstpraktiken, die darauf abzielen, ein marktförmiges Profil zu erstellen, es zu schärfen und zu optimieren.“ (Bublitz, 2010, S. 108f)

Insbesondere ist es nach Bublitz (2010) so, dass das durch die mediale Selbsttechnologie gebildete Subjekt in den ambivalenten Formen gebildet wird, einerseits vervielfältigt, andererseits verschränkt. Bublitz drückt dies so aus: „Damit verschränkt ist die Vervielfältigung der Subjektformen [...]“ (ebd.). Diese ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie und Subjektform werden im nächsten Kapitel ausführlich thematisiert.

5.1.2 Ambivalente Formen der medialen Selbsttechnologie

Im Anschluss an Münte-Goussars Interpretation (2011; 2015), wonach der von Foucault entwickelte Selbsttechnologien-Begriff in den ambivalenten Kontexten interpretiert werden kann, nämlich zum einen als die gouvernementalen Selbsttechnologien zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer in Bezug auf die Herstellung des Machtverhältnisses und zum anderen als die ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk in Bezug auf den Widerstand gegen die Herstellung des Machtverhältnisses (siehe Kap. 4.3.2), thematisieren Reckwitz (2008b) und Bublitz (2010) zugleich gemeinsam ambivalente Formen der medialen Selbsttechnologie.

Reckwitz unterscheidet zunächst historische Transformationen von Medientechnologien in drei Schritten: die schriftlichen Medien mit Büchern, die audiovisuellen Medien mit Massenmedien (Fernsehen, Radio) und die digitalen Medien mit Computer. Dabei unterscheidet er weiterhin die zwei Formen der medialen Selbsttechnologie bzw. medialen Selbstpraxis mit dem Computer im digitalen Zeitalter, nämlich zum einen die »ästhetisch-experimentelle Praxis« und zum anderen die »elektiv-marktförmige Praxis« (Reckwitz, 2008b, S. 173).

„Es stellt sich heraus, dass wiederum die neuen Medien, das Medium des Computers in jener benutzerorientierten, am Internet ausgerichteten Form, wie sie sich seit Mitte der 1980er Jahre ausbreitet, diese veränderte Subjektform trainieren. Der Umgang mit dem Computer übt das Subjekt exakt in jener doppelten ästhetisch-experimentellen wie elektiv-marktförmigen Praxis, wie sie die gesamte spätmoderne Lebensform charakterisiert.“ (Ebd.)

Zum einen versteht Reckwitz die ästhetisch-experimentelle Praxis als von dem Individuum selbst durchgeführte Operationen für die Erprobung am Selbst v. a. in ästhetischer Form mithilfe der technischen Möglichkeiten der digitalen Medien für (audio-)visuelle Selbstpräsentation. Es stehen nämlich viele Möglichkeiten für die Erprobung am Selbst in ästhetischer Form in den digitalen Medien zu Verfügung, z. B. die Erstellung eines Avatars oder Profilbildes, welches als Vertretung des Individuums (Users) im medialen Raum fungiert.

„Der Computer konfrontiert das Subjekt mit der Konstellation einer Überfülle von visuellen und schriftlichen Zeichen, einer hypertextuellen Opulenz semiotischer Möglichkeiten. [...] Das Computer-Subjekt trainiert sich in der Haltung eines *user*, eines sich entscheidenden konsumierenden Benutzers, der ein beständiges *exploring* betreibt: eine niemals abgeschlossene, tentative Suche nach ästhetischen Anregungen, die sich von den Möglichkeiten der Assoziation und Kombination leiten lässt: [...] Charakteristisch ist hier die Routinisierung eines Experimentalismus: es gibt keine vorgefertigten Pfade, sondern den Zwang zur Pfaderprobung.“ (Ebd., S. 173f)

Zum anderen versteht er die elektiv-marktförmige Praxis zugleich als von dem Individuum selbst durchgeführte Operationen, allerdings nicht für die Erprobung am Selbst, sondern dafür, dass eigene ästhetische Arbeiten am Selbst von anderen Personen möglichst viel angeklickt werden. Beispielsweise erstellt das Individuum einen Avatar oder ein Profilbild, nicht um sich selbst in vielfältigen Formen zu erproben, sondern um möglichst viele „Gefällt-mir“-Angaben oder positive Kommentare von anderen Personen zu erhalten. In diesem Kontext erwähnt er „click fetishism“ (ebd., S. 174), der im digitalen Raum häufig beobachtet wird.

„Das *exploring* des Computer-Subjekts bedeutet dabei die Routinisierung eines Optionalitätshabitus: der *click fetishism* ist als Einübung in eine Konstellation zu verstehen, in der eine Überfülle von Möglichkeiten wahrgenommen wird und darin eine schnelle Entscheidung, die immer auch eine Abwahl anderer Möglichkeiten einschließt, erforderlich ist. Dieser *click fetishism* enthält die Annahme, dass die Entscheidungen im Prinzip reversibel sind.“ (Ebd.)

Im Anschluss an die Arbeit von Reckwitz (2008b) thematisiert Bublitz (2010) zugleich die ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie und Subjektivierungsformen zwischen "ästhetisch-experimentell [...] selbst marktförmig" (Bublitz, 2010, S. 105).

„In der Vermischung medientechnologischer Kompetenzen mit Vermarktungsstrategien zeigt sich die Doppelstruktur einer neuen Subjektivierungsform: Eingewöhnt in eine Kultur digitaler Technologien gelingt es den beiden Jugendlichen, sich im Kontext einer ästhetisch-experimentellen Exploration zugleich selbst marktförmig zu präsentieren, [...]“ (Ebd.)

Insbesondere analysiert sie diese Ambivalenz am Beispiel visueller Selbstpräsentation, die einerseits als eine kreative ästhetische Arbeit am Selbst für die Individualitätsdarstellung und für die Erprobung am Selbst, andererseits als ein ästhetisches Mittel für die Attraktionsdarstellung und für den Erhalt sozialer Aufmerksamkeit bzw. Anerkennung verstanden werden kann. Bublitz spricht von einer „Spannung von Selbstkreation und marktförmig organisierter Konstellation sozialer Aufmerksamkeit, Akzeptanz und Anerkennung“ (ebd., 113)“. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass das Individuum durch die visuelle Selbstpräsentation im digitalen Raum, z. B. durch Erstellung eines Avatars oder Profilbildes, zum einen versucht, die eigene Individualität zur Erprobung des Selbst in vielfältigen Formen möglichst kreativ darzustellen. Zum anderen aber ist das Individuum darum bemüht, sich selbst möglichst attraktiv darzustellen, um soziale Aufmerksamkeit in Form vieler Gefällt-mir-Angaben oder positiver Kommentare von anderen Personen zu erhalten. In diesem Zusammenhang versteht man visuelle Selbstpräsentation im digitalen Raum „nicht nur [als] Ausdruck der Individualisierung, sondern auch Ausdruck neuer Formen von Vergemeinschaftung, die permanent soziale Anschlussfähigkeit einfordern“ (ebd., 117), weil sowohl nicht austauschbare Individualität als auch marktförmig austauschbare individuelle Attraktion durch sie gleichzeitig dargestellt werden.

„In dieser unternehmerischen Haltung eines in gewisser Weise *exzentrischen Subjekts* kommt ein Paradox zum Ausdruck: Einerseits präsentiert es sich in seiner nicht austauschbaren Individualität als Marke, zugleich aber muss es als solche(s) angeschlossen sein an die Marktförmigkeit des Austauschs, der es ausgesetzt ist. Seine Authentizität unterliegt den Marktgesetzen und fordert vom sich marktförmig präsentierenden Subjekt immer den anschlussfähig-komparativen, auswählenden Blick.“ (Ebd., S. 110)

Durch diese ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie, also ästhetisch-experimentell oder marktförmig, werden zugleich die ambivalenten Formen des Subjekts, also als ein Kunstwerk oder ein Unternehmer, gebildet. Die beiden Möglichkeiten stehen nämlich dafür,

das Individuum durch die mediale Selbsttechnologie am Beispiel visueller Selbstpräsentation zum einen als ein Beispiel der ästhetisch-experimentellen Selbsttechnologie mit der Individualitätsdarstellung die eigene einzigartige Individualität zu erkennen sowie die einzigartige Lebensweise zu gestalten und v. a. sich selbst als ein Kunstwerk zu modifizieren, zum anderen als ein Beispiel der (elektiv-)marktförmigen Selbsttechnologie mit der Attraktivitätsdarstellung, bzw. mit der Darstellung des von anderen Personen als attraktiv anerkehbaren Körpers, soziale Aufmerksamkeit zu erhalten und v. a. sich selbst als ein Unternehmer zu modifizieren. Dabei gilt der eigene Körper als eigenes Humankapital für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner eines ökonomischen Mehrwertes. An dieser Stelle betont Bublitz „die Kombination von Selbstregierung mit marktförmigen Modellen und ästhetisch-expressiven Subjektdisposition“ (ebd., 113f) wie folgt.

„Dieses Doppelarrangement ökonomischer und ästhetischer Dispositionen durchzieht sämtliche Praktiken des Subjekts. »Souveräne Selbstregierung« bedeutet nun, alle Ressourcen, expressive, ästhetisch-imaginative und ökonomische zu nutzen, um individuelle Selbstbefriedigung und -zufriedenheit und Marktakzeptanz immer wieder zu ermöglichen. Hier geht es um die Kombination von Selbstregierung mit marktförmigen Modellen und ästhetisch-expressiven Subjektdispositionen. Sie bewegen sich in der permanenten potentiellen Spannung von Innenorientierung im Sinne der Selbstmodellierung als Selbstkreation und deren Ausrichtung an einer sozial nachgefragten Selbstdarstellung, die zugleich individuelle Differenz markiert.“ (Ebd.)

In diesem Kontext versteht dazu Ramon Reichert (2008) die Selbsttechnologien im medialen Raum am Beispiel von einer Erzählung über sich selbst im Netz zugleich gemeinsam als die spezifischen Operationen am Selbst, allerdings in den ambivalenten Kontexten, nämlich einerseits für die Verwertung des Selbst und eigenen Lebens in ökonomischer Form, andererseits für die Bildung alternativer Selbstverhältnisse. Dabei enthält diese Form der medialen Selbsttechnologien ein Potenzial für die Selbstreflexion (vgl. Schachtner, 2016, S. 53f²⁸).

²⁸ In dieser Perspektive versteht zugleich Schachtner (2016) das narrative Schreiben als ein Beispiel der medialen Selbsttechnologie im ästhetisch-experimentellen Kontext. „Das narrative Schreiben charakterisiert Michel Foucault als eine »Technologie des Selbst« (Foucault 1993:37), bei dem es dem/der Schreibenden darum geht, Wissen über sich selbst zu erwerben, um sich selbst zu verstehen. Foucault stellt diese Technologie in den Kontext der Sorge um sich selbst, die laut Foucault in der griechisch-römischen Philosophie des ersten und zweiten Jahrhunderts des frühen römischen Reiches ihren Ausgangspunkt genommen hat (Foucault 1993:28). Technologien des Selbst zeichnen sich selbst achtet, sich um sich selbst kümmert.“ (Ebd.)

„Heutige Selbstkonstitutionsprozesse im Netz rekurren folglich auch auf bereits vorhandene und tradierte Techniken des Selbst und Techniken des Wissens und können daher als besondere Objektivierungen von historisch und sozial bedingten Subjektivierungen aufgefasst werden. Mit ihrer Rhetorik der lückenlosen Verwertbarkeit des Lebens verstellt die heute viel beklagte >Ökonomisierung des Sozialen< einerseits die Perspektive auf abweichende Selbstpraktiken; andererseits suggeriert sie eine >lückenlose< Verwertung des Lebens und annulliert damit die dissidenten Praktiken alternativer Selbstverhältnisse.“ (Reichert, 2008, S. 41f)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie, die sich zwischen ästhetisch-experimentell und elektiv-marktförmig bewegen, zuerst in der Arbeit von Reckwitz (2008b), und anschließend am Beispiel visueller Selbstpräsentation in der Arbeit von Bublitz (2010) und am Beispiel der Erzählung über sich selbst in der Arbeit von Reichert (2008) thematisiert sind. Dabei können diese ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie im Anschluss an die ambivalenten Formen der Selbsttechnologien, die von Münte-Goussar (2011; 2015) in Anlehnung an die Werke Foucaults entwickelt werden, zwischen der ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologien und der (neoliberal-)gouvernementalen Selbsttechnologien verstanden werden. Und zwar kann die ästhetisch-experimentelle Selbsttechnologie mit dem Schwerpunkt der Individualitätsdarstellung für die Erprobung am selbst und für die Erkennung der eigenen Einzigartigkeit als die mediale ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie verstanden werden, die sich als die von einem selbst bewusst praktizierte Operation am Selbst durch die digitalen Medien zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk darstellt. Demgegenüber kann die elektiv-marktförmige Selbsttechnologie mit dem Schwerpunkt auf der Attraktivitätsdarstellung, bei der es um den Erhalt vieler Klicks von anderen Personen bzw. soziale Aufmerksamkeit geht, als die mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie verstanden werden, die sich als die von einem selbst bewusst praktizierte Operation am Selbst durch die digitalen Medien zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen lässt. Das bedeutet, dass heutzutage aufgrund der digitalen Technologie viele Möglichkeiten für das Individuum im medialen Raum bestehen, sich selbst durch die Selbsttechnologien in bestimmter Form zu modifizieren.

5.1.3 Mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie im Zusammenhang mit dem Begriff »Ökonomie der Aufmerksamkeit«

Angesichts der zentralen Fragestellung in der vorliegenden Untersuchung (siehe Kap. 3.2) wird weiterhin weniger die (mediale) ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie, sondern vielmehr die (mediale) neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie intensiv zwischen den beiden Formen der (medialen) Selbsttechnologie thematisiert. Sie lässt sich am Beispiel medialer Selbstpräsentation (v. a. in ästhetischer Form) als die von einem selbst praktizierte Operation am Selbst, sowie am eigenen Körper, Verhalten, an der eigenen Seele und Lebensweise verstehen, wobei es um den Erhalt sozialer Aufmerksamkeit bzw. Anerkennung in Form vieler Gefällt-mir-Angaben oder positiver Kommentare und ferner um die Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer geht, der eigenes Humankapital eigenverantwortlich managen soll. Dazu sollen noch weitere Fragestellungen bearbeitet werden, etwa wie die neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie am Beispiel medialer Selbstpräsentation soziale Aufmerksamkeit herstellen kann, und ferner wie sie für die Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer fungieren kann.

George Franck (2007) entwickelt einen Begriff »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, dabei beschäftigt er sich besonders mit der Währungsfunktion von Aufmerksamkeit, die selbst in der gegenwärtigen Gesellschaft einen Tauschwert enthält, am Beispiel von Prominenten:

„Aufmerksamkeit kann zwar als solche nicht weitergetauscht werden, sie kann aber sehr wohl einen Tauschwert annehmen, Ihr Tauschwert hängt unter anderem von dem Einkommen an Beachtung ab, das die beachtende Person bezieht. Zweitens ist die Aufmerksamkeit, die von prominenter Seite und in den Publikumsorientierten Berufen eingenommen wird, durchaus anonym. Für den Grad der Prominenz und den Erfolg beim Publikum ist das Quantum ausschlaggebend. Wo es auf die bloße Zahl der Einzählenden ankommt, wird die bezogene Aufmerksamkeit tatsächlich auf ein homogenes Maß reduziert. [...] So unwahrscheinlich es denn auf den ersten Blick erscheint, daß die Aufmerksamkeit Währungsfunktion annehmen könnte, so erstaunlich ist die bereits erfolgte Annäherung.“ (Franck, 2007, S. 73f)

Wenn eine Person beispielsweise viel Aufmerksamkeit vom Publikum im medialen Raum erhält, dann kann diese Person mit der vielen Aufmerksamkeit als ein Prominenter selbst zur Herstellung ökonomischen Mehrwertes beitragen, weil das Medium, in dem diese Person erscheint, etwa in einer Fernseh- bzw. Radiosendung, Zeitschrift oder Zeitung usw., zugleich viel Aufmerksamkeit vom Publikum erhalten kann, die mittels Kriterien, etwa Auflagenhöhe oder Einschaltquote, gemessen werden kann, wodurch dann die Werbefläche in diesem Me-

dium noch teurerer verkauft werden kann (vgl. ebd., S. 152²⁹). Es kann sich nämlich „die Verkäuflichkeit des Mediums“ bzw. „die Attraktivität des Mediums“ (ebd.) durch diese Person erhöhen. Dabei fungiert diese Person als ein Mittel für den finanziellen Erfolg des Mediums, weil sich die Werbefläche zu einem hohen Preis verkaufen lässt. Dementsprechend fungiert die Aufmerksamkeit für die Person als eine Währung mit dem ökonomischen Tauschwert.

In diesem Kontext analysiert der Autor weiterhin den »(Pop) Star« als ein konkretes Beispiel für die Herstellung ökonomischen Mehrwertes durch Personen mit viel Aufmerksamkeit. Den Star versteht Franck als „das höchste Gut des Kultes um die Attraktivität der Person“ (ebd., S. 167). Ein Star enthält nämlich eine spezielle Attraktivität, v. a. körperliche Attraktivität, durch die die Aufmerksamkeit für ihn selbst vom Publikum hergestellt werden kann. Dabei entspricht diese Attraktivität häufig einem in der Kultur vorhandenen Körperideal. An dieser Stelle können Stars zum finanziellen Erfolg des Mediums aufgrund ihrer dem Körperideal entsprechenden Attraktivität beitragen. Dadurch können sie die Aufmerksamkeit des Publikums sowohl für sich selbst als auch für das Medium herstellen. Somit sollen die Stars ihr Aussehen bzw. ihren Körper als die Quelle ihrer Attraktivität ständig pflegen und sich möglichst attraktiv vor dem Publikum durch die Medien zeigen, um die soziale Aufmerksamkeit und ferner den erstrebten ökonomischen Mehrwert herzustellen.

„Konsequent, wie sie betrieben wird, macht die Stilisierung der körperlichen Attraktivität beim Anziehen und Ausstaffieren nicht halt. Der Körper selber wird geformt und gestylt. [...] Das Ideal des jugendlichen Aussehens geht über die unverbrauchte Frische und sportliche Figur hinaus. Es ist auch und zuerst ein Ideal erotischer Attraktivität. [...] Ziel ist ein Körperideal, wie es die Medien pausenlos vorführen, weil es sich im Kampf um die Aufmerksamkeit des großen Publikums bewährt.“ (Ebd., S. 171)

Zum Schluss kann man diese Bemühung der Stars um die Pflege ihres Aussehens bzw. Körpers und um die attraktive Körperdarstellung durch die Medien als bewusste Operationen am Selbst, v. a. am eigenen Körper, zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer, demnach

²⁹ „Auflagenhöhen und Einschaltquoten messen zunächst einmal die Aufmerksamkeit, die das Medium als solches einnimmt. Sie messen auch seinen finanziellen Erfolg; und schon das finanzielle Motiv könnte hinreichen, um die Prominenz all dessen, was die Attraktivität des Mediums steigert, huckepack zu fördern. [...] Der finanzielle Erfolg hängt seinerseits von der Verkäuflichkeit des Mediums als Werbefläche ab. Das Angebot an Werbefläche ist das Angebot, Aufmerksamkeit qua Dienstleistung anzuziehen. Es ist die Leistungsfähigkeit dieses Diensts, die in Auflagenhöhen und Einschaltquoten gemessen wird. Deswegen kommt die eingenommene Aufmerksamkeit auch für das Medium selber vor dem finanziellen Erfolg; [...] (ebd.)“

als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie verstehen. Dabei kann man zugleich die von ihm selbst gepflegte Attraktivität des eigenen Körpers als eigenes Humankapital jedes Stars verstehen, durch das die soziale Aufmerksamkeit als die Quelle des ökonomischen Erfolgs des Selbst und des Mediums hergestellt werden kann.

Aufgrund der Entwicklung der digitalen Medien gibt es viele Möglichkeiten im digitalen Raum nicht nur für die Stars, sondern auch für alle anderen Individuen, sich jeweils als Nutzer selbst in ästhetischer Form darzustellen. Das bedeutet, dass nicht nur die Stars, sondern auch alle anderen Individuen versuchen können, das eigene Aussehen bzw. den eigenen Körper möglichst attraktiv im digitalen Raum darzustellen, um viele Clicks (etwa Gefällt-mir-Angaben) oder positive Kommentare zu der eigenen Körperdarstellung zu erhalten. Beispielsweise können die Individuen nur den eigenen Körper in Form eines Avatars oder Profilbildes darstellen, also als eine ästhetische Arbeit am Selbst, die dem in der Kultur vorhandenen Körperideal entspricht und daher von anderen Personen als attraktiv anerkannt werden kann. Dies dient dazu, die soziale Aufmerksamkeit von anderen Personen (Nutzern) in Form vieler Clicks oder Kommentare zu erhalten. Diese soziale Aufmerksamkeit hat den Zweck, zur Steigerung der Verkäuflichkeit des Individuums beizutragen und ferner für die Herstellung ökonomischen Mehrwertes zu sorgen. Hier schließt sich der Begriff »Aufmerksamkeitsökonomie« mit dem Schwerpunkt auf der „Kapitalisierung von Aufmerksamkeit und Beachtung“ (Bublitz, 2010, S. 176) an.

„[...] kurz, die marktförmige Optimierung des Menschen, die Individualität nicht als Störfaktor, sondern als Humankapital und Ressource des >Mehrwerts< einfordert. [...] Und das bedeutet: Gewinnsteigerung und -maximierung auf der Ebene der Selbstdarstellung, die nun unweigerlich an die Akkumulation von Aufmerksamkeit gebunden ist. Selbstpräsentation und -verwirklichung werden so zu ökonomischen Ressourcen.“ (Ebd.)

An dieser Stelle kann diese Form der medialen Selbstdarstellung sowohl von Stars als auch Individuen im digitalen Raum für die Herstellung der sozialen Aufmerksamkeit und für die soziale Anerkennung des Selbst als eine attraktive Person als die »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« verstanden werden, die sich als bewusste Operationen am Selbst, v. a. am eigenen Körper zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen lässt. Dabei dient der im digitalen Raum dargestellte Körper des Individuums als eigenes Humankapital für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit bzw. ökonomischen Mehrwertes. Aus diesem Grund soll sich das Individuum ständig darum bemühen, den eigenen Körper als die

Quelle der sozialen Aufmerksamkeit ständig zu pflegen, um ihn vor anderen Personen möglichst attraktiv darzustellen. Durch diese ständigen Bemühungen modifiziert sich das Individuum schließlich selbst und die eigene Lebensweise als ein Unternehmer (vgl. Reichert, 2008, S. 19³⁰), der eigenes Humankapital, etwa die eigene körperliche Attraktivität, ständig managen soll. In diesem Zusammenhang betont Reichert (2008) schließlich, dass (nicht nur Profis, etwa Popstars, sondern auch) Amateure/Amateurinnen sich selbst im medialen Raum darstellen, um soziale Aufmerksamkeit zu erhalten.

„Der entscheidende Punkt der Aufmerksamkeits-Ökonomie ist, dass Aufmerksamkeit ein ökonomischer Wert jenseits der monetären Sphäre sein kann. Internet-basierte Aufmerksamkeit wird für viele Individuen zunehmend stärker zu einem eigenständigen ökonomischen Wert in Ergänzung zu monetären Werten. Amateure/Amateurinnen produzieren immer mehr Inhalt selbst, weil sie Aufmerksamkeit erhalten wollen, [...] Die Social-Networking-Plattformen werden tagtäglich von Millionen Besucherinnen und Besuchern aufgesucht, *um Aufmerksamkeit zu handeln und zu tauschen. Mit anderen Worten: Amateure/Amateurinnen vernetzen sich, weil sie Aufmerksamkeit von anderen erhalten wollen und das als Wert für sich sehen – nicht, weil sie damit Geld verdienen wollen.*“ (Ebd., S. 65; Hervorhebung im Original)

Angesichts des ambivalenten Kontexts des Begriffs »(mediale) Selbsttechnologie« lässt sich dieser Begriff »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« zusätzlich durch die Unterscheidung von dem Begriff »mediale ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie« charakterisieren, die man als die bewusste Operation durch die digitalen Medien am Selbst zur Modifizierung des Selbst nicht als ein Unternehmer, sondern als ein Kunstwerk versteht, am Beispiel medialer Selbstpräsentation bedeutet das, dass es nicht um die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit oder um die soziale Anerkennung des Selbst als eine attraktive Person geht,

³⁰ „Die Praktiken, mit denen ein Individuum im Netz ein Verhältnis zu sich selbst herstellt, sind immer auch in Prozeduren der gelenkten Selbstführung involviert. [...] Mit der Ausdehnung des unternehmerischen Diskursfeldes sind postulate, unternehmerisch zu handeln, wirkmächtiger geworden. Boomedende Managementkonzepte des unternehmerischen Handelns, Erfolgs- und Selbstmanagementtraktate entfalten heute ihre vielfache Wirkung in subjektiven Handlungsorientierungen und haben ein Wissensregime der unternehmerischen Subjektivierung entwickelt, dessen Macht darin besteht, Menschen im Rahmen ökonomischer Klugheitslehren in den Technizismus effizienter und effektiver Selbstdarstellung, Lebensführung, Zeitplanung und Arbeitsorganisation einzuüben.“ (Ebd.)

sondern um die Individualitätsdarstellung sowie ferner um die Erkenntnis der eigenen Einzigartigkeit.

5.2 Mediales demokratisiertes Panoptikum

5.2.1 Der Begriff »360°-Feedback«

Den beiden von Jörissen (2011b) in Anlehnung an Foucaults Frühwerk „Überwachen und Strafen“ entwickelten Thesen, also »mediale Artikulation als Form der medialen Selbst-Praktik« (siehe Kap. 3.1.2) und »mediale Struktur als die (invertierte) panoptische Struktur« (siehe Kap. 3.1.1) entsprechend werden die zwei zentralen Thesen, nicht nur »mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« (siehe Kap. 3.2.2), sondern auch »mediale Struktur als die Struktur des demokratisierten Panoptikums« (siehe Kap. 3.2.1) in der vorliegenden Untersuchung thematisiert. Insbesondere sollen die beiden Thesen nicht getrennt, sondern zusammen thematisiert werden, in Anlehnung an dem Begriff »Gouvernementalität«, der im Mittelpunkt der Wechselwirkung zwischen den Selbsttechnologien und Herrschaftstechniken und zwischen der Selbst- und Fremdführung im Sinne des „Führens der Führungen“ (Foucault, 1987, S. 255) für die Regierung, steht. In diesem Zusammenhang wird die mediale Struktur in den folgenden Kapiteln analysiert, die als eine Herrschaftstechnik für die individuelle Selbstführung durch die digitalen Medien führen kann. Dabei wird sie nicht als die Struktur des invertierten Panoptikums mit dem Schwerpunkt auf der strikt getrennten Rolle zwischen den Beobachtern und Beobachteten betrachtet, sondern als die Struktur des demokratisierten Panoptikums mit dem Schwerpunkt auf der wechselseitigen Rolle von den Beobachtern und Beobachteten verstanden, was im engen Zusammenhang mit dem (neoliberalen) Gouvernementalitätsbegriff steht.

Zuerst konzeptualisiert Bröckling (2003a) »das 360°-Feedback« im Sinne eines »Rundum-Feedback-Systems« als allseitige Feedbacks bzw. Evaluationen individueller Leistungen von den um das Individuum (als ein Beobachtungs- bzw. Evaluierungsobjekt) stehenden Personen (jeweils als ein Beobachteter bzw. Evaluator), z. B. von Mitarbeitern (vgl. Bröckling, 2003a, S. 83), wie folgt:

„Das 360°-Feedback verbindet und standardisiert herkömmliche Verfahren der Mitarbeiter- und Kundenbefragung, des Führungsaudits sowie der Selbsteinschätzung zu einem umfassenden System allseitiger Beurteilungen. In der Praxis meist eingesetzt zur Leistungsermittlung und -optimierung von Führungskräften, läßt es sich prinzipiell ausweiten auf Mitglieder aller Organisationsebenen. Auf dem

Markt konkurrieren mittlerweile eine Vielzahl von Anbietern und Varianten des Verfahrens, die Grundkomponenten sind jedoch identisch: Mit Hilfe eines Fragebogens wird die berufliche Performance von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern parallel durch Kollegen, Vorgesetzte, Untergebene sowie durch Selbsteinschätzung bewertet; als weitere mögliche Feedbackgeber kommen Kunden, Lieferanten und externe Supervisoren in Frage.“ (Ebd.)

Weiterhin versteht Bröckling die Struktur des 360°-Feedbacks als einen „demokratisierten Panoptismus“ (ebd., S. 85). Und zwar werden alle Personen jeweils als ein Arbeiter ständig von um die Person vorhandenen Mitarbeitern beobachtet und ihre Leistungen werden evaluiert. Allerdings können alle Personen gemeinsam den Blick von ihren Mitarbeitern zur Beobachtung des Selbst und Evaluierung eigener Leistungen nicht einsehen, etwa wann, wo und von wem sie selbst und ihre Leistungen beobachtet und evaluiert werden. Somit sollen alle Personen diesen Blick verinnerlichen und sich dementsprechend so verhalten, als ob sie von ihren Mitarbeitern jederzeit und an jedem Ort beobachtet und evaluiert werden, wie die Gefangenen im panoptischen Gefängnis, die den Blick der Gefängniswärter im dunklen zentralen Wachturm zur Überwachung des Selbst nicht einsehen können und daher sich so verhalten sollen, als ob sie von den Gefängniswägern jederzeit und an jedem Ort beobachtet würden. An dieser Stelle versteht man die Struktur des 360°-Feedbacks als die Struktur des panoptischen Gefängnisses auf der einen Seite.

Auf der anderen Seite unterscheidet sich allerdings die Struktur des 360°-Feedbacks von der Struktur des Panoptikums insofern, als alle Arbeiter ohne den zentralen Wachturm gegenseitig von ihren Mitarbeitern beobachtet und ihre Leistungen evaluiert werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass alle Personen einerseits jeweils als ein Beobachteter und Evaluierter von ihren Mitarbeitern beobachtet und evaluiert werden, während sie gleichzeitig andererseits jeweils als ein Beobachter, Evaluator ihre Mitarbeiter und die Leistungen ihrer Mitarbeiter beobachten und evaluieren. In Bröcklings Worten ist „jeder [...] Beobachter aller anderen und der von allen anderen Beobachtete“ (ebd.). Das ist anders als bei den Gefangenen im panoptischen Gefängnis, die nur jeweils als ein Beobachteter von den Gefängniswägern im zentralen Wachturm jeweils als ein Beobachter beobachtet und überwacht werden. Im Vergleich zu der Zentralität und Einseitigkeit der Beobachtungsmöglichkeit zwischen den Gefängniswägern und Gefangenen im panoptischen Gefängnis bezeichnet Bröckling diese Dezentralität und Gegenseitigkeit der Beobachtungsmöglichkeit zwischen den Arbeitern in der Struktur des 360°-Feedbacks als „demokratisiert“ (ebd.).

„Das Ganze läuft auf einen demokratisierten Panoptismus hinaus: An die Stelle eines allsehenden Beobachters auf der einen und den in ihren eigenen Beobachtungsmöglichkeiten aufs äußerste eingeschränkten Beobachtungsobjekten auf der anderen Seite tritt ein nicht-hierarchisches Modell reziproker Sichtbarkeit. Jeder ist Beobachter aller anderen und der von allen anderen Beobachtete.“ (Ebd.)

Die Leistungen jedes Arbeiters werden von ihren Mitarbeitern mithilfe eines Fragebogens nicht nur im Wort, sondern auch v. a. in Zahlen evaluiert. Durch diese Evaluierung in Zahlen kann ein Durchschnittsbild der Leistungen gebildet werden, nach dem die Leistungen zwischen den Arbeitern gegenseitig verglichen und hierarchisiert werden, wobei das Evaluationsergebnis in Zahlen die Objektivität und Gerechtigkeit des Leistungsvergleichs und der -hierarchisierung zwischen den Arbeitern zum Ausdruck bringt. Das 360°-Feedback bietet nämlich die Möglichkeit des Leistungsvergleichs und der -hierarchisierung zur Bildung eines Durchschnittsbildes (vgl. ebd., S. 86³¹). In diesem Zusammenhang wird der Begriff „flexibler Normalismus“ (Link, 1997) verwendet. Aufgrund des 360°-Feedbacks kommt es ferner zum Führen eines „allgegenwärtigen Wettbewerbs“ (Bröckling, 2003a, S. 89f), bei dem alle Arbeiter gemeinsam sich nicht wegen fremder Personen, sondern aus sich selbst heraus darum bemühen, wettbewerbslich eigene Leistungen (als die Leistungen von ihren Mitarbeitern) zu erhöhen.

„Der allgegenwärtige Wettbewerb, so die gleichermaßen deskriptive Botschaft des 360°-Feedbacks, zwingt unerbittlich dazu, sich den Wünschen der Kunden anzupassen und seine Leistungen besser, schneller und preiswerter zu erbringen als die Konkurrenz. Diesem Diktat des Komparativs hat sich der Einzelne nicht minder zu unterwerfen als jedes Unternehmen, was nichts anderes bedeutet, als daß er sich konsequent als Unternehmer in eigener Sache zu verhalten hat. Die Rundum-Beurteilung liefert ihm dazu individuelle Marktforschungsdaten, die ihm zeigen, wo er im Vergleich zu seinen Konkurrenten steht und was er tun muß, um sich gegen sie zu behaupten.“ (Ebd.)

Das 360°-Feedback zeigt dazu jedem Arbeiter in impliziter Form, was seine Stärke oder Schwäche ist, und v. a. wie er sich selbst bzw. sein Verhalten modifizieren soll, um eigene

³¹ „In diesem Regime eines »flexiblen Normalismus« kommt der Quantifizierung der Beurteilungsergebnisse die Funktion eines Wahrheitsgenerators zu. Die statistisch gemittelten, meist in Balkendiagrammen visualisierten Fremdbeobachtungen sollen das Wissen über sich selbst von subjektiven Verzerrungen und Blindstellen befreien. Der Spiegel, der dem Einzelnen vorgehalten wird, soll an Objektivität dadurch gewinnen, daß er verschiedene Spiegelbilder durch übereinander-projizieren zu einem Durchschnittsbild synthetisiert.“ (Ebd.)

Leistungen zu erhöhen. Dabei kommt das 360°-Feedback nicht nur als ein Mittel für den Leistungsvergleich und die -hierarchisierung für die Bildung eines Durchschnittsbildes zum Einsatz, sondern auch wesentlich als ein Mittel für das Führen der freiwilligen Führung des eigenen Verhaltens jedes Arbeiters nach den Feedbacks bzw. Ergebnissen der Leistungsevaluation, um eigene Leistungen zu erhöhen. Somit kann man das 360°-Feedback als ein Beispiel einer Herrschaftstechnik gelten, die die individuelle Selbstführung in bestimmter Form im Sinne der Fremdführung führen kann. In diesem Zusammenhang bezeichnet Bröckling (2003) diese Form der Selbstführung nach dem 360°-Feedback als „feedbackgeleitete Selbststeuerung“ (ebd., S. 86):

„Die Funktion der Fremdbeobachtungen liegt in der Nötigung zur Selbstreflexion, die wiederum zu verbesserter Selbststeuerung führen soll. Dazu müssen die Beobachtungen nicht nur gemacht, sondern auch festgehalten und kommuniziert werden. Die Ordnung des Sehens und Gesehen-Werdens ist ergänzt durch die des Aufschreibens und Lesens. Erst die Mitteilung der Beurteilungen erlaubt es den Beurteilten, ihr Verhalten so zu modifizieren, daß Schwachstellen beseitigt und Stärken gestärkt werden. [...] beruht die post-disziplinäre Kontrolle – der Begriff »Feedback« deutet schon darauf hin – auf einem kybernetischen Modell: Der Einzelne erscheint als Informationsverarbeitendes System, das sich selbst flexibel an die Erwartungen seiner Umwelt anpaßt, wenn es nur regelmäßig mit differenzierten Rückmeldungen gefüttert wird. [...] Das »Führen der Führungen«, das Foucault als allgemeinste Formel der Machtausübung identifizierte, erhält hier die Gestalt der Steuerung durch feedbackgeleitete Selbststeuerung.“ (Ebd., 85f)

Zusammenfassend kann man das von Bröckling entwickelte Konzept »360°-Feedback« mit drei Schwerpunkten verstehen. Erstens kann die Struktur des 360°-Feedbacks als die Struktur des demokratisierten Panoptikums mit der dezentralen, gegenseitigen Beobachtungsmöglichkeit zwischen den Arbeitern verstanden werden, die jeweils die Rolle als ein Beobachter einerseits und als ein Beobachteter andererseits einnehmen. Zweitens kann das Ergebnis des 360°-Feedbacks, v. a. in Zahlen, als ein Mittel für den Leistungsvergleich und die -hierarchisierung zwischen den Arbeitern verwendet werden. Drittens lässt sich das 360°-Feedback als ein Beispiel einer Herrschaftstechnik für das Führen der (Selbst-)führung jedes Arbeiters nach dem Ergebnis des Feedbacks ansehen. Schließlich erwähnt Bröckling eine spezifische Subjektsform ausdrücklich und sagt, dass das Individuum sich selbst durch diese Formen der Herrschaftstechniken mit dem 360°-Feedback als ein Unternehmer („enterprising self“; ebd., S. 91) modifizieren kann, der das Ergebnis des 360°-Feedbacks als eigenes Humankapital eigenverantwortlich managen soll.

„Das Projekt der Subjektivierung verbleibt in der Immanenz ganz und gar weltlicher Leistungsbilanzen und ist so unabschließbar wie der Kampf um die Marktführerschaft. Die Entfaltung des individuellen Humankapitals folgt dem Gesetz der erweiterten Akkumulation. Das Wachstum der Firma Ich & Co. hat kein Ziel, Wachstum, personal growth, ist das Ziel. Wer diesem Ziel folgt, wird nie ankommen, aber bleibt immer in Bewegung.“ (Ebd.)

5.2.2 Das mediale demokratisierte Panoptikum für die Peer-Überwachung

Das 360°-Feedback wird nicht nur im wirtschaftlichen Kontext, sondern auch im medialen Kontext heftig diskutiert. Im Anschluss an das Konzept »das demokratisierte Panoptikum« mit dem Schwerpunkt der Dezentralität und Reziprozität der Beobachtungsmöglichkeiten zwischen den Beobachtern und Beobachteten führt Münte-Goussar (2008) aus, dass die Struktur der Web 2.0 Angebote, wie Web-Communities, Blogs, MySpace & Co. etc. als das demokratisierte Panoptikum verstanden werden kann, da reziproke Beobachtungs- und Feedbackmöglichkeiten, z. B. durch Verwendung der Kommentar-Funktion, zwischen den Nutzern bestehen, die jeweils gleichzeitig sowohl die Rolle eines Beobachters als auch eines Beobachteten spielen.

„Das von Bröckling beschriebene 360°-Feedback ist ein solcher demokratisierter Panoptismus. Ebenso beinhalten Web-Communities, Blogs, MySpace & Co. sämtliche Funktionen, die ein Feedback-System braucht. Insofern nicht verhandelte Gegenstände oder Fragen im Mittelpunkt der Communities stehen, sondern die User mit ihren Identitäten und Profilen, ihrem Verhalten, ihren Wünschen und Bedürfnissen selbst, werden sie von der gleichen Struktur getragen. Jeder ist nicht nur zugleich Produzent und Konsument, Sender und Empfänger, Schreiber und Kommentator. Jeder ist auch Kontrolleur und Kontrollierter zugleich, jeder steht im Zentrum und an der Peripherie. Die 360°-Idee ist eine Selbstreflexion mit Hilfe der anderen zum Zwecke der Selbsterkenntnis, Selbstausbildung und Selbststeuerung. Sie ist eine gegenseitige freiwillige Selbstkontrolle.“ (Münte-Goussar, 2008, S. 190)

Im Anschluss daran widmet sich Leistert (2017) der Interpretation der medialen Struktur, die als die Struktur des demokratisierten Panoptikums verstanden werden kann, und entwickelt ein Konzept „Peer-Überwachung“ (Leistert, 2017, S. 242), das sich als die gegenseitige Überwachung bzw. Beobachtung im digitalen Raum zwischen den Peers in sozialen Medien bezeichnen lässt.

„Unter Peer Surveillance oder Lateral Surveillance wird das gegenseitige Beobachten und Überwachen untereinander verstanden (Andrejevic, 2004). Der Übergang zwischen Kommunikation miteinander und

Überwachung untereinander ist speziell bei sozialen Medien fließend, da Plattformen wie Facebook die Nutzer dazu anhalten, andere zu bewerten und zu kommentieren. [...] Die Sichtbarmachung der eigenen Aktivitäten ist die Basis der Möglichkeit zur Überwachung. Gleichzeitig ist auf Plattformen wie Facebook nur eine aktive Präsenz produktiv. Peer-Überwachung fällt somit zum Teil mit dem Grundmotiv sozialer Vernetzung zusammen.“ (Ebd.)

Im Sinne der medialen Artikulation (siehe Kap. 2.2.2) expliziert das Individuum eigene qualitative Erfahrungen, etwa eigenen Körper oder eigene Gedanken, Gefühle, Erfahrungen, Erlebnisse usw. in multimedialen Formen in den digitalen Raum. Dabei können die explizierten qualitativen Erfahrungen des Individuums als ein Objekt für die Beobachtung bzw. Überwachung von anderen Nutzern, v. a. von seinen Peers (etwa Facebook-Freunde), jederzeit beobachtet (überwacht) werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass das Individuum einerseits als ein Beobachteter (Überwachter) von seinen Peers jederzeit beobachtet wird, wobei es den das Selbst beobachtenden (überwachenden) Blick seiner Peers selbst nicht einsehen kann. Andererseits können die von seinen Peers explizierten Erfahrungen zugleich als Objekt für die Beobachtung von dem Individuum jederzeit beobachtet werden. Dabei kann der Blick des Individuums, der die explizierten Erfahrungen seiner Peers beobachtet, ebenfalls nicht eingesehen werden. Wenn ein Individuum beispielsweise ein Selbstbild im digitalen Raum erstellt, kann dieses Selbstbild von anderen Nutzern, v. a. von seinen Peers, jederzeit beobachtet werden. Allerdings kann das Individuum nicht einsehen, wann und von wem das Selbstbild beobachtet wird. Zugleich kann das Individuum die von seinen Peers erstellten Selbstbilder jederzeit beobachten. Schließlich kann man das Konzept »Peer-Überwachung« so verstehen, dass die Individuen im digitalen Raum gemeinsam die beiden ambivalenten Rollen spielen, nämlich einerseits jeweils die eines Beobachteten, der von seinen Peers jederzeit beobachtet wird, andererseits jeweils die eines Beobachters, der seine Peers jederzeit beobachtet. Auf der Grundlage dieser gegenseitigen Beobachtungs- bzw. Überwachungsmöglichkeit kann man die (digitale) mediale Struktur als die Struktur des demokratisierten Panoptikums verstehen, in dem alle Individuen gemeinsam den auf die Beobachtung des Selbst gerichteten Blick nicht einsehen können. Daher sollen sich alle gemeinsam verhalten, als ob sie jederzeit von ihren Peers beobachtet würden. Wiedemann (2011) schreibt dazu Folgendes:

„Diese computerbasierten Systemschleifen vermehren die Selbstbeobachtungspositionen und die Archivierungstechniken und ermöglichen, dass sich die UserInnen in allen Stadien ihrer biografischen Selbstdarstellung gegenseitig beobachten können. So unterstützen die Rückkoppelungssysteme auf Facebook die Praktiken der evaluativen Selbstbeobachtung. Die Struktur von Facebook gleicht dem

Modell eines demokratischen Panoptismus insofern, als dass sie ein nicht hierarchisches Prinzip reziproker Sichtbarkeit repräsentiert, was an die 360-Grad-Feedback-Prozesse in Unternehmen erinnert: [...]“ (Wiedemann, 2011, S. 174)

5.2.3 Die medialen Feedbacks- und Evaluationsmöglichkeiten

Allen Individuen stehen die Möglichkeiten sowohl der gegenseitigen Beobachtung als auch der gegenseitigen Kommunikation in digitalen Medien zur Verfügung. Mithilfe der Kommentar-Funktion können alle Nutzer mit anderen Nutzern über die von sich selbst in den digitalen Raum explizierten eigenen Erfahrungen und die von anderen Nutzern (v. a. von ihren Peers) explizierten Erfahrungen kommunizieren bzw. Feedbacks in wörtlicher Form zu den eigenen Erfahrungen erhalten oder zu den Erfahrungen von anderen Nutzern geben. Beispielsweise kann ein Nutzer mithilfe der Kommentar-Funktion mit anderen Nutzern über ein von sich selbst erstelltes eigenes Selbstbild und ebenfalls über ein von einem anderen Nutzer erstelltes Selbstbild kommunizieren.

Über diese Kommunikationsmöglichkeit hinaus bestehen zusätzlich in digitalen Medien mithilfe z. B. der »Gefällt-mir-«, der »Mag-Ich«-Angabe oder der »Teilen-« bzw. »Abonnieren-Funktion« usw. zahlreiche gegenseitige Evaluationsmöglichkeiten hinsichtlich der von sich selbst im digitalen Raum explizierten Erfahrungen und der von anderen Nutzern explizierten Erfahrungen. Beispielsweise kann ein Nutzer ein von einem anderen Nutzer erstelltes Selbstbild mithilfe der Gefällt-mir-Angabe evaluieren, ob dieses Bild dem Nutzer gefällt, und gleichzeitig kann ein von dem Nutzer selbst erstelltes Selbstbild von anderen Nutzern evaluiert werden. Alle Nutzer gemeinsam spielen nämlich die beiden ambivalenten Rollen, einerseits jeweils als ein Evaluator, der andere Nutzer (seine Peers) jederzeit evaluiert, andererseits jeweils als ein Evaluierter, der von anderen Nutzern jederzeit evaluiert wird. Dabei fungiert das erstellte Selbst nicht nur als ein Beobachtungsobjekt, sondern auch als Evaluationsobjekt, das von anderen Nutzern jederzeit beobachtet und evaluiert wird. Diese gegenseitige Evaluationsmöglichkeit in digitalen Medien beschreibt Wiedemann (2011) am Beispiel von Facebook, wie folgt:

„[...] wichtig ist, dass der von den UserInnen generierte Content in jedem Fall Gegenstand von Klicks, Rankings, Kommentaren, Repostings oder Tags werden kann. Die permanente Möglichkeit des Feedbacks lässt die UserInnen von Facebook ihre Webcam, ihr Kameraobjektiv freiwillig auf sich selbst richten.“ (Ebd., S. 175)

Insbesondere beschäftigt sich Reichert (2008) intensiv mit diesen medialen Feedbacks- und Evaluationsmöglichkeiten und kommt zu dem Schluss, dass die Nutzer gegenseitig Feedbacks und Evaluationen über die eigene biografische Selbstdarstellung und die Selbstdarstellung von anderen Nutzern nicht nur in wörtlicher Form, sondern auch in Zahlen geben und erhalten können. Dabei fungiert das von sich selbst und von anderen Nutzern dargestellte Selbst gemeinsam als ein Evaluationsobjekt, mit den Worten von Reichert als ein „Gegenstand von Clicks, Rankings, Tutorials, Topsites, Favorites, Fanlistings, Hosts, Repostings oder Tags“ (Reichert, 2008, S. 106).

„Dementsprechende Archivierungstechniken sollen dafür sorgen, dass sich Blogger/-innen und Netwerker/-innen in allen Stadien ihrer biografischen Selbstdarstellung beobachten können. Es ist weniger entscheidend, wer sich tatsächlich und wahrhaftig >hinter< dem Feedback, dem Kommentar, dem Rating oder dem Voting verbirgt, denn ausschlaggebend ist der Umstand, dass der von den Usern/Userinnen generierte Content *in jedem Fall* Gegenstand von Clicks, Rankings, Tutorials, Topsites, Favorites, Fanlistings, Hosts, Repostings oder Tags werden kann. Es ist also der mediale Rahmen der permanenten Möglichkeit des Feedbacks, der zur Beobachtungsparadoxie sich permanent vervielfältigender Selbstbezüge führt: [...]“ (Ebd.)

Weiterhin beschreibt er, dass die gegenseitigen medialen Feedback- und Evaluationsmöglichkeiten zwischen den Nutzern zur Herstellung sozialen Wissens bzw. sozialer Normen fungieren können. Die Feedbacks von anderen Nutzern in wörtlicher Form zum Selbstbild zeigen dem das Selbstbild erstellenden Individuum deutlich, mittels welcher Art von Selbstbildern es von anderen Nutzern angesehen werden soll, um viele positive Feedbacks zu erhalten. Außerdem macht das Ergebnis der Evaluation in Zahlen, etwa die Anzahl der Gefällt-mir-Angaben, zugleich deutlich, durch welche Selbstbilder die Nutzer mehr Gefällt-mir-Angaben von anderen Nutzern erhalten können. Ferner kann dieses Ergebnis der Evaluation als ein Mittel für den Vergleich und für die Hierarchisierung zwischen den Selbstbildern fungieren. Dadurch wird das soziale Wissen für die Nutzer hergestellt, wie sie sich selbst weiterhin durch Selbstbilder darstellen sollen, um viele positive Feedbacks zu eigenen Selbstbildern, etwa eine hohe Anzahl an Gefällt-mir-Angaben, zu erhalten. Schließlich kann diese Form des sozialen Wissens normativ wirken und zu sozialen Normen führen, nach denen alle Nutzer gemeinsam sich selbst darstellen sollen, um viele positive Feedbacks und Evaluationen zu der eigenen Selbstdarstellung zu erhalten. Darüber hinaus kann sie zur Normalisierung bzw. Verallgemeinerung von Praktiken in der Gesellschaft beitragen, wie Reichert wie folgt analysiert:

„Rückmeldungssysteme und Feedbackschleifen spielen auch im Kontext der sozialen Verallgemeinerung von Kontrolltechnologien eine maßgebliche Rolle, die informationelle Praktiken in weiten Teilen der Gesellschaft legitimieren. In diesem gesellschaftlichen Rahmen generiert Feedback ein weit verzweigtes soziales Wissen und vermag auch dezentral organisierte Praktiken zu normalisieren. Vor diesem Anwendungshorizont hat sich das evaluative Beobachtungswissen als ein wesentliches Kontrollmittel in Informations- bzw. Wissensgesellschaften durchgesetzt. [...] Evaluation stellt nicht nur irgendeine wissenschaftliche Methode zur Bewertung von Prozessen dar, sondern als historische Wissensform ein bestimmtes Rationalisierungs- und Disziplinierungsniveau. Zum anderen spielt Evaluation auch im Kontext der gesellschaftlichen Verallgemeinerung von Kontrolltechnologien eine Rolle, die eine Kontrolle weiter Teile der Gesellschaft erlauben.“ (Ebd., S. 106f)

5.2.4 Die mediale feedbackgeleitete Selbststeuerung als ein Unternehmer

Das soziale Wissen, das durch die medialen Feedbacks und Evaluationen in den beiden Formen, also in wörtlicher Form mithilfe der Kommentar-Funktion und in Form von Zahlen mithilfe der Gefällt-mir Angabe, hergestellt wird, bewirkt nicht nur eine gesellschaftliche Normalisierung bzw. Verallgemeinerung, sondern trägt auch zum Führen der Selbstführung bei. Das bedeutet, dass das durch die medialen Feedbacks und Evaluationen zwischen den Nutzern hergestellte soziale Wissen bzw. die dadurch entstehenden Normen den Nutzern gemeinsam ein Vorbild anbieten, nach dem jeder Nutzer sich selbst darstellen soll, um viele positive Feedbacks zur eigenen Selbstdarstellung zu erhalten bzw. um soziale Aufmerksamkeit herzustellen. Diese Form der Selbstdarstellung nach dem sozialen Wissen (Normen) in digitalen Medien kann man zunächst als ein Beispiel der Selbstführung verstehen, nämlich als die individuelle Führung des Selbst in einer bestimmter Form. Allerdings wird diese Selbstführung durch die Selbstdarstellung tatsächlich nicht von einem selbst, sondern von fremden Personen und von ihren medialen Feedbacks und Evaluationen geführt. Deshalb kann man die medialen Feedbacks und Evaluationen von Nutzern als ein Beispiel von Herrschaftstechnik ansehen und das soziale Wissen (Normen) als ein Beispiel von Fremdführung, die individuelle Selbstführung führt, was z. B. bei der dem sozialen Wissen entsprechenden Erstellung von Selbstbildern im digitalen Raum der Fall ist. Auf diese Weise führen die medialen Feedbacks und Evaluationen die Selbstführung jedes Nutzers in einer gemeinsamen und spezifischen Form, im Sinne medialer „feedbackgeleiteter Selbststeuerung“ (Bröckling, 2003a, S. 86), und in diesem Kontext betont Reichert (2008), dass die medialen Feedbacks und Evaluationen zwischen den Nutzern Selbstbeobachtungs- und Selbstüberwachungspraktiken jedes Nutzers für die Selbstführung führen können.

„Die Evaluation ist tief in die sozialen Praktiken der Subjekte eingedrungen und kreiert dort vielschichtige Impulse, durch welche sich die Subjekte permanent selbst evaluieren und unter Selbstbeobachtung stellen sollen. Der Evaluationsdiskurs hat ein reflexives Beobachtungswissen um das Protokollieren, Systematisieren und Bewerten von Beobachtungen bis hinein in die Mikrobereiche der Selbstpraktiken in Gang gesetzt. Zu den Effekten von Evaluation als einer Technologie systematischer, institutioneller Dauer(selbst)beobachtung gehört, dass durch sie Selbstbeobachtungs- und Selbstüberwachungspraktiken auf Seiten der Individuen induziert werden und der Rechtfertigungsdruck auf die Einzelnen erhöht wird, ständig effektiv zu handeln.“ (Reichert, 2008, S. 107f)

Schließlich modifiziert das Individuum sich selbst als ein das eigene Humankapital eigenverantwortlich managender Unternehmer durch diese Form der Führung des Selbst am Beispiel der Selbstdarstellung im digitalen Raum nach dem durch die medialen Feedbacks und Evaluationen erworbenen sozialen Wissen. Dabei kann man diese Selbstdarstellung weniger im Sinne der Individualitätsdarstellung, sondern vielmehr der Herstellung sozialer Aufmerksamkeit als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie verstehen, die sich als die bewusste Operation am Selbst, v. a. am eigenen Körper, zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen lässt. Die mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie verweist nämlich auf die Selbstdarstellung des Individuums im digitalen Raum, bei der es darum geht, sich selbst bewusst möglichst attraktiv vor anderen Nutzern aussehen zu lassen und dadurch viele positive Kommentare zur Selbstdarstellung oder viele Gefällt-mir-Angaben von anderen Nutzern zu erhalten. Das geschieht im Sinne der Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. Hierbei geht es um »Aufmerksamkeitsökonomie (Franck, 2007)«, wobei der eigene im digitalen Raum dargestellte Körper als eigenes Humankapital des Individuums der Herstellung sozialer Aufmerksamkeit dient und die Anzahl der (positiven) Kommentare und der Gefällt-mir Angaben als ein Maßstab für die Evaluation des Humankapitals jedes Individuums fungiert.

„Ein wissenschaftliches Paradigma wie das Evaluationswissen impliziert, um historisch wirksam zu werden, eine bestimmte Formierung des Subjekts auf der Ebene institutioneller oder alltäglicher Praktiken. Im New Public Management spekuliert man bereits mit der Behauptung, dass sich die Ökonomisierung der Lebensstile bereichernd und befördernd auf die Entwicklung des Humankapital auswirke. An dieser Schnittstelle der Subjektconstitution bildet die Verinnerlichung des *managerial government* einen normativen Bezugsrahmen, der die *Selbstevaluation*, das *Feedbacksystem*, die *Qualitätskontrolle* und den *Leistungsvergleich* in ein wechselseitiges Bezugsverhältnis setzt.“ (Ebd., S. 111)

6. Zur Auswahl des Forschungsgegenstandes: Facebook-Profilbilder als Beispiel der Ambivalenz medialer Selbsttechnologien

6.1 Zur Struktur der Facebook-Profilseite zum Erhebungszeitpunkt

6.1.1 Profilseiten in Sozialen Netzwerkplattformen

Um die beiden zentralen Thesen für die vorliegende Untersuchung, zum einen »mediale Struktur als die Struktur des demokratisierten Panoptikums« (siehe Kap. 3.2.1), zum anderen »mediale Artikulation als Form der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« (siehe Kap. 3.2.2), empirisch weiterhin zu erforschen, werden Profilbilder auf Facebook als Forschungsobjekt für die folgende empirische Forschung ausgewählt, weil man sie als ein Beispiel der beiden Hauptthesen, v. a. als ein Beispiel der ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie, verstehen kann. Das bedeutet, dass man die Profilbilder auf Facebook, genauer: die Erstellung von Profilbildern des Individuums auf Facebook, als ein Beispiel der ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie verstehen kann, die sich als die von einem selbst bewusst praktizierte Operation am Selbst, v. a. am eigenen Körper, zur Modifizierung des Selbst in einer bestimmten Form bezeichnen lässt, nämlich als die mediale ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk und als die mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer. Für diese Rechtfertigung der Auswahl des Forschungsobjekts wird weiterhin die Struktur des Forschungsobjekts, genauer: die Struktur der Profilseite und von Profilbildern auf Facebook analysiert.

Jan-Hinrik Schmidt (2017; 2018) beschäftigt sich intensiv mit der Analyse des Konzepts »Soziale Medien«. Dabei charakterisieren sie sich durch zwei Elemente, nämlich dass erstens das Individuum eigene Inhalte in multimedialen Formen in die Sozialen Medien erstellen kann, und dass es zweitens über erstellte Inhalte mit anderen Nutzern kommunizieren, bzw. erstellte eigene Inhalte gegenseitig zwischen den Nutzern austauschen, ferner soziale Beziehungen in den Sozialen Medien zwischen den Nutzern durch die Kommunikation und den Austausch verbinden kann.

„Die sozialen Medien basieren auf dieser medien- und informationstechnologischen Infrastruktur. Sie fügen ihr allerdings zwei wesentliche Elemente hinzu. Erstens erleichtern es soziale Medien, Informationen aller Art im Internet zugänglich zu machen und zu bearbeiten. Sie versetzen mich also in die

Lage, auch ohne große technische Vorkenntnisse Texte, Bilder, Videos oder Audioaufnahmen im Internet zu veröffentlichen und so potentiell einem großen Publikum zugänglich zu machen. Zweitens erlauben es mir soziale Medien, mich mit anderen Nutzern auszutauschen, bringen also dialogische Merkmale ins Spiel. Sie beinhalten vielfach auch, soziale Beziehungen zu anderen Menschen »explizit zu machen«, also andere Nutzer als »Kontakte« oder »Freunde« zu bestätigen.“ (Schmidt, 2018, S. 11)

Weiterhin analysiert Schmidt sieben hauptsächliche Funktionen der Sozialen Medien, nämlich »Erstellen«, »Veröffentlichen«, »Kommentieren«, »Annotieren«, »Weiterleiten«, »Abonnieren« und »Vernetzen« (Schmidt & Taddicken, 2017, S. 24ff). Dazu unterscheidet er vier Gattungen der Sozialen Medien: erstens »Plattformen« für die Inhaltserstellung und Kommunikation zwischen den Nutzern über erstellten Inhalten, etwa Netzwerk-, Diskussionsplattformen/(Internet-)Foren und UGC- bzw. Multimediaplattformen, Beispiele sind Facebook, Google+, Xing, LinkedIn, MySpace, VZ-Netzwerke, YouTube (Inhaltserstellung in audiovisueller Form) und Instagram, Flickr, (Inhaltserstellung in visueller Form) usw.; zweitens »Personal Publishing«, wobei es weniger um die soziale Kommunikation und Vernetzung, sondern vielmehr um die Veröffentlichung eigener Inhalte geht; Beispiele sind Weblogs, Twitter (textbasiert) und Pod-, Videocasts (nicht textbasiert); drittens »Instant-Messaging-Dienste« für die synchrone Kommunikation zwischen den Nutzern, wofür WhatsApp und Facebook Messenger Beispiele sind; viertens »Wikis« für die Inhaltserstellung zwischen den Nutzern; ein Beispiel dafür ist Wikipedia (Taddicken & Schmidt, 2017, S. 9ff; vgl. Schmidt, 2018, S. 11f).

Unter diesen vier Gattungen der Sozialen Medien spielt besonders das Personenprofil bzw. die Profilseite bei der ersten Gattung »Netzwerkplattform« eine zentrale Rolle. In den Sozialen Netzwerksformen stehen für alle Nutzer Möglichkeiten der Erstellung einer eigenen Profilseite zur Verfügung, auf der sie freiwillig personenbezogene Daten veröffentlichen können. Dabei fungieren die von jedem Nutzer veröffentlichten personenbezogenen Daten auf der eigenen Profilseite, etwa Name, Geburtsdatum, -ort, Adresse, Telefonnummer, E-Mail-Adresse usw., zunächst zur Identifizierung des Profilinhabers. Deswegen kann die Profilseite der Netzwerkplattform zugleich als „ein umfassendes digitales Abbild dieser Person“ (Taranu, Labitzke & Hartenstein, 2013, S. 107³²) verstanden werden. Erstellt werden können zusätzlich Vorlieben und Interessen des Profilinhabers. Diese „spiegeln die Gedanken und Wünsche der Nutzer

³² Taranu et. al verstehen digitale Profile wie folgt: „Dabei werden umfassende digitale Profile von Nutzern mit den verfügbaren und aggregierbaren Daten aus dem Internet erstellt. Informationen über einen Nutzer werden dabei aus mehreren Quellen gesammelt und miteinander verknüpft, so dass aus mehreren Teilprofilen eines Nutzers ein Gesamtprofil beziehungsweise ein umfassendes digitales Abbild dieser Person ermittelt werden kann.“ (Ebd.)

wider und geben gegebenenfalls einen Einblick in deren Persönlichkeit“ (ebd., S. 108). Ferner werden „Fotos, Lieblingsbücher, Hobbys, Gedichte, Audio- und Videofiles, Gästebuch und eigenes Blog (Röll, 2014, S. 266)“ von dem Profilinhaber selbst auf der eigenen Profilseite erstellt. Es besteht nämlich für die Nutzer der Sozialen Netzwerksplattformen bei der Erstellung der eigenen Profilseite die Möglichkeit, nicht nur eigene personenbezogene Angaben für die Identifizierung jedes Profilinhabers einzugeben, sondern auch eigene persönlichkeitsbezogene Angaben zu erstellen.

„Netzwerkplattformen werden gelegentlich auch »soziale Netzwerke« oder »Online-Communities« genannt. Ihr Prinzip besteht darin, dass man sich als Nutzer auf einer Plattform registriert und Angaben zur eigenen Person hinterlegt, also z. B. zu Interessen, Vorlieben oder beruflichen Kompetenzen. Auch Kontaktinformationen und ein Bild gehören dazu. Ausgehend von diesem Profil macht man Beziehungen zu anderen Nutzern »explizit« bestätigt diese also, wie oben beschrieben, als »Freunde« oder »Kontakte«. Über direkte Nachrichten, in thematischen Gruppen o. ä. kann man sich mit seinen eigenen Kontakten unterhalten oder auch mit bislang fremden Personen austauschen, mithin sein eigenes Netzwerk erweitern.“ (Schmidt, 2018, S. 12)

Schmidt beschreibt oben, dass die Profilseite der Sozialen Netzwerkplattformen nicht nur für die Erstellung eigener personen- und persönlichkeitsbezogener Angaben, sondern auch zur Kontakt- bzw. Beziehungsverknüpfung jedes Profilinhabers mit anderen Nutzern fungieren kann. Mithilfe der erstellten Angaben können zwar die anderen Nutzer die Informationen über den Profilinhaber erhalten, etwa wer der Profilinhaber ist und welche Vorlieben bzw. Interessen der Profilinhaber hat, und dann können sie mithilfe der Funktionen »Nachrichten « und »Freundschaftsanfrage« auf Facebook einen Kontakt und eine Beziehung mit diesem Profilinhaber anknüpfen. Somit versteht Schmidt (2011) die Profilseite der Sozialen Netzwerkplattformen als einen Ort, wo die Selbstpräsentation jedes Profilinhabers und die Kontakt- bzw. Beziehungsverknüpfung zwischen den Nutzern gleichzeitig stattfinden (Schmidt, 2011, S. 68f).

„Profilseiten sind diejenigen Bereiche, auf denen Informationen über einzelne Nutzer einer Plattform oder Anwendung gebündelt angezeigt werden, sie stellen also gewissermaßen die Repräsentation des Nutzers im jeweiligen kommunikativen Raum der Anwendung dar. Profilseiten werden üblicherweise bei der Registrierung für eine bestimmte Anwendung automatisch angelegt, müssen anschließend aber vom Nutzer mit Inhalt gefüllt werden. Der Stellenwert einer Profilseite im kommunikativen Gefüge einer Anwendung kann unterschiedlich sein. Auf Netzwerkplattformen sind Profilseiten ein zentrales Element, weil sie als Knotenpunkte für Identitäts- und Beziehungsmanagement fungieren und auf ihnen ein Großteil der kommunikativen Aktivitäten wie Selbstpräsentation und Austausch stattfindet.“ (Ebd.)

6.1.2 Exemplarische Analyse der Profilseiten auf meinVZ und MySpace

Schmidt (2011) analysiert weiterhin die Profilseite der Sozialen Netzwerkplattform „meinVZ“ (Abb. 4). Auf der Profilseite können die personenbezogenen Angaben, die für die Identifizierung des Profilinhabers fungieren, etwa Name, Geschlecht, Geburtstag, Wohn- und Heimatort, schulische Ausbildung und ein (Profil-)Foto von jedem Profilinhaber selbst erstellt werden. Dazu können persönliche Interessen, Lieblingsbücher, -filme oder -musik auf der Profilseite erstellt werden, die zur Anschlusskommunikation jedes Profilinhabers mit anderen Nutzern dienen können. An dieser Stelle lässt sich die Profilseite auf meinVZ grundsätzlich nur von jedem Profilinhaber erstellen, allerdings gibt es eine Möglichkeit für andere Nutzer, die Profilseite mithilfe der Kommentar- und Pinnwand-Funktion zu erstellen, wenn ein anderer Nutzer z. B. einen Kommentar auf der Profilseite hinterlässt. Somit kann die Profilseite auf meinVZ durch die Kombination der Erstellung eigener personenbezogener und persönlichkeitsbezogener Angaben jedes Profilinhabers zum einen und die Erstellung der „fremdgenerierten Inhalte“ (ebd., S. 71) von anderen Nutzern zum anderen erstellt werden.

„Diese können einerseits auf Aktionen des Profilinhabers zurückgehen, andererseits aber auch von anderen Nutzern erstellt werden. Zu den fremdgenerierten Inhalten gehören insbesondere Kommentare, die andere Nutzer auf dem Profil hinterlassen, z. B. in Form von Einträgen in ein Gästebuch oder auf eine Pinnwand.“ (Ebd.)

Des Weiteren dient diese Kommentar- und Pinnwand-Funktion auf der Profilseite der Kommunikation des Profilinhabers mit anderen Nutzern. In diesem Kontext kann man die Profilseite auf MeinVZ so verstehen, dass sie nicht nur die Möglichkeit zur Selbstpräsentation durch die Kombination der Erstellung eigener Inhalte des Profilinhabers selbst mit fremdgenerierten Inhalten von anderen Nutzern gibt, sondern auch die Möglichkeit zur medialen Kommunikation zwischen den Nutzern anbietet.

Dazu analysiert Jörissen (2008b) insgesamt acht grundlegende Strukturelemente der Profilseite auf „MySpace“ (Jörissen, 2008b, S. 80³³). Die Profilseite besteht zunächst aus einem

³³ Die acht von Jörissen analysierten grundlegenden Strukturelemente der Profilseite auf MySpace sind folgende: „1. eine Box mit dem Profilfoto, dem Usernamen und alter; 2. eine Box mit Buttons zur Kontaktaufnahme; 3. einen Musik-Player [...] 4. eine Box mit detaillierteren persönlichen Angaben (Beziehungsstatus, Vorlieben und Interessen, Wohnort, Sternzeichen etc.); 5. eine Box, in denen Interessen und Gruppenmitgliedschaften auf MySpace aufgelistet werden; 6. eine Box mit Kurzinfos; 7. Eine

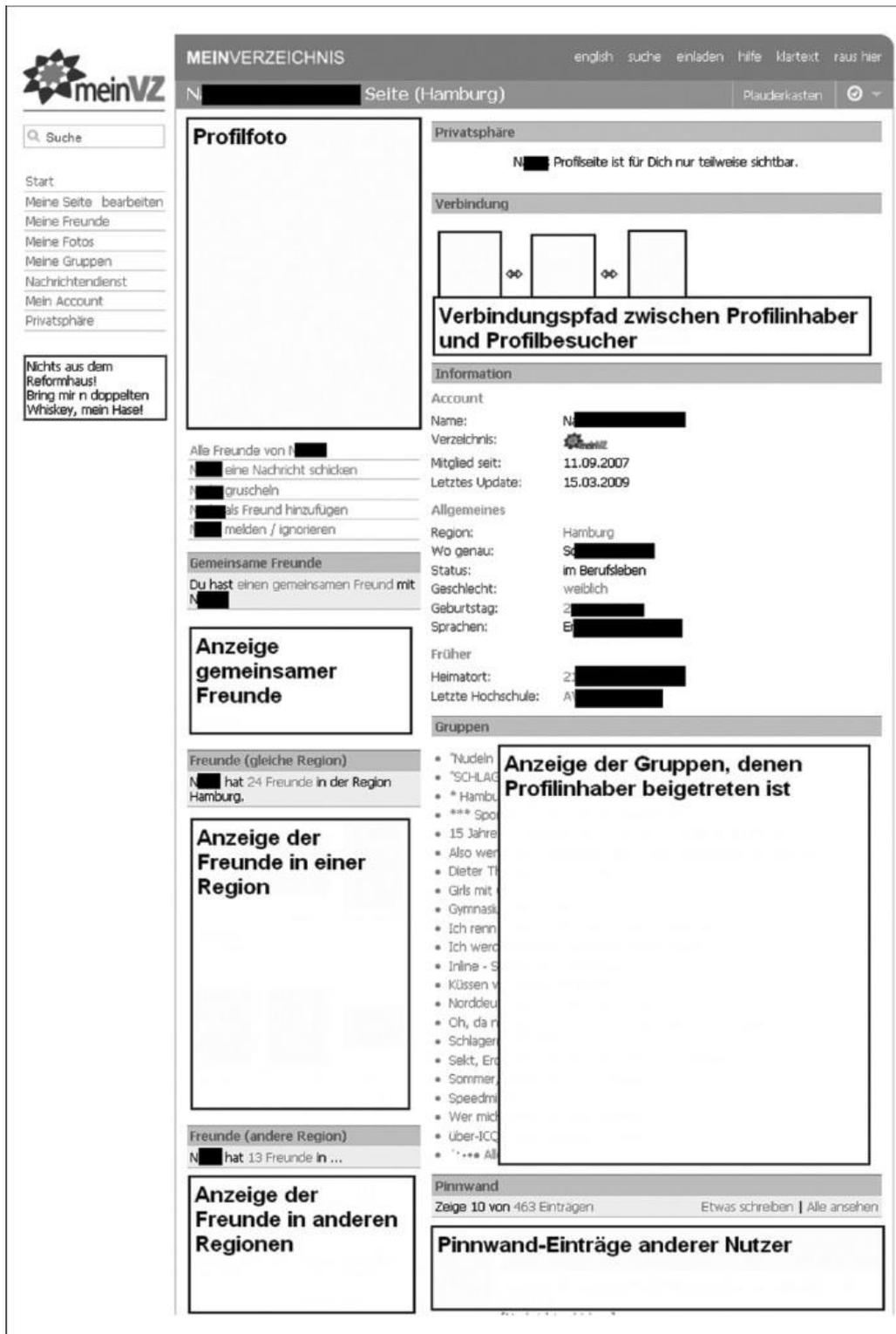


Abb. 4. „Abb. 3.2: Beispielhafte Profilseite auf einer Netzwerkplattform (meinVZ)“ (ebd., S. 70)

Box, in der »Top Eight«, also die beliebtesten 8 »Buddies« mit Profilbildern eingeblendet sind (sowie einem Link zur vollständigen Freundesliste) (ebd.); 8. eine Box für Kommentare von Freunden, die in der Regel intensiv frequentiert und mit Grüßen und animierten bunten Grafiken angefüllt ist.“ (Ebd.)

Element mit einer Box für die Erstellung personenbezogener Angaben, etwa Profilfoto, Usernamen und -alter jeden Profilinhabers, was hauptsächlich zur Identifizierung des Profilinhabers dient, und aus einem Element mit einer Box für die Erstellung persönlichkeitsbezogener Angaben, etwa Beziehungsstatus, Vorlieben und Interessen, Wohnort, Sternzeichen etc. jedes Profilinhabers, was sowohl zur Identifizierung als auch zur Anschlusskommunikation des Profilinhabers mit anderen Nutzern dienen kann. Zusätzlich bestehen sie noch aus einem Element mit einer Box für die Kontaktaufnahme und Kommentaren von anderen Nutzern, die sich für die mediale Kommunikation zwischen den Nutzern verwenden lässt. Die Profilseite auf MySpace bietet nämlich jedem Profilinhaber zugleich beide Möglichkeiten an, nämlich zum einen die der Selbstpräsentation mithilfe der Box für die Erstellung personen- und persönlichkeitsbezogener Angaben, und zum anderen die Möglichkeit der medialen Kommunikation mithilfe der Box für die Kontaktaufnahme und Kommentare, wie die von Schmidt (2011) analysierte Profilseite auf meinVZ.

„Im Folgenden soll abschließend anhand eines ausgewählten sozialen Netzwerks – MySpace.com (mit derzeit ca. 200 Millionen angemeldeten Mitgliedern – das Userprofil als Ort medialer Artikulation und einer neuen Form kreativen Selbstaudrucks vorgestellt werden. [...] Einen großen Teil der Profilseite nehmen in aller Regel die Kommentare von Besuchern des Profils (in der Regel Bekannte, wie den Beiträgen zumeist zu entnehmen ist) ein.“ (Ebd.)

6.1.3 Ein strukturanalytischer Blick auf die Facebook-Profilseite

Im Anschluss an die Analysen der beiden Profilseiten auf meinVZ und MySpace in den Arbeiten von Schmidt (2011) und Jörissen (2008b) wird die Profilseite auf Facebook als eine weltbekannte soziale Netzwerkplattform in der vorliegenden Arbeit analysiert. Die Nutzer können zunächst eigene personenbezogene Angaben zur Identifizierung des Profilbesitzers auf der eigenen Profilseite erstellen, etwa Wohnort, Arbeitsplatz, Schule, Heimatort, Beziehungsstatus, ggf. Kontaktinformationen (E-Mail Adresse und Handynummer, etc.) auf der linken Seite, und Name, Profilbild auf der oberen Seite der Profilseite (Abb. 5-1). Dazu können sie über sich selbst in textlicher Form mithilfe der Funktion »Steckbrief« auf der linken Seite der Profilseite erzählen (Abb. 5-2). Zusätzlich gibt es Möglichkeiten für jeden Nutzer, über die Erstellung der personenbezogenen Angaben hinaus eigene Lebensereignisse auf der Profilseite zu erstellen (Abb. 6-1). Dabei kann eine Kategorie des Lebensereignisses ausgewählt werden, etwa Arbeit, Ausbildung, Beziehung, Haus und Wohnen, Familie, Reise, Interessen und Aktivitäten, Wellness, Meilensteine und Erfolge, in Memoriam usw. (Abb. 7). Außerdem besteht

noch für jeden Profilinhaber die Möglichkeit, persönliche Vorlieben bzw. Interessen auf der eigenen Profilseite anzugeben, z. B. Lieblingssportmannschaften und -sportler (Abb. 6-2), -musik, -filme, -fernsehsendungen usw. Denn es gibt zwei Möglichkeiten auf der Facebook-Profilseite, nämlich zum einen eigene, personenbezogene Angaben zur Identifizierung zu erstellen, zum anderen eigene persönlichkeitsbezogene Angaben, etwa eigene Lebensereignisse und Vorlieben bzw. Interessen, zu erstellen, die weniger zur Identifizierung als vielmehr zur Selbstdarstellung des Profilinhabers dienen können. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass man die Profilseite auf Facebook als einen Ort sowohl für die Identifizierung als auch für die Selbstdarstellung jedes Profilinhabers verstehen kann. Im Vergleich zur Profilseite auf meinVZ und MySpace (siehe Kap. 6.1.2) bietet die Profilseite auf Facebook allerdings keine Kommentar-Funktion für die mediale Kommunikation des Profilinhabers mit den anderen Nutzern an. Das bedeutet, dass die Facebook-Profilseite nur von jedem Profilinhaber selbst erstellt werden kann. Das ist anders als bei der Profilseite auf meinVZ, die nicht nur von jedem Profilinhaber, sondern auch von anderen Nutzern mit fremdgenerierten Inhalten erstellt werden kann.

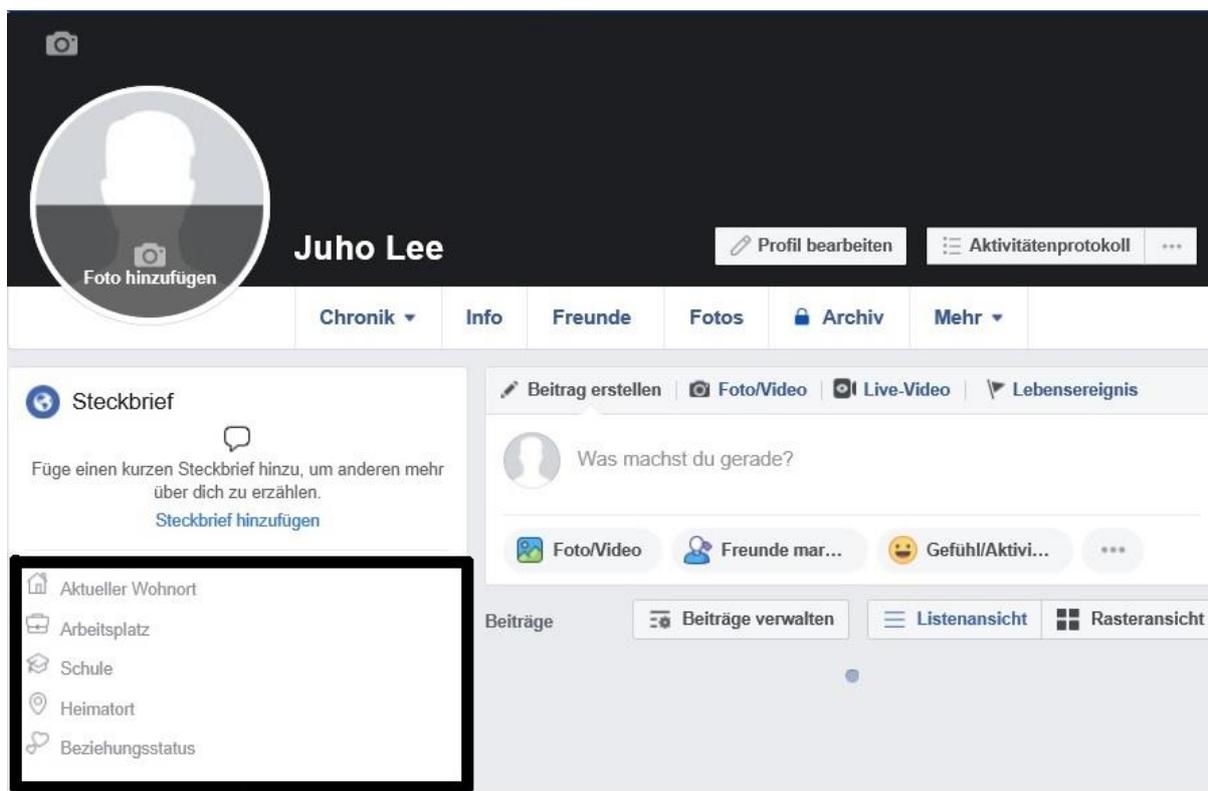


Abb. 5-1. Profilseite auf Facebook für die Erstellung der personenbezogenen Angaben (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

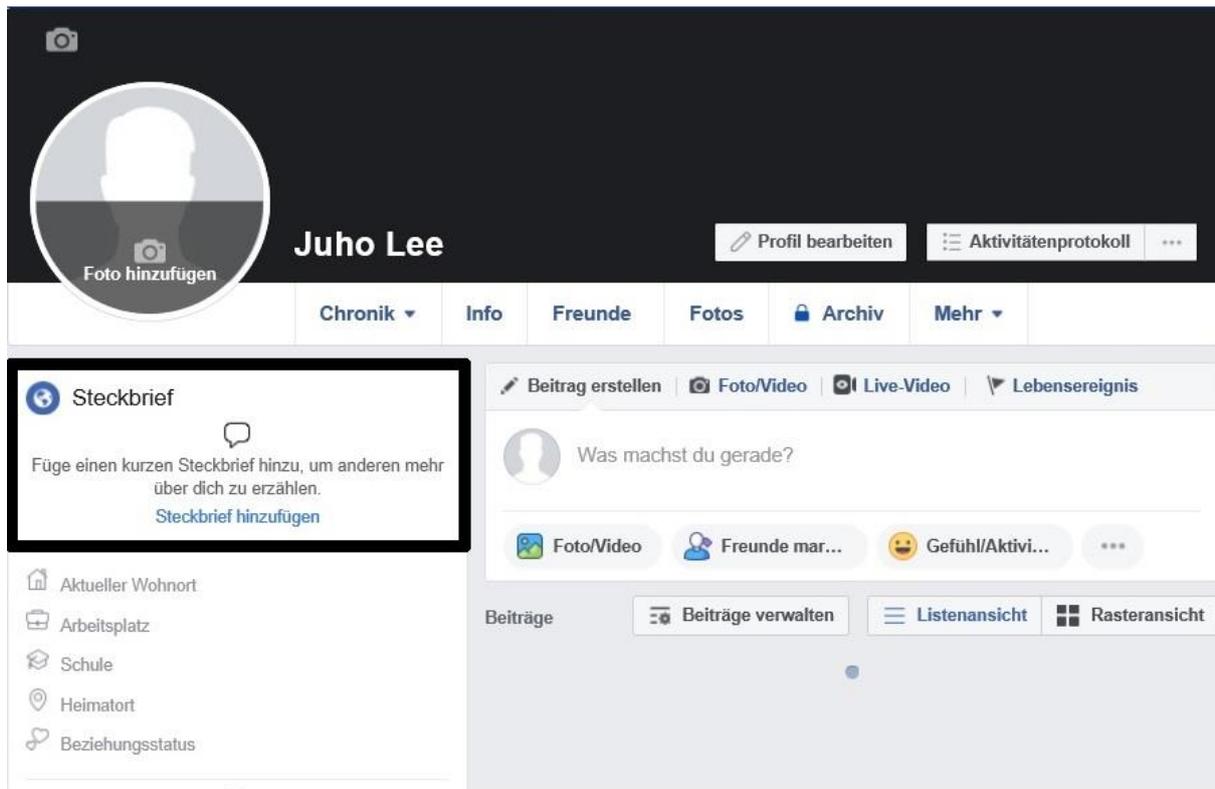


Abb. 5-2. Profilseite auf Facebook mit der Steckbrief-Funktion für die Erzählung über sich selbst (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

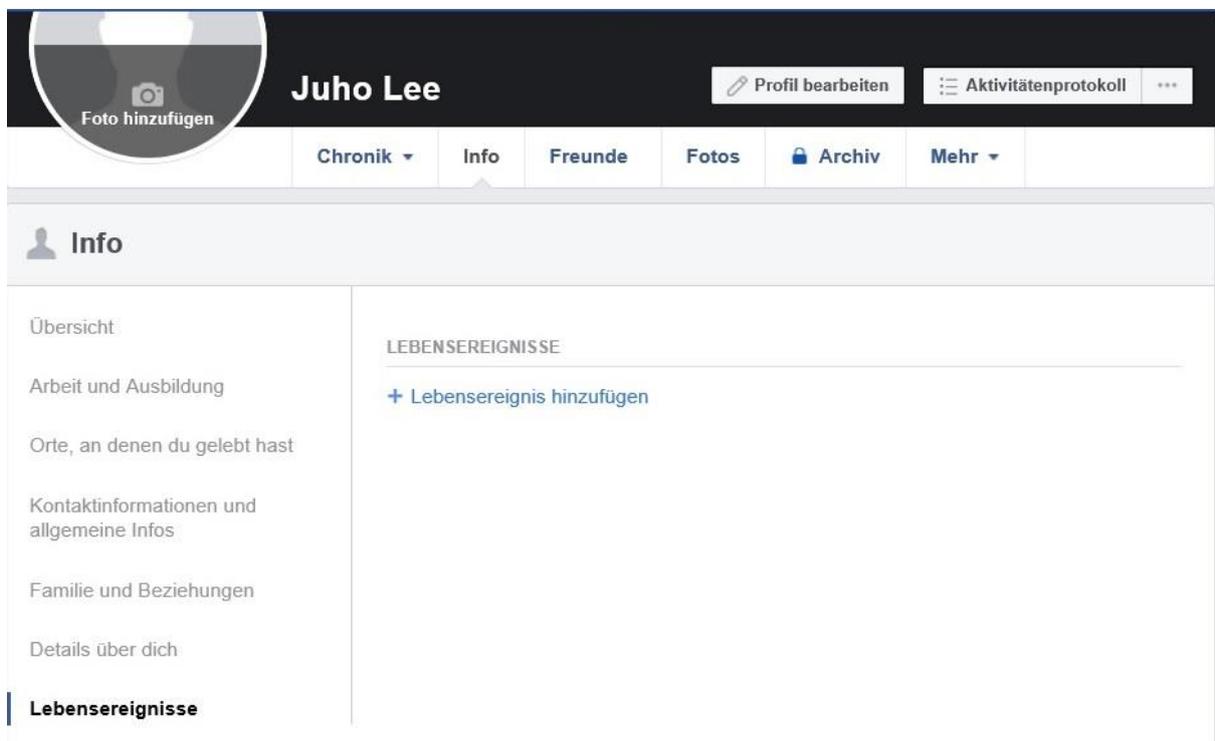


Abb. 6-1. Info-Seite für die Erstellung eigener Lebensereignisse (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

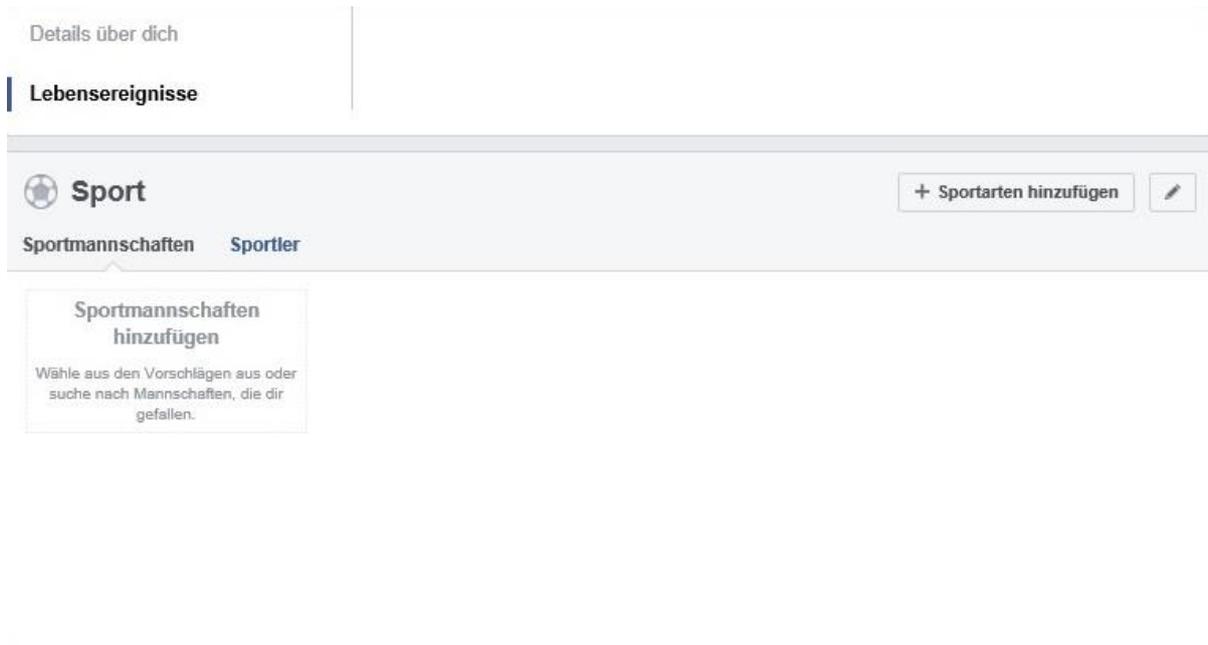


Abb. 6-2. Info-Seite für die Erstellung eigener Lieblingssportmannschaften (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

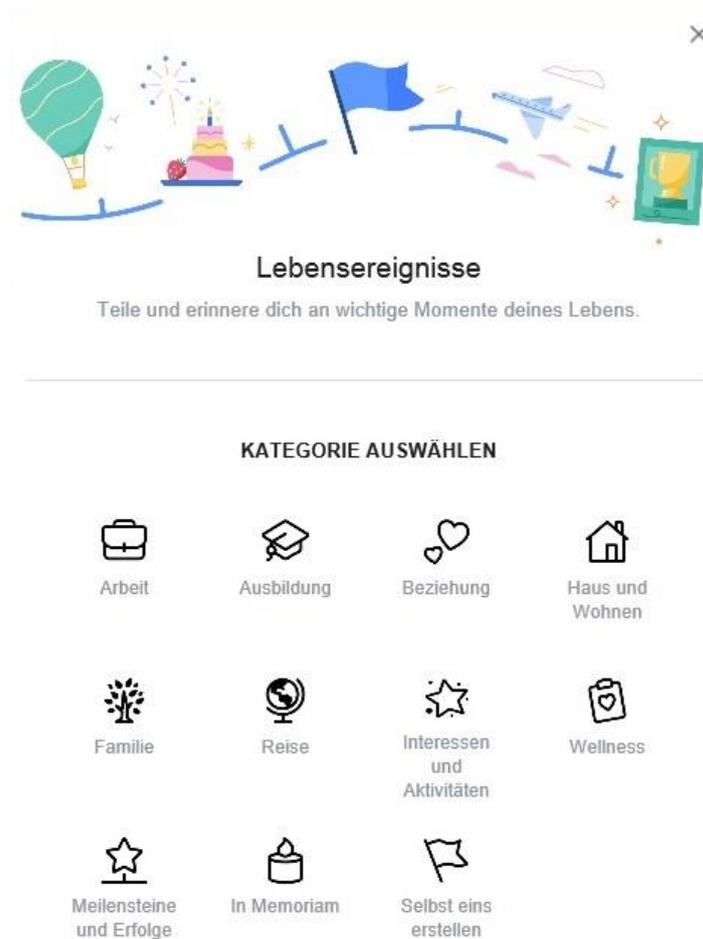


Abb. 7. Kategorien für die Erstellung eigener Lebensereignisse (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

6.1.4 Facebook-Profilseiten als ein Beispiel der Ambivalenz medialer Selbsttechnologien

Im Anschluss an die Analyse im vorherigen Kapitel kann man die Profilseite bei Facebook als ein Beispiel der medialen Selbsttechnologie verstehen. Angesichts der ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie lässt sich nämlich auf der einen Seite die Facebook-Profilseite als ein Beispiel der ästhetisch-existenziellen medialen Selbsttechnologie betrachten, die sich als die von einem selbst bewusst durchgeführte Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk bezeichnen lässt. Dafür spielen die drei Funktionen auf der Profilseite eine große Rolle, die nicht nur der Identifizierung jedes Profilinhabers, sondern auch der Selbstpräsentation mit dem reflexiven Potenzial dienen, also die Steckbrief-Funktion für die Erzählung über sich selbst in textlicher Form (Abb. 5-2), die Funktion für die Erstellung eigener Lebensereignisse (Abb. 6-2 und 7) und die Funktion für die Erstellung eigener Vorlieben bzw. eigener Interessen (Abb. 6-1). Anders ausgedrückt heißt das, dass die Profilseite auf Facebook Möglichkeiten der Selbstpräsentation mithilfe der drei Funktionen anbietet, wodurch das Individuum in der Lage ist, sich selbst zu reflektieren bzw. sich selbst besser zu verstehen und die eigene Individualität zu erkennen sowie schließlich sich selbst als ein nur einmal existierendes Kunstwerk durch die Gestaltung einer einzigartigen Lebensweise zu modifizieren. In diesem Kontext beschreiben Iske (2016) und Meise/Meister (2011) gemeinsam das Potenzial der Profilseite in Sozialen Netzwerkplattformen für die Selbstreflexion.

„Aus der Perspektive Strukturaler Medienbildung bilden digitale Personenprofile zunächst einmal ein – mehr oder weniger reflektiertes – lebensweltliches Phänomen. Informationelle Selbstbestimmung und digitale Personenprofile können in diesem Kontext als Orientierungskrisen verstanden werden, die einerseits Unsicherheiten erzeugen, andererseits jedoch auch Freiräume für neue Orientierungsprozesse schaffen (vgl. Jörissen & Marotzki 2009:15).“ (Iske, 2016, S. 267)

„Die Profile werden nicht nur einmalig erstellt, sondern sorgfältig gepflegt, erweitert und aktualisiert. Diese Bemühungen können selbstverständlich als Ergebnisse der Reflexionsprozesse mit sich und den anderen gelesen werden.“ (Meise & Meister, 2011, S. 26)

Auf der anderen Seite kann man die Profilseite auf Facebook als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen medialen Selbsttechnologie verstehen, die sich als die von einem selbst bewusst durchgeführte Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer bezeichnen lässt. Mithilfe der drei genannten Funktionen auf der Facebook-Profilseite kann jeder Profilinhaber nur eigene Inhalte erstellen, also die textlichen Erzählungen über sich selbst, und eigener Lebensereignisse und Vorlieben beschreiben, die weniger zur

Individualitätsdarstellung mit reflexivem Potenzial, als vielmehr zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit dienen können. Durch diese Form der Inhaltserstellung kann er sich selbst weniger als ein Kunstwerk, als vielmehr als ein sein eigenes Humankapital ständig managender Unternehmer modifizieren. Dabei gelten diese erstellten eigenen Inhalte als eigenes Humankapital für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. In diesem Kontext verstehen Iske (2016) und Meise/Meister (2011) zugleich gemeinsam die Profilseite in sozialen Netzwerkplattformen nicht nur im ästhetisch-existenziellen Kontext mit reflexivem Potenzial, sondern auch im neo-liberal-gouvernementalen Kontext.

„Damit geht die Diskussion weit über die gegenwärtige Thematisierung von Personenprofilen als ökonomisches und gleichzeitig individuell verkürztes Phänomen hinaus. Gleichzeitig wird an Personenprofilen das Primat ökonomisch orientierter Transformationsprozesse im Internet deutlich.“ (Iske, 2016, S. 274)

„Darüber hinaus kann dies auch eine Technik darstellen, möglichst viel Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Hiermit wäre dann die Kehrseite der Identitätsarbeit angesprochen, auf der sich das Individuum narzisstisch spiegelt und sein Profil einzig nach dessen Aufmerksamkeitspotenzial bewertet.“ (Meise & Meister, 2011, S. 26)

Somit kann man schließlich die Erstellung einer eigenen Profilseite auf Facebook (in Sozialen Netzwerkformen) jedes Profilinhabers mit Blick auf die Erstellung persönlichkeitsbezogener Angaben, etwa eigener Lebensereignisse und Vorlieben, in den ambivalenten Kontexten verstehen, also als ein Beispiel der medialen ästhetisch-existenziellen medialen Selbsttechnologie mit reflexivem Potenzial zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk einerseits, und als ein Beispiel der neo-liberal-gouvernementalen medialen Selbsttechnologie für die Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer andererseits. Diese ambivalenten Formen der medialen Selbsttechnologie beschreiben Taranu et al. (2013) am Beispiel der Erstellung einer eigenen Profilseite wie folgt.

„Man könnte also einerseits von Selbst-Technologien im Sinne eines bewusst gesteuerten Selbstmanagements sprechen: Das eigene Profil als Lebenslauf, der für unterschiedliche Netzwerke und Kontexte präzise zugeschnitten und angepasst wird. Genau dieses aktive Spiel mit unterschiedlichen digitalen Teilidentitäten wird jedoch die technischen Möglichkeiten der Profilbildung unterlaufen. Damit erhält der Begriff Selbst-Technologien eine zweite Bedeutung: Es geht um Technologien zur Herstellung einer digitalen Identität bzw. eines digitalen Abbilds jenseits der Kontrolle durch die Nutzer.“ (Taranu et al., 2013, S. 127)

6.2 Facebook-Profilbilder

6.2.1 Profilbilder auf Sozialen Netzwerkplattformen

Die Profilsseite auf Facebook bietet nicht nur die Möglichkeit der Erstellung personenbezogener Angaben zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers an, sondern auch die Möglichkeit der Erstellung persönlichkeitsbezogener Angaben zur Selbstpräsentation mit der Individualitätsdarstellung. Dazu bietet sie noch eine andere Möglichkeit der Erstellung eigener Inhalte nicht nur in textlicher Form, sondern auch in visueller Form, etwa die Möglichkeit der Erstellung eines eigenen Profilbildes, das sowohl zur Identifizierung des Profilinhabers als zur Selbstpräsentation dienen kann. An dieser Stelle verstehen Autenrieth (2014) das Profilbild in Sozialen Netzwerkplattformen in doppelten Kontexten, zum einen als „eine Art Ausweisbild“ (Autenrieth, 2014, S. 114), zum anderen als „eine Art visueller Stellvertreter des/-r jeweiligen UserIn“ (ebd.).

„Die auf den ersten Blick präsenteste Variante, dies zu tun, ist das sogenannte Profilbild, das als eine Art Ausweisbild zumeist am linken oberen Rand eines jeden Profils platziert ist und in den unterschiedlichen kommunikativen Interaktionen auf SNS als eine Art visueller Stellvertreter des/der jeweiligen UserIn fungiert. Aufgrund ihrer dominanten Präsenz stellen Profilbilder eine der zentralen Bildgattungen auf Social Network Sites dar. In ihrer Kernfunktion repräsentieren sie den/die ProfilinhaberIn im virtuellen Raum. Hierbei entwickeln sie zwei spezifische Wirkungsweisen. Zum einen dienen sie als Mittel der Authentifizierung des Gegenübers, d. h., sie zeigen „ich (der/die ProfilbesitzerIn) bin es wirklich“, zum anderen dienen sie als eine Art Substitut des Ansprechpartners für die Interaktion in einer virtuellen Umgebung.“ (ebd., S. 114f)

Und zwar fungiert das Profilbild zunächst zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers, wie ein Ausweisbild. Dabei spielt besonders die Authentizität des Profilbildes eine große Rolle, damit andere Nutzer den jeweiligen Profilbesitzer richtig identifizieren können. Darüber hinaus fungiert das Profilbild als ein virtueller Stellvertreter im digitalen Raum für die mediale Kommunikation mit anderen Nutzern. Das bedeutet, dass jeder Profilinhaber seine Anwesenheit bei medialen Kommunikationen, etwa „ich bin bei dir da und spreche mit dir“, mithilfe des eigenen Profilbildes substituieren kann, obwohl er tatsächlich nicht beim Ansprechpartner anwesend ist. Dabei gilt die Pose der Abgebildeten in einem Profilbild, etwa die Körperhaltung, die Gestik oder der Blick, jeweils als ein Mittel der nonverbalen Kommunikation.

Im Vergleich dazu verstehen Astheimer et al. (2011) das Profilbild auf Facebook nicht nur als

ein „Anwesenheitssurrogat (Astheimer, Neumann-Braun & Schmidt, 2011, S. 81³⁴)“ in kommunikationstheoretischer Perspektive, sondern auch als ein Mittel für „posenhafte Selbstrepräsentation“ (ebd., S. 117). Über die Abbildfunktion zur Identifizierung jedes Profilinhabers hinaus kann das Profilbild der Selbstrepräsentation jedes Profilinhabers in visueller Form dienen, wie die drei im Kap. 6.1.3 analysierten Funktionen auf der Facebook-Profilseite, die gemeinsam weniger zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers als vielmehr zum Ausdruck des Profilinhabers selbst da sind. Zu nennen sind insoweit die Steckbrief-Funktion für die Erzählung über sich selbst in textlicher Form, die Funktion zur Erstellung eigener Lebensereignisse in Kategorien und die für die Erstellung eigener Vorlieben auf der Profilseite. Dabei spielt die Authentizität eine Profilbild viel geringere Rolle und die Pose der Abgebildeten in einem Profilbild hat weniger für die nonverbale Kommunikation als eher für die Selbstrepräsentation Bedeutung.

„In zweiter Linie spielen dann die oben besprochenen Motive und Ästhetiken eine Rolle, die Zeugnis davon ablegen, dass die eigentliche Funktion, nämlich die des Passbildes, durch die Ingebrauchnahme gebrochen wird: der Slot »Identitätsausweis« - so konnte gezeigt werden – wird zum Zweck differenzierter Identitätspräsentationen (aus-)genutzt, was zeigt, dass die Selbstdarstellung gewissermaßen bereits beginnt, bevor man sich als ein identifizierbares Selbst ausgewiesen hat. Auf dieser Ebene – nämlich der der Selbststilisierung im strukturellen Rahmen eines schlichten Selbstausweises – sind die Bilderzeugnisse von Jugendlichen überschaubar geworden, sind >kanonisiert<.“ (Ebd., S. 119)

Diese unterschiedlichen Funktionen des Profilbilds veranschaulichen Astheimer et al. (2011) durch die Klassifizierung von Profilbildern in verschiedene Typen (siehe Kap. 8.2), wobei die Profilbilder auf Facebook nicht nur der Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers (siehe das Typ „Ausweis/Passbild“ ; ebd., S. 100ff), sondern auch für dem Selbstausdruck des Profilinhabers (siehe das Typ „Körperposen“, „Fiktionalisierung/Verkunstung“ und „Anlässe“ ; ebd., S.

³⁴ Wie Autenrieth (2014) meint, verstehen Astheimer et al. das Profilbild zugleich in kommunikationstheoretischer Perspektive. „In kommunikationstheoretischer Hinsicht lässt sich das Profilbild als Kommunikationsakt bestimmen. Es ist die Darstellung von (potenzieller) »Anwesenheit« im medialen Raum. Ausserdem stellt man sich durch das Profilbild selbst vor. Ihm ist die Geste des Zeigens eigentümlich, mit der man nicht auf etwas anderes (vgl. Barthes 1989), sondern auf sich selbst hinweist. Daher identifiziert es die bildverwendende Person als Profilinhaber. Es »sagt«: »Das bin ich!« bzw. »Als Solche/r bin ich in diesem Kommunikationsraum verfügbar« (Identifikation einer personalen Einheit / Selbstrepräsentation); es »spricht« zudem, indem es zeigt: »Diese/r Solche ist dein Gegenüber« (Anwesenheitssurrogat); [...]“ (Ebd.)

105ff) dienen.

6.2.2 Ein strukturanalytischer Blick auf die Facebook-Profilbilder

Bei dem Profilbild auf Facebook handelt es sich zum einen um ein kreisförmiges Bild, das auf der linken oberen Seite der Profilseite neben dem Namen des Profilinhabers und über dem Steckbrief und den personenbezogenen Angaben steht (Abb. 5-3). Um ein Profilbild zu erstellen, wählt ein Profilinhaber zunächst ein passendes Bild aus (vgl. Abb. 8), und schneidet das ausgewählte Bild in viereckiger Form mithilfe des von Facebook selbst angebotenen Tools in Form eines Kreises zu (Abb. 9), dann erstellt er das kreisförmig zugeschnittene Bild als ein Profilbild auf der linken oberen Seite der Profilseite (Abb. 10). Dieses Profilbild dient weniger der medialen Kommunikation mit anderen Nutzern oder dem Selbstaussdruck als vielmehr hauptsächlich der Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers, wenn man Form, Größe, und v. a. Position beachtet, denn das Profilbild steht wie ein Ausweisbild neben dem Namen und über den personenbezogenen Angaben des Profilinhabers.

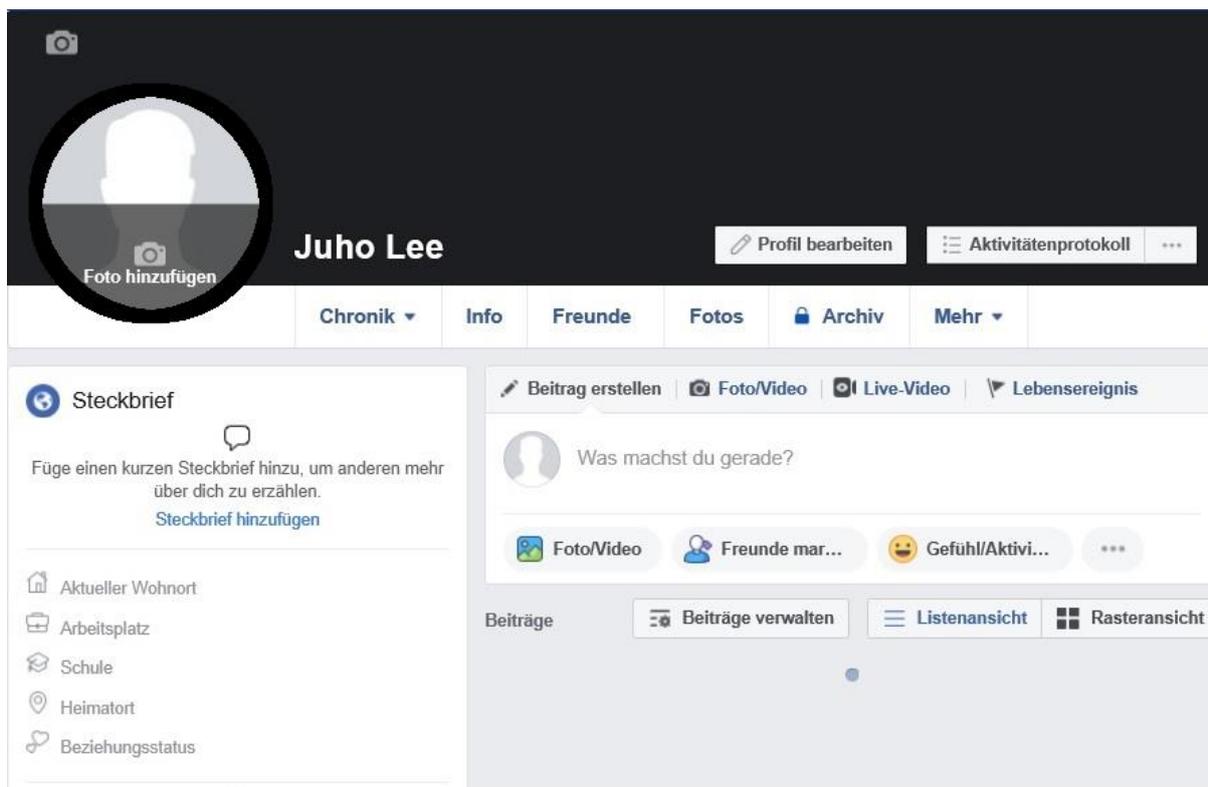


Abb. 5-3. Profilseite auf Facebook für die Erstellung eines Profilbildes
(Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)



Abb. 8. Originalbild des Verfassers für die beispielhafte Erstellung des Profilbildes auf Facebook

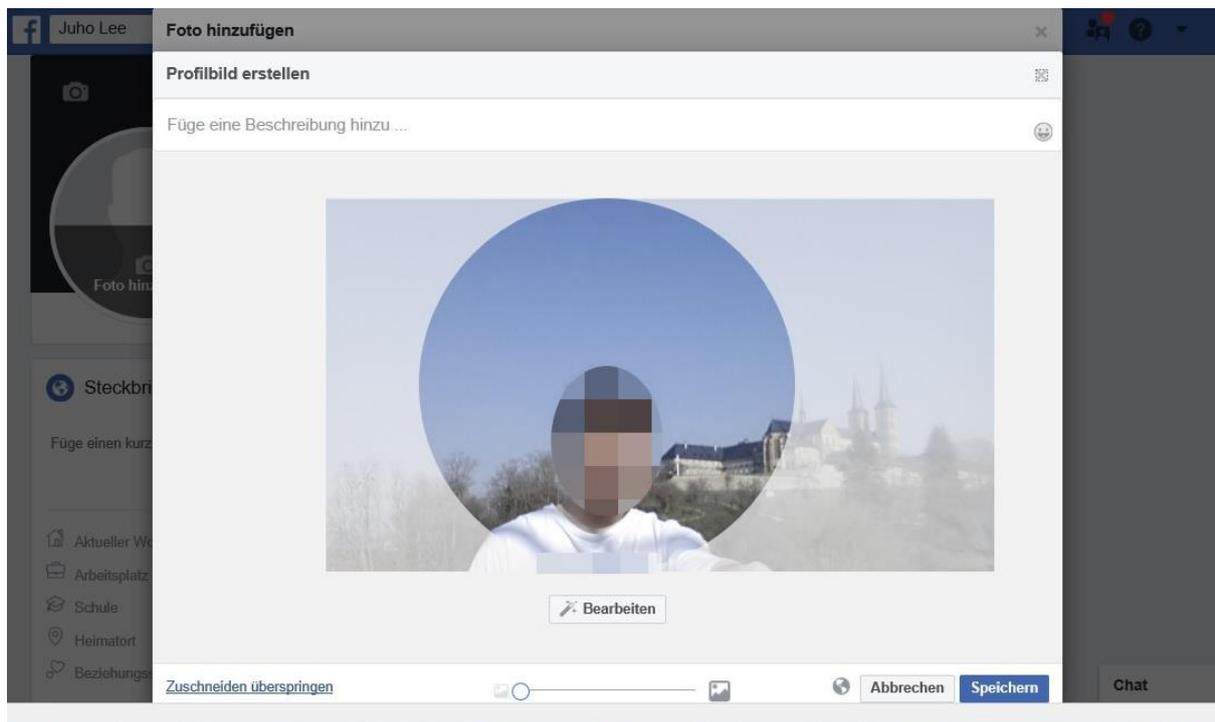


Abb. 9. Kreisförmiges Zuschneiden des Originalbildes für die Erstellung des Profilbildes auf Facebook (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

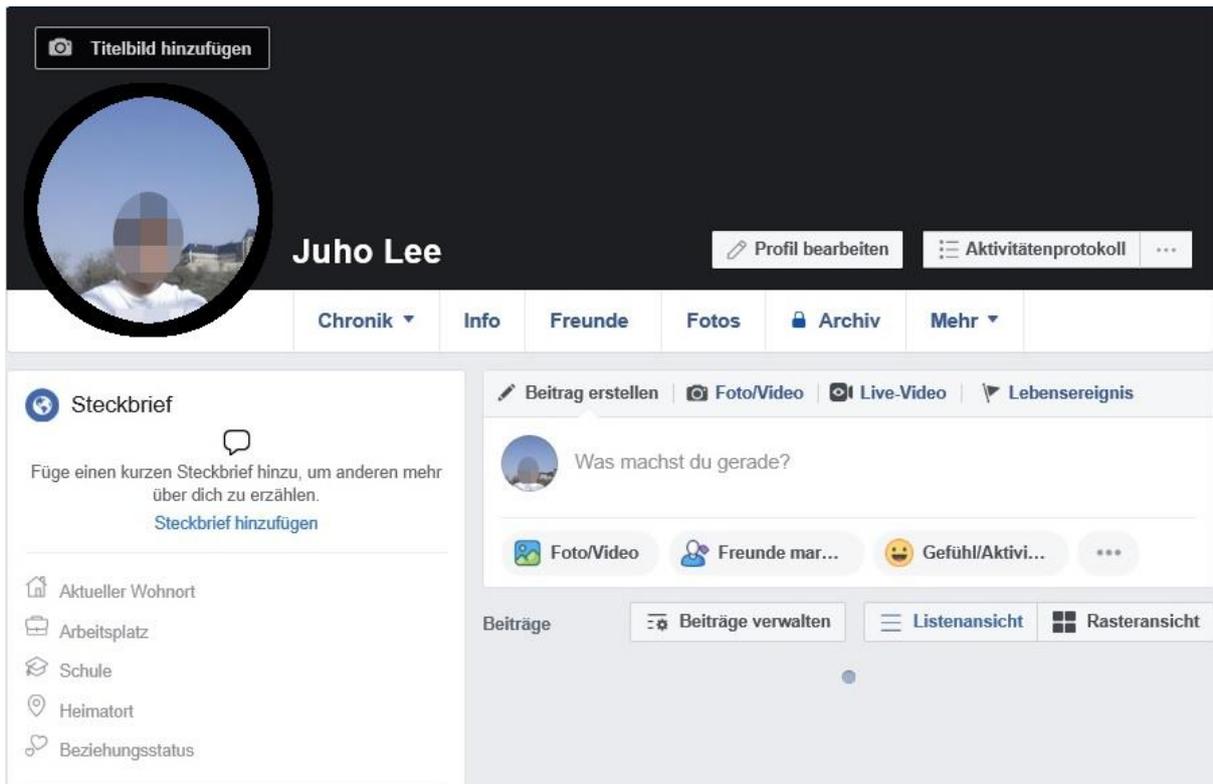


Abb. 10 Beispielhafte Erstellung des Profilbildes auf Facebook (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

Zum anderen gibt es noch eine andere Form des Bildes als ein Profilbild auf Facebook. Wenn ein Nutzer das kreisförmige Profilbild anklickt, dann kann er ein anderes Profilbild in viereckiger Form auf der linken Seite betrachten (Abb. 11). Dieses Profilbild dient weniger der Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers als vielmehr als ein Mittel für die Selbstpräsentation und für die mediale Kommunikation mit anderen Nutzern. Zunächst kann eine Bildbeschreibung von dem Profilinhaber selbst mithilfe der Funktion „Bildbeschreibung hinzufügen“ auf der rechten Seite erstellt werden (Abb. 11), z. B. lässt sich angeben, wo/wann/mit wem das Profilbild gemacht geworden ist. Durch diese Funktion kann der Profilinhaber selbst zusätzliche Informationen über das Profilbild geben, die weniger zur Identifizierung und eher zur Selbstpräsentation des Profilinhabers da sind. Ferner gibt es noch bei dem viereckigen Profilbild die Möglichkeit für den Profilinhaber, mithilfe der Kommentar-Funktion auf der rechten Seite mit anderen Nutzern über das erstellte Profilbild zu kommunizieren und mithilfe der Gefällt-mir-Angabe oder Teilen-Funktion das erstellte Profilbild von anderen Nutzern evaluieren zu lassen (Abb. 11). Anders ausgedrückt heißt das, dass das viereckige Profilbild über die Funktion zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers hinaus verschiedene Funktionen hat, nämlich sowohl als ein Mittel der Selbstpräsentation durch die Hinzufügung einer Bildbeschreibung als auch als ein Mittel zur medialen Kommunikation und ferner zur die medialen Evaluation.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Profilbild auf Facebook in beiden Formen vorkommt, zum einen als das kreisförmige Bild, das auf der linken oberen Seite der Profilseite neben dem Namen des Profilinhabers und über den personenbezogenen Angaben steht, zum anderen als das Bild in viereckiger Form, das man nach dem Anklicken des kreisförmigen Profilbildes betrachten kann. Aufgrund der Form und Position des Profilbildes dient dabei das kreisförmige Profilbild hauptsächlich zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers und das viereckige Profilbild zur Selbstpräsentation, zur medialen Kommunikation mit anderen Nutzern mithilfe der Kommentar-Funktion und ferner zur medialen Evaluation mithilfe der Gefällt-mir-Angaben und Teilen-Funktion.

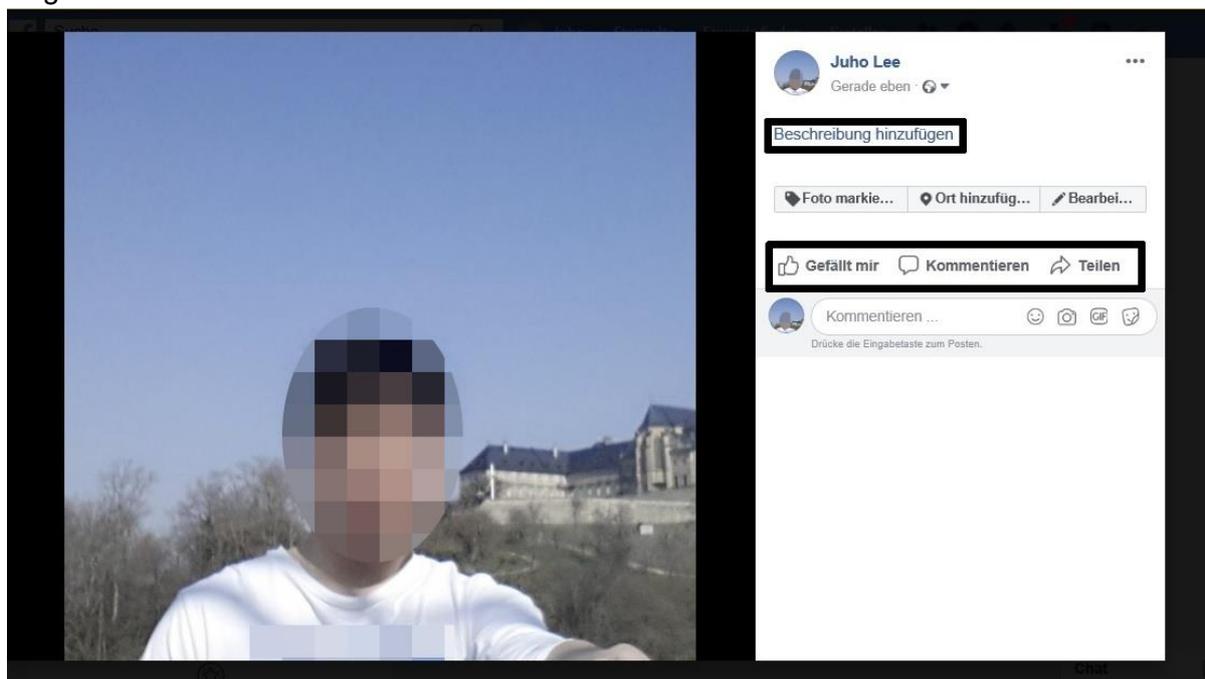


Abb. 11 Das viereckige Profilbild auf Facebook (Aufruf am 07.01.2020; Screenshot)

6.2.3 Facebook-Profilbilder als ein Beispiel der Ambivalenz medialer Selbsttechnologien

Wie man die Profilseite auf Facebook als ein Beispiel der medialen Selbsttechnologie verstehen kann (siehe Kap. 6.1.4), so lässt sich das Profilbild (v. a. in viereckiger Form) zugleich als ein Beispiel der medialen Selbsttechnologie in ambivalenten Kontexten verstehen, nämlich ästhetisch-existenziell und neoliberal-gouvernemental.

Auf der einen Seite ist das viereckige Profilbild auf Facebook, das weniger der Identifizierung, sondern vielmehr mit reflexivem Potenzial der medialen Selbstpräsentation in visueller Form und der medialen Kommunikation dient, ein Beispiel der medialen ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie als der bewussten Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst als

ein Kunstwerk. Dabei spielen sowohl das viereckige Profilbild selbst als auch die Funktionen für die Hinzufügung einer Bildbeschreibung eine große Rolle. Das heißt, dass für jeden Profilinhaber durch die Erstellung eigenen Profilbildes und die Bildbeschreibung die Möglichkeit besteht, sich selbst zu reflektieren, die eigene Individualität zu erkennen, die eigene einzigartige Lebensweise zu gestalten und schließlich sich selbst als ein Kunstwerk zu modifizieren. Zusätzlich gibt es noch die Möglichkeit, mit dem Profilbild mithilfe der Kommentar-Funktion und Gefällt-mir Angaben Feedbacks von anderen Nutzern zu dem erstellten Profilbild zu erhalten bzw. über das erstellte Profilbild mit anderen Nutzern zu kommunizieren. Diese Möglichkeiten für die medialen Feedbacks bzw. Kommunikationen bieten jedem Profilinhaber zugleich ein großes Potenzial für die Selbstreflexion an. In diesem Kontext versteht Flasche (2017) das Profilbild auf Facebook „als ikonisch-performative Stilisierungen des Selbst“ (Flasche, 2017, S. 273).

Auf der anderen Seite lässt sich das viereckige Profilbild auf Facebook als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie als bewusste Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer auffassen. Dabei spielen insbesondere die Kommentar-Funktion für die mediale Kommunikation und die Gefällt-mir Angaben, die Teilen-Funktion für die mediale Evaluation des erstellten Profilbildes in Zahlen auf Facebook eine große Rolle. Das heißt, dass erstellte Profilbilder jedes Profilinhabers jederzeit von anderen Nutzern beobachtet und ferner mithilfe der Kommentar-Funktion und Gefällt-mir-Angaben in Zahlen evaluiert werden. An dieser Stelle soll der jede Profilinhaber ein Profilbild auf Facebook erstellen, durch das er von anderen Nutzern als eine attraktive Person anerkannt werden und daher viele positive Feedbacks und Evaluationen zusammen mit der Herstellung sozialer Aufmerksamkeit erhalten kann. Durch diese Form der Erstellung eines eigenen Profilbildes gibt es die Möglichkeit für jeden Profilinhaber, weniger sich selbst zu reflektieren oder die eigene Individualität zu erkennen als vielmehr sich selbst als ein sein eigenes Humankapital ständig managender Unternehmer zu modifizieren. Dabei gilt das durch das eigene Profilbild dargestellte Selbst als eigenes Humankapital zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. In diesem Kontext versteht Flasche (2018) das Profilbild auf Facebook in den genannten ambivalenten Kontexten.

„Das Facebook-Profilbild scheint genau zwischen diesen beiden Aspekten zu oszillieren: Einerseits scheint es das Andere zu sein, der Freiraum oder das Moratorium und andererseits doch nur das Selbe, da social-Media den Bedingungen neoliberaler Vermarktungspolitik folgt, die wiederum mit den analogen Umständen in Schule und Familie korrespondieren und diese als solche widerspiegeln.“ (Flasche, 2018, S. 121)

7. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse als methodische Grundlage visueller Forschung im Social Web

7.1 Forschungsmethoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation

7.1.1 Erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation nach Mollenhauer

Als ein Beispiel des Schlüsselbegriffs der vorliegenden Untersuchung »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« zwischen den beiden Formen der medialen Selbsttechnologie wird die Struktur der Profilseite und des Profilbildes auf Facebook im vorherigen Kapitel analysiert. Allerdings lässt sich dieser Schlüsselbegriff durch diese Strukturanalyse des Profilbildes auf Facebook nicht ausreichend untersuchen, weil man nur die Möglichkeit bzw. Bedingung für die Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer durch diese Strukturanalyse beleuchten kann. Das bedeutet, dass man eine Form der Modifizierung des Selbst durch die Strukturanalyse nicht veranschaulichen kann. Aus diesem Grund soll weiterhin das Profilbild selbst interpretiert werden, um diese Form der Modifizierung des Selbst jedes Profilinhabers zu veranschaulichen. Dafür wird eine Forschungsmethode für die Bildinterpretation, nämlich die »seriell-ikonografische Fotoanalyse« (Pilarczyk & Mietzner, 2005) unter den verschiedenen Forschungsmethoden für die pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation als eine Forschungsmethode für die vorliegende Untersuchung ausgewählt. Durch diese Forschungsmethode werden nämlich die Profilbilder auf Facebook selbst interpretiert, um zu veranschaulichen, wie das Individuum sich selbst in einer bestimmten Form, v. a. als ein Unternehmer, durch die Erstellung des eigenen Profilbildes im Sinne der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie modifizieren kann.

Die pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation wird seit den 80er Jahren heftig diskutiert. Im Jahr 1983 thematisierte Klaus Mollenhauer zunächst die Bildinterpretation in bildungstheoretischer Absicht im Zusammenhang mit der „Auseinandersetzung der Person mit der kulturellen Überlieferung“ (Mollenhauer, 1983, S. 173). Nach Mollenhauer kann der individuelle Bildungsprozess eines Künstlers durch Interpretation seiner Bilder bzw. Kunstwerke erschlossen werden. Anhand des Bildungsprozess, der durch die Auseinandersetzung des Selbst mit der Welt und fremden Personen erfolgt, können dabei nicht nur die individuelle Sichtweise auf sich selbst und auf die Welt, sondern auch ihr historischer und kultureller Kontext interpretiert werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass sich die individuelle Sichtweise auf sich selbst und auf die Welt zum einen und ihr historischer und kultureller Kontext zum

anderen in den Bildern eines Künstlers artikulieren. Mollenhauers drückt das wie folgt aus: „Bilder sind zwar einerseits die Hervorbringungen individueller Produzenten [...] sie stehen aber andererseits auch in den Bedingungsfeldern der jeweiligen Epoche, der Region, der Klasse, der Subkultur; [...]“ (Mollenhauer, 1997, S. 250f). In diesem Zusammenhang skizziert Mollenhauer (1983) die Möglichkeit der Interpretation des individuellen Bildungsprozesses durch die Bildinterpretation.

„[...] sondern lediglich die Sichtweisen dieses Essays skizzieren: 1. Die Formierung von Bildungsprozessen folgt je historisch bestimmten Regeln. 2. Sie geschieht nicht nur in Schulen, sondern in allen sozialen Feldern. 3. Regeln sind nicht nur in den gesellschaftlichen Einrichtungen repräsentiert, die die Bildung der nachwachsenden Generation ausdrücklich zum Thema haben, sondern in allen Produkten einer Lebensform. 4. Alle Produkte, die eine Lebensform enthält oder hervorbringt, sind also, der Möglichkeit danach, bildungsrelevant, wie auch alles, was in der Bildung der Person geschieht, für die Lebensform relevant ist. 5. Eine Analyse der für eine Lebensform repräsentativen Produkte (also von Schulen, Lebensläufen, Bildern, Haushaltsbudgets, Formen des ökonomischen Verkehrs, Geselligkeiten, Romanen, Siedlungsformen usw.) ist also zugleich auch, wenn sie als Äußerung der Lebensform im Hinblick auf Grundstrukturen vorgenommen wird, eine Analyse von Bildungsstrukturen.“ (Mollenhauer, 1983, S. 174)

Als ein Beispiel interpretiert Mollenhauer weiterhin Piero della Francescas Werk „Die Geißelung Christi“ (um 1450), um die individuelle Weltsicht des Künstlers und den historischen und kulturellen Kontext des Werks zu interpretieren. Dafür entwirft er in Anlehnung an die Ikonografie, Ikonologie (Panofsky, 1994 [1939]) und Ikonik (Imdahl, 1980) ein vierstufiges Modell für die Bildinterpretation. Auf diese Weise analysiert Mollenhauer erstmals das Verhältnis zwischen dem Bildungsbegriff und den Bildern sowie die Möglichkeit der Bildinterpretation im pädagogischen Kontext für die Erschließung des individuellen Bildungsprozesses. Ferner entwirft er selbst ein vierstufiges Modell für die Bildinterpretation.

- „1. Oberflächlicher Hinweis auf den Gegenstand der Interpretation,
2. Beschreibung und Deutung einiger formaler Charakteristika,
3. Ikonographie der Bildelemente,
4. Versuch einer Bestimmung der grundlegenden Sinnstruktur des Bildes“ (Mollenhauer, 1983, S. 175)

In seinem anderen Werk „Vergessene Zusammenhänge“ (2008 [1983]) thematisiert er noch eine Möglichkeit, nämlich dass sowohl der individuelle Bildungsprozess als auch die soziale

Konstruktion von Erziehungswirklichkeit durch die Bildinterpretation erschlossen werden können. Dabei können Bilder „als Dokumentation einer geschichtlichen Entwicklung“ (Mollenhauer, 2008 [1983], S. 42) verstanden werden. Nicht nur der individuelle Bildungsprozess, sondern auch die Erziehungswirklichkeit konstruieren sich nämlich unterschiedlich je nach dem jeweiligen historischen und kulturellen Kontext. Angesichts der Artikulation zwischen individueller Weltsicht und ihrem historischen, kulturellen Kontext in Bildern können zugleich die historischen, kulturellen Bedingungen für die Erziehungswirklichkeitskonstruktion in einem spezifischen Zeitalter durch die Bildinterpretation erschlossen werden.

„Das Bild stilisiert, und zwar im Hinblick auf Allgemeines, im Hinblick auf die historisch je geltenden Regeln der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit. Solche Regeln sind »abstrakt« insofern, als sie vom sinnlich wahrnehmbaren Einzelnen absehen; man kann sie aber auch »konkret« nennen insofern, als sie die Regeln der Wirklichkeitskonstruktion direkt bezeichnen (aus diesem Grunde nennen Maler, die ungegenständliche Bilder herstellen, ihre Kunst gelegentlich »konkrete Malerei«). Wenn das so ist, dann kann man aus Bildern erschließen, nach welchen Regeln »Erziehungswirklichkeit« sozial konstruiert wurde. [...]

Versuchen wir also, einige solcher in Bildern ausgedrückten Sichtweisen bzw. Wirklichkeitskonstruktionen aus verschiedenen Jahrhunderten zu betrachten; [...]" (Ebd., S. 41)

Im Anschluss daran interpretiert er insgesamt sechs Bilder aus dem 15.-17. Jahrhundert für den Vergleich der Erziehungswirklichkeit zwischen dem 15.-17. Jahrhundert, und als Resultat dieser Bildinterpretation bzw. dieses -vergleichs hebt Mollenhauer hervor, dass Kinder als ein Objekt der Erziehung seit dem 17. Jahrhundert von der Arbeitswelt der Erwachsenen getrennt werden (vgl. ebd., S. 49³⁵).

Schließlich spielen diese Arbeiten Mollenhauers eine entscheidende Rolle bei den weiteren Entwicklungen der pädagogischen bzw. erziehungswissenschaftlichen Bildinterpretation als eine (qualitative) Forschungsmethode. Mollenhauer versteht zunächst Bilder bzw. Kunstwerke

³⁵ „Im Text Büffelkinds und in den beiden Bildern bäuerlicher Lebensformen (Abb. 1 und 2), ja in Spuren auch noch in dem Bild Kaufmannsfamilie (Abb. 3) und des Nadelmachers (Abb. 4), erscheint die Bildung des Kindes als unverstellte Antizipation des Erwachsenenlebens, freilich gebremst. In den Abbildungen 5 und 6 aber beginnt so etwas wie die soziale Konstruktion pädagogischer Realität; da werden die Grundregeln der Wirklichkeitskonstruktion nicht mehr auf Kinder hin nur transformiert, vielmehr ist ein neues Regelsystem im Entstehen begriffen. Die Kultur wird dem Kinde nicht mehr als das Ganze einer Lebensform repräsentiert, sondern hälftig: zunächst als pädagogische Einübungsweisen, wie für Fremde.“ (Ebd.)

im Zusammenhang mit dem Bildungsbegriff im pädagogischen bzw. erziehungswissenschaftlichen Kontext, und betont die Notwendigkeit der Bildinterpretation, damit sowohl die individuelle Sichtweise auf sich selbst und die Welt als auch ihre historischen und kulturellen Bedingungen sowie ferner die sozialen Erziehungswirklichkeitskonstruktionen erschlossen werden können. Darüber hinaus entwirft er ein vierstufiges Modell für die Bildinterpretation und zeigt eine beispielhafte Bildinterpretationen nach diesem Modell, um individuelle Bildungsprozesse und soziale Erziehungswirklichkeitskonstruktion zu erschließen, wie Bilstein (2004) beschreibt.

„Zugleich jedoch behalten die Überlegungen Mollenhauers weiterhin ihre Gültigkeit, sie liefern eine Art Referenz-Dokument für alle weitere Arbeit. Mollenhauer arbeitet nämlich zentrale methodologische Regeln und Muster für jede erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation heraus – Grundlagen und Vorgehensfolgen, die auch in der gegenwärtigen Diskussionslage erinnert werden sollten. Er verortet alle Bildinterpretationen im Traditionszusammenhang der klassischen Hermeneutik, bietet so – nicht zuletzt durch den Rückgriff auf Schleiermacher – bereits auf methodologischer Ebene eine enge inhaltliche Verbindung von erziehungswissenschaftlicher Reflexion einerseits und den klassischen Methoden der Interpretation textlichen oder bildlichen Materials in den Nachbardisziplinen andererseits.“ (Bilstein, 2004, S. 117)

7.1.2 Pädagogische Ikonologie

Bilstein (2004) beschreibt, dass sich die pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation im Anschluss an Mollenhauers Arbeiten weiterhin in zwei Gruppen geteilt entwickelt, zum einen „Bilder als Quellen spezifisch historischer erziehungswissenschaftlicher Forschung“ (ebd., 118), zum anderen Bilder „zur pädagogisch-anthropologischen Grundlagenforschung“ (ebd.). Die erste Gruppe widmet sich der Interpretation historischer Erziehungswirklichkeitskonstruktion durch die Interpretation historischer Kunstwerke in (erziehungs-)historischer Perspektive. Die zweite Gruppe widmet sich mit der Interpretation der individuellen Sichtweise auf sich selbst und die Welt einerseits und die historischen sowie kulturellen Bedingungen andererseits, also der Interpretation des individuellen Bildungsprozesses in pädagogisch-anthropologischer Perspektive.

„Überschaut man nun, wie sich die Diskussionslage seit 1997 weiterentwickelt hat, so lassen sich die inzwischen erschienenen Beiträge in insgesamt drei Gruppen unterteilen: es gibt – zum einen – einen allgemeinen, vorwiegend philosophisch bestimmten Diskurs über Bildlichkeit, der auch sein pädagogisch-erziehungswissenschaftliches Pendant gefunden hat; es gibt – zum zweiten – eine Diskussion über Bilder als Quellen spezifisch historischer erziehungswissenschaftlicher Forschung und es gibt –

drittens – eine Reihe von Beiträgen zur pädagogisch-anthropologischen Grundlagenforschung, die sich bemühen, auf Bilder als Erkenntnismittel aus eigenem Recht zurückzugreifen.“ (Ebd.)

Für die Interpretation der historischen Erziehungswirklichkeitskonstruktion entwickelt sich die pädagogische Ikonologie als eine Forschungsmethode zur Bildinterpretation. Der Begriff »pädagogische Ikonologie« wird zuerst von Pöggeler (1992) als eine Adaptierung der Ikonologie in die Pädagogik genannt, die hauptsächlich in der Kunstwissenschaft bzw. Kunstgeschichte diskutiert wird (siehe Kap. 2.2.1.2).

„Unter „Pädagogischer Ikonologie“ verstehen wir die Wissenschaft vom Sinngesamt jener Bildwerke, die Themen und Probleme der Erziehung und Bildung darstellen, sei es intentional oder funktional. Im Unterschied hierzu dient „Pädagogische Ikonographie“ der „Beschreibung, Form- und Inhaltsdeutung von alten und neuen Bildwerken“ mit pädagogisch relevanten Motiven. Bei der Ikonographie dominiert die Intention des Beschreibens und Sichtens, bei der Ikonologie die des Deutens und Zuordnens.“ (Pöggeler, 1992, S. 13f)

Insbesondere widmet sich Theodor Schulze mit der Methodenentwicklung und ihrer Anwendung der pädagogischen Ikonologie. Im Jahr 1999 versteht er Bilder bzw. Kunstwerke als Informationsquelle in der Geschichte der Pädagogik (Schulze, 1999, S. 60), weil „kollektive Leitvorstellungen“ (ebd., S. 64f³⁶) immanent in einem Bild oder Kunstwerk vorhanden sind, die die Personen in einer bestimmten Zeit und Kultur gemeinsam haben. Dabei zielt die pädagogische Ikonologie auf die Erschließung der kollektiven Leitvorstellungen in einem Bild ab und das Bild fungiert als eine historische Informationsquelle, mittels der die kollektiven Leitvorstellungen interpretiert werden können. Aufgrund dieses Verständnisses von Bildern bzw. Kunstwerken entwirft Schulze eine Reihe methodischer Schritte der pädagogischen Ikonologie (ebd., S. 65ff), was in Anlehnung an die Ikonografie, Ikonologie von Panofsky (1994 [1939]) und Ikonik von Imdahl (1980) geschieht. Es geht um die „Bestimmung des Ausgangspunktes

³⁶ Den Terminus »kollektive Leitvorstellungen« versteht Schulze wie folgt. „Doch weil diese inneren Bilder nicht direkt auf Sichtbares zurückgreifen können oder weil sich zu viel Sichtbares gleichzeitig einstellt, nimmt das Sichtbare in ihnen einen metaphorischen oder symbolischen Charakter an. In die Erinnerung mischt sich Phantasie. Sie fügt viele Wahrnehmungsreste und Bildelemente neu zusammen und verdichtet sie. Sie erzeugt ein „verallgemeinertes Bild“, eine „ästhetische Generalisierung“ (Oelkers). Und sie macht aus der erinnerten Wirklichkeit eine virtuelle, durchsetzt sie mit Möglichkeit. Aus Erinnerungen entstehen Entwürfe. Ich nenne diese Art Vorstellungen, die einen Allgemeinbegriff begleiten, „Leitvorstellungen“. (ebd.)“

und Auswahl eines Schlüsselbildes“, „Bildbeschreibung und Erkundung des Bildkontextes“, „Analyse einer Bildfiguration“, „Erschließung einer Bildreihe“ und „Profilierung der Bildreihe durch Gegenbilder“. Diese Reihe der methodischen Schritte der pädagogisch-ikonologischen Bildinterpretation wird später im Jahr 2013 noch konkreter wie folgt strukturiert (Schulze, 2013, S. 536ff):

Vorgeschichte und Auswahl von Schlüsselbildern

1. Schritt: Bildbeschreibung und Bildanalyse

- Aspekt des Sachsinns

- Aspekt des Ausdruckssinns

- Aspekt des Formsinns

2. Schritt: Kontextanalyse

3. Schritt: komparative oder historische Analyse

- Identifikation von Schlüsselfiguren und Schlüsselmotiven

- Erschließung von Entwicklungslinien

- Profilierung durch Gegenbilder

- Einordnung in einen größeren Zusammenhang

Schulze entwirft nicht nur diese methodischen Schritte der pädagogischen Ikonologie, sondern interpretiert auch selbst Bilder zur Erschließung kollektiver Leitvorstellungen im pädagogisch-historischen Kontext nach den methodischen Schritten. Im Jahr 1993 interpretiert er insgesamt sieben Bilder mit pädagogischen Paargruppen (wie etwa solche mit einem Paar zwischen einem Lehrer und Schüler) im 17.-18. Jahrhundert für die Interpretation des Grundverhältnisses der Erziehung, und als Resultat der Bildinterpretation hebt er hervor, dass erstens diese Bilder gemeinsam „das Zusammenspiel von symmetrischer Entsprechung in den beiden Figuren und von asymmetrischem Gefälle in ihrer Zuwendung“ (Schulze, 1993, S. 153) zeigen, und zweitens „der Erzieher als Reisebegleiter“ (ebd., S. 158) und „Erziehung als Education, als Herausführung aus der vertrauten, heimatlichen Lebenswelt“ (ebd.) als die damalige kollektive Leitvorstellung in diesen beiden Jahrhunderten verstanden wurde. Aufgrund des Verständnisses von Bildern bzw. Kunstwerken als „hauptsächliche Träger der Informationen (Schulze, 2000, S. 257³⁷)“ interpretiert er zusätzlich das Werk von Daniel Chodowiecki „Cabi-

³⁷ „Bei der Nutzung als Quelle sind die Bilder der Ausgangspunkt und hauptsächliche Träger der Informationen, um die es geht. Die hinzugefügten oder hinzugezogenen Texte dienen ihrem besseren Verständnis. Doch die Bilder sind der eigentliche Text, den es zu erschließen gilt. Das setzt voraus, daß

net d'un peintre“ (1771) als „ein Bild, in dem der Maler unmittelbar seine eigenen Erfahrungen mit Kindern und seine eigenen Vorstellungen über Erziehung zum Ausdruck bringt“ (ebd., S. 261), wobei er einen Bildvergleich mit den neun anderen Bildern durchführt. Durch diese Bildinterpretation und diesen -vergleich beleuchtet er, dass die häusliche Erziehung durch die Mutter im 18. Jahrhundert bei der Kindererziehung eine große Rolle spielt, obwohl sich öffentliches Schulwesen zugleich seit dem 18. Jahrhundert konstituiert (ebd. S. 269).

„Wir haben das 18. Jahrhundert vorrangig als das Jahrhundert angesehen, in dem sich in Europa ein verbindliches, allgemeinbildendes, öffentliches Schulwesen konstituiert. Aber wir haben dabei häufig übersehen, daß in diesem Jahrhundert auch die häusliche Erziehung sich neu konstituiert und eine neue Gestalt annimmt: lernende Kinder versammelt um einen Familientisch. Viele der pädagogischen Schriften dieser Zeit richten sich an Mütter – [...], und viele der Aufgaben, die wir heute selbstverständlich der Schule zuordnen, wurden noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in bürgerlichen Familien zu einem großen Teil von den Müttern wahrgenommen.“ (ebd.)

7.1.3 Bildungstheoretisch-strukturelle Bildinterpretation

Mollenhauer (1983) und Bildstein (2004) verstehen Bilder (Kunstwerke) nicht nur als die Quellen historischer erziehungswissenschaftlicher Forschung für die Interpretation historischer Erziehungswirklichkeitskonstruktion, sondern auch als die Quellen für die Interpretation des individuellen Bildungsprozesses mit dem Schwerpunkt auf der Interpretation von zwei Aspekten, nämlich zum einen der Interpretation der individuellen Sichtweise des Künstlers auf sich selbst und die Welt, zum anderen der Interpretation sozial-kultureller Bedingungen für die Bildung der individuellen Sichtweise.

„Und hier schließt sich der Kreis zu den von Klaus Mollenhauer formulierten und vorexerzierten Ansprüchen. In seinem „Streifzug durch fremdes Terrain“ (Mollenhauer 1983/1986) ist bereits im Titel ausformuliert, welche Absicht er bei der bildhermeneutisch genauen Untersuchung eines Bildes – in seinem Beispiel: Piero della Francescas – verfolgt: eine bildungstheoretische. Mollenhauer meint damit, dass aus solchen Analysen nicht nur historische Erkenntnisse zu gewinnen sind, sondern dass darüber hinaus Einsichten und Erkenntnisse gewonnen werden können zu den praktischen Aufgaben, die wir den Kindern heute schulden. Nicht zuletzt erhofft er sich die Einübung in Verstehensprozess angesichts des hyper-komplexen Geflechts von Kultur, Gesellschaft und Subjekten.“ (Bildstein, 2004, S. 121f)

wir gelernt haben, Bilder zu lesen, was keineswegs so selbstverständlich gelernt wird, wie heute das Lesen von Texten in Schulen.“ (Ebd.)

Diese Interpretationsmöglichkeit individuellen Bildungsprozesses durch die Bildinterpretation basiert auf einem Verständnis von Bildern, nach dem sich sowohl die individuelle Sichtweise des Künstlers auf sich selbst und die Welt als auch die historischen und kulturellen Bedingungen für die Bildung der individuellen Sichtweise in einem Bild (Kunstwerk) artikulieren. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass ein Bild nicht nur aus der individuellen Perspektive des Künstlers, sondern auch historischer und kultureller Perspektive interpretiert werden soll (vgl. Beck, 2003, S. 56³⁸). In diesem Kontext versteht Fuhs (2003) Bilder als „Kultursachen, die sowohl für sich selbst als auch Momente des kulturellen Kontextes interpretiert werden sollten, [...]“ (Fuhs, 2003, S. 45)“

„[...]“, aber die bildnerischen Ausdrücke von Kindern und Jugendlichen seinen „Kulturtatsachen“, die sowohl für sich selbst als auch als Momente des kulturellen Kontextes interpretiert werden sollten, [...] Fotos sind in einer solchen Definition nicht in erster Linie Kunstwerke, sondern kulturelle Tatsachen, die auch Ausdruck von pädagogischer Wirklichkeit sein können. Im Bild – so MOLLENHAUER – wird der ‚kulturelle Sinn in einer nicht-sprachlichen Dimension‘ verdichtet‘ (ebd., S. 250). Hier wird ein erziehungswissenschaftliches Forschungsprogramm skizziert, dass von den Bildern ausgeht und sie einer kulturanalytischen Untersuchung unterwirft. Bilder als Kultursachen, die für die Erziehungswissenschaft deshalb interessant sind, weil sie pädagogische Phänomene darstellen. (ebd.)“

In diesem Kontext verstehen Jörissen und Marotzki (2009) zugleich Bilder weniger in der historischen Perspektive, sondern vielmehr in der bildungstheoretischen Perspektive, wobei sich im Sinne der visuellen Artikulation (siehe Kap. 2.2.1) sowohl Selbst- und Weltreferenzen des Individuums als auch soziale, historische und kulturelle Bedingungen der Selbst- und Weltreferenzen in Bildern artikulieren (Jörissen & Marotzki, 2009, S. 110). In Anlehnung daran beschreiben sie die Interpretationsmöglichkeit der Artikulation zwischen individuellen Selbst- und Weltreferenzen und ihren sozial-kulturellen Bedingungen in Bildern durch die Bildinterpretation.

³⁸ In diesem Kontext beschreibt Beck die kulturelle Bedingtheit von Bildern (Fotos), wie folgt. „Ein Foto ist jedoch keineswegs subjektiv in dem Sinn, daß die Bedeutung des Dargestellten idiosynkratisch, nicht von anderen BetrachterInnen teilbar wäre. Gerade weil wir als Mitglieder einer bestimmten Kultur, als Zeitgenossen in einer sozio-historischen Realität ähnliche Sozialisationsprozesse durchlaufen haben – auch was unsere bildliche Wahrnehmung und Deutungsfähigkeit von Bildern betrifft –, sind wir in der Lage, Fotografien in ihrem Sinngehalt bis zu einem gewissen Grad angemessen zu interpretieren. (ebd.)“

„Die Weiterentwicklung bezieht sich im wesentlichen darauf, dass bei einer bildungstheoretischen Betrachtungsweise auch bildhafte Artikulationen in das Zentrum der Aufmerksamkeit geraten können. Sie sind Manifestationen des menschlichen Geistes genau so wie sprachliche Artikulation, so dass aus ihnen ebenfalls Selbst- und Weltreferenzen des Menschen erschlossen werden können. Eine bildungstheoretische Interpretation eines Bildes fragt also danach, wie sich aus der Sicht des Einzelnen Gesellschaftliches und Kulturelles im Sinne einer Zeitdiagnose in einem Bild artikuliert.“ (Ebd.)

Des Weiteren entwerfen Jörissen und Marotzki (2009) eine Methode mit den vier methodischen Schritten für die Bildinterpretation, die »bildungstheoretisch-strukturelle Bildinterpretation« (ebd., S. 101ff; vgl. Marotzki & Stoetzer, 2006, S. 16ff), um individuelle Selbst- und Weltreferenzen und ihre sozialen und kulturellen Bedingungen zu interpretieren, was wie bei der von Mollenhauer und Schulze entworfenen Methode in Anlehnung an die Ikonografie, Ikonologie von Panofsky (1994 [1939]) und die Ikonik von Imdahl (1980) geschieht. Im Anschluss daran interpretieren die beiden Autoren insg. acht Bilder in der bildungstheoretischen Perspektive nach den vier grundlegenden Orientierungsdimensionen (ebd. S. 111ff), also den Bildungsdimensionen »Wissensbezug«, »Handlungsbezug«, »Grenzbezug« und »Biographiebezug« (siehe Kap. 2.2.3.2).

1. Schritt: Beschreibung der Objekte
2. Schritt: Die Ordnung der Objekte
Bedeutungen
Sinn
3. Schritt: Die Inszenierung der Objekte (mise-en-scène)
4. Schritt: Bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Welthaltung

7.2 Die seriell-ikonografische Fotoanalyse

7.2.1 Grundlagen der »seriell-ikonografischen Fotoanalyse«

Im Anschluss an Mollenhauers Arbeiten (1983; 2008[1983]) verstehen Pilarczyk und Mietzner (2005) ebenfalls Bilder, v. a. Fotografien, in doppelter Perspektive (vgl. Pilarczyk & Mietzner, 2005³⁹), also so, dass Fotografien zum einen als historische bzw. erziehungshistorische

³⁹ Darüber hinaus verstehen Pilarczyk und Mietzner (2005) Fotografie in verschiedenen Perspektiven,

Quelle für die Interpretation historischer Erziehungswirklichkeitskonstruktion und zum anderen als ein Ort der Artikulation zwischen individueller Sichtweise auf sich selbst und die Welt (individuelle Selbst- und Weltreferenzen) und ihre sozialen, kulturellen Bedingungen für die Interpretation des individuellen Bildungsprozesses verstanden werden.

„Bilder sind nicht allein Quelle für Erziehungsphänomene, sondern selbst auch Teil von Erziehung und Medium ihrer Praxis, seitdem es Pädagogik gibt, vermutlich, seitdem es die Erziehungstatsache gibt. Bilder sind wie Musik und Sprache Medien, über die kulturelles Wissen, Glauben, Lebensformen und Rituale an die nächste Generation weitergegeben werden. [...] Zudem eröffnet dieser Quellentyp auch in der Frage von Selbstartikulation und Selbstbildung neue Erkenntnisse: Kunstwerke wie Fotografien halten nämlich nicht nur den „passiv“ wirkenden Umgang mit Erziehung fest, sie zeigen auch die Auseinandersetzung des Individuums mit sich und der Welt. Sie beinhalten Stellungnahmen gegenüber dem Nicht-Verfügbaren. Und sie sind nicht zuletzt als aktiv produzierte Bilder selber eine Auseinandersetzung, und als solche wird in ihnen nicht nur Lehren, sondern auch Lernen sichtbar. Fotografie muss also nicht nur als Bild, sondern auch als Ausdruck verstanden werden.“ (Ebd., S. 118f)

Auf der Grundlage dieses Verständnisses von Fotografien entwerfen Pilarczyk und Mietzner (2005) eine Methode für die pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Fotointerpretation, »die seriell-ikonografische Fotoanalyse«, um sowohl die historische Erziehungswirklichkeitskonstruktion in der erziehungsgeschichtlichen Perspektive als auch die individuellen Selbst- und Weltreferenzen und ihre sozial-kulturellen Bedingungen in der bildungstheoretischen Perspektive zu interpretieren.

Im Vergleich zu den drei Forschungsmethoden für die pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Bildinterpretation, die hauptsächlich zur Einzelfotoanalyse angewendet werden können, etwa die Methode Mollenhauers (siehe Kap. 7.1.1), die pädagogische Ikonologie (siehe Kap. 7.1.2) und die bildungstheoretisch-strukturelle Bildinterpretation (siehe Kap. 7.1.3), charakterisiert sich die seriell-ikonografische Fotoanalyse besonders dadurch, dass sie nicht nur bei der Einzelfotoanalyse, sondern auch bei der Analyse vieler Fotografien bzw. größerer Fotobestände angewendet werden kann, weil die seriell-ikonografische Fotoanalyse aus den beiden methodischen Verfahren in kombinierter Form besteht, zum einen aus der »ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation« für »die Interpretation einzelner, repräsentativer fotografischer Bilder« (ebd., S. 131), zum anderen aus der »seriellen Analyse« für »Analyse vieler Fotografien bzw. ganzer Fotobestände« (ebd.). Deshalb ist sie besonders geeignet, wenn kein Einzelfoto, sondern viele Fotografien bzw. größere Fotobestände analysiert werden sollen.

etwa als „technologischer Prozess“, „soziale Praxis“ oder „ästhetisches Produkt“.

Somit soll von den vorhandenen Forschungsmethoden die seriell-ikonografische Fotoanalyse als geeignete Forschungsmethode zur Bildinterpretation in der vorliegenden Untersuchung ausgewählt werden, da das Forschungsobjekt kein Einzelprofilbild, sondern viele Profilbilder auf Facebook betrifft.

„Da Fotografie ein Massenmedium ist, eignen sich neben den Standards qualitativer Verfahren ergänzend quantitative Daten, die bei entsprechender systematisierter Auswahl der Aufnahmen erhoben und methodisch berücksichtigt werden können. Das heißt, das methodische Verfahren muss sowohl für die Interpretation einzelner Fotografien unterschiedlicher Quellenarten als auch unterschiedlicher Epochen geeignet sein und zugleich anschlussfähig an die Analysen größerer Bildbestände. Bildinterpretationen einzelner Fotografien und serielle Analysen werden zu einem einzigen methodischen Verfahren verschmolzen. Dabei greifen wir auf die bekannten und vorgeschlagenen, in der Regel (bis auf die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation) allerdings nicht in handwerkliche Schritte umgesetzten Analyseverfahren zurück und stellen daraus ein Set von detaillierten, variierbaren, aufeinander bezogenen methodischen Schritten zusammen. Dieses Verfahren nennen wir seriell-ikonografische Fotoanalyse.“ (Ebd., S. 112)

Im Anschluss daran erstellen Pilarczyk und Mietzer (2005) eine Übersicht des gesamten methodischen Verfahrens der seriell-ikonografischen Fotoanalyse (Abb. 12), wonach zunächst die gesammelten Fotografien nach externen und internen Kriterien klassifiziert werden, woraufhin dann sowohl mittels der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation für die Einzelbildanalyse als auch der seriellen Fotoanalyse für die Analyse vieler Fotografien Hypothesen generiert und überprüft werden sollen. Beide Analyseebenen sollen nämlich gemeinsam zur Generierung und Überprüfung von Hypothesen angewendet werden.

Quellenkorpus klassifizieren	
Externe Kriterien:	Zeit Ort Autorenschaft Verwendung
Interne Kriterien:	Themen Motive Formale Bildgestaltung Technische Angaben
Untersuchungskorpus qualifizieren	durch Verknüpfung von internen und externen Klassifikationskriterien
Hypothesen generieren	durch ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation durch serielle Fotoanalyse (Reihen, Typenbildung)
Ergebnisse der Analyse sichern und Hypothesen prüfen	durch Mehrperspektivität durch nachträgliche Rekonstruktion der fotografischen Situation durch Einbezug gesicherter wissenschaftlicher Erkenntnisse durch Einbezug anderer Quellen (Text-, Bilddokumente)
	durch serielle Fotoanalyse (diachrone, synchrone, kontrastierende Vergleiche, Prüfserien)

Abb. 12 „Übersicht über die methodischen Verfahren der seriell-ikonografischen Fotoanalyse“
(Ebd., S. 132)

7.2.2 Erstes methodisches Verfahren: (Bild-)Datensammlung und -klassifizierung

Als das erste methodische Verfahren sollen zunächst Bilddaten für eine Untersuchung gesammelt werden, die insbesondere für pädagogische bzw. erziehungswissenschaftliche Fragestellungen relevant sind. Dafür geben Pilarczyk und Mietzner einige Beispiele für Sammlungsmöglichkeiten von Bilddaten im pädagogischen bzw. erziehungswissenschaftlichen Kontext, zum einen aus primären Verwendungszusammenhängen, etwa „private Fotosammlungen und Fotoalben, Zeitungen, Zeitschriften, Bildbände, Schulzeitungen, Landesbildstellen, Ausstellungen und Kataloge von Künstler- und Amateurfotograf/in/en, sozialwissenschaftliche, historische und ethnografische Publikationen, private und öffentliche Archive“ (ebd., S. 124),

und zum anderen aus sekundären Verwendungszusammenhängen, etwa „Zeitungen, Zeitschriften, Buchpublikationen, historische Fachbücher, Ausstellungen und Retrospektive, Antiquariate, politische und kommerzielle Werbung, nichtkommerzielle Sammlungen und Archive, Kommerzielle Bildarchive“ (ebd., S. 125f).

Nach der (Bild-)Datensammlung, z. B. aus den oben genannten Quellen, sollen die gesammelten Bilder (Fotografien) „nach forschungsrelevanten Merkmalen“ (ebd., S. 126) klassifiziert werden. Diese Bildklassifizierung dient zunächst dem Überblick über das ausgewählte Forschungsobjekt, nämlich dazu, zu verstehen, worum es bei den gesammelten Fotografien allgemein geht. Darüber hinaus spielt sie insbesondere für das weitere Verfahren »Themenauswahl und Bildauswahl nach den ausgewählten Themen« eine entscheidende Rolle. Nach Pilarczyk und Mietzner (2005) ist der „Sinn und Zweck der Klassifizierung [...] die qualifizierte Auswahl von Fotografie für Untersuchungen“ (ebd., S. 128).

„Dank des hier vorgestellten Klassifikationsverfahren ist es nicht nur möglich, originäre fotografische Bestände wissenschaftlich zu erschließen, sondern auch die systematische Auswahl von Fotografien sowohl nach Themenschwerpunkten als auch nach spezifischen Forschungsfragen vorzunehmen, wo für die Fotografien aus ihren ursprünglichen Provenienzen herausgelöst werden. Die Bedingungen der Auswahl, die sich aus den zu bearbeitenden Themenfeldern oder aus den konkreten Forschungsfragen ergeben, werden dafür in Klassifikationsmerkmale übersetzt, die ein Raster ergeben, das an den fotografischen Gesamtbestand angelegt werden kann und über das historisch und inhaltlich qualifizierte Untersuchungsmengen hergestellt werden können. Das Raster wählt man eher weit mit wenigen Auswahlkriterien, wenn man allgemeinere Fragestellungen untersuchen möchte, die einen relativ großen, wenig spezifizierten Untersuchungsbestand erfordern. Mit einem engeren Klassifikationsmuster, das mehr Merkmale enthält, lassen sich hingegen auch spezielle Motivreihen, Fotografien zu einem ganz bestimmten Thema oder nur die Fotos aus einer Gegend oder Prüfstein aus einem größeren fotografischen Bestand herauslösen.“ (ebd., S. 129)

Wie das Zitat oben zeigt, dient die Klassifizierung der gesammelten Bilder zum einen hauptsächlich dazu, konkrete Themenschwerpunkte bzw. Forschungsfragen für die Untersuchung zwischen den Klassifikationskriterien auszuwählen. Dabei können die Kriterien für die Klassifikation jeweils als ein Themenschwerpunkt übersetzt werden. Zum anderen ist die Klassifizierung dazu da, diesen ausgewählten Themenschwerpunkten/Forschungsfragen entsprechende Bilder jeweils als konkrete Forschungsobjekte systematisch auszuwählen. Deshalb ist die Bildklassifizierung als eine grundlegende Voraussetzung für die Auswahl konkreter Themenschwerpunkte/Forschungsfragen und des konkreten Forschungsobjekts in wissenschaftlichen Arbeiten mit Bildmengen anzusehen.

Für die Bildklassifizierung nehmen Pilarczyk und Mietzner eine Unterteilung in zwei Kriterien vor, nämlich externe Kriterien und interne Kriterien. Die externen Kriterien beziehen sich auf den äußeren Kontext des Fotos, etwa »Zeit (Zuordnung nach einer historischen Epoche)«, »Ort (Zuordnung nach einem politischen System oder einer bestimmten Kultur)«, »Autorenschaft (Zuordnung nach einer Quellenart)«, »Verwendungszweck (Zuordnung nach einem Anlass für die Verwendung einer Fotografie)«. Demgegenüber beziehen sich die internen Kriterien auf das Foto selbst, etwa »Themen und Motive« und »technische Daten«. Dabei geben die beiden Autoren konkrete Beispiele für interne Kriterien, etwa „Unterricht, Freizeit, Reise etc.“ (ebd.) als die Beispiele der Klassifizierung nach Themen, „Schwarz-Weiß oder Farb-Fotografie, Dia oder Papierabzug, Art des Papiers, zu Format und Größe, zur Perspektive“ (ebd., S. 128) als die Beispiele der Klassifizierung nach technischen Daten und im folgenden Abschnitt führen sie Beispiele der Klassifizierung nach Motiven auf:

„Motive sind zu unterscheiden nach Bildmotiven wie Schulgebäude oder die Wand- und Raumgestaltung in der Klasse, Kunst am Bau, Symbole, Embleme, Mobiliar, Kleidung. Auch die Körper der Abgebildeten bieten Ordnungsmöglichkeiten sowie Fotomotive wie Porträtaufnahmen, Gruppenbilder, Landschaftsaufnahmen, Spiegelbilder etc. Fotomotive können wiederum metaphorische Bedeutungsebenen erhalten: die Malerei und die Fotogeschichte kennen Bildmotive von hohem Symbolwert, z. B. Wasser-, Sonnen-, Pflanzenmotive, aber auch die Wegemotivik, Flussläufe, Schüler-Meister-Darstellungen.“ (Ebd., S. 127f)

7.2.3 Zweites methodisches Verfahren: Themen- und Bildauswahl

Nach der Bilddatensammlung und -klassifizierung mit dem Archivieren und Verschlagworten nach den Klassifikationsmerkmalen sollen konkrete Forschungsthemen mit der Formulierung von Fragestellungen bzw. der Generierung von Hypothesen ausgewählt werden. Bei diesem Verfahren sollen die Forschungsthemen weniger aus spezifischen theoretischen Vorannahmen, sondern vielmehr aus den gesammelten und klassifizierten Bilddaten selbst ausgewählt werden, „um über die vordergründig vorgetragenen Bildthemen hinaus Forschungsfragen aus der Bildlichkeit zu gewinnen“ (ebd., S. 132). Wenn ein bestimmtes Forschungsthema aus einer spezifischen theoretischen Vorannahme bereits vor der Bildauswahl und -analyse ausgewählt wird, besteht eine Gefahr, die gesammelten Bilder nur im Rahmen der ausgewählten theoretischen Vorannahme und des Forschungsthemas beschränkt zu interpretieren.

„Das methodische Vorgehen sollte es erlauben, im Gang der Untersuchung – kritisch den eigenen Hypothesen gegenüber – auch Fragestellungen zu erkennen und zu berücksichtigen, die die Bilder selbst

aufwerfen. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse muss also die Gewähr bieten, die Bedeutung eines Bildes und einer Bildmenge akribisch, Schritt für Schritt, entschlüsseln zu können, ohne dass theoretische Vorannahmen diesen Prozess beschränken.“ (Ebd., S. 131)

In diesem Kontext spielen die bei der Bildklassifizierung erstellten Klassifikationsmerkmale eine große Rolle für die Themenauswahl, weil die Klassifikationsmerkmale unmittelbar jeweils als ein Forschungsthema übersetzt werden können. Wenn gesammelte Fotografien z. B. nach dem Geschlecht als einem Klassifikationsmerkmal klassifiziert werden, also eine Sortierung nach männlichen Fotografien (Fotografien mit männlichen Abgebildeten) und weiblichen Fotografien (Fotografien mit weiblichen Abgebildeten) erfolgt, dann kann das Klassifikationsmerkmal (Geschlecht) als ein Forschungsthema übersetzt werden. In diesem Fall können nämlich geschlechtliche Unterschiede (Unterschiede zwischen den männlichen und weiblichen Abgebildeten) als ein Forschungsthema zwischen gesamten Klassifikationsmerkmalen ausgewählt werden und spezifische Hypothesen im Zusammenhang mit dem ausgewählten Forschungsthema generiert werden.

Im Anschluss an die Themenauswahl sollen dem ausgewählten Forschungsthema entsprechende Fotografien unter den gesamten gesammelten Fotografien ausgewählt werden, durch die die generierten Hypothesen überprüft werden können.

„Auswahl der geeigneten Fotografie: Die Auswahl einer oder mehrerer Fotografien aus dem Untersuchungsbestand ist mehr als nur eine sondierende Vorarbeit, denn dem Auswahlprozess für die Bildinterpretation kommt im Rahmen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse eine eigenständige heuristische und systematische Funktion zu. Gesucht wird nach einem komprimierten bildlichen Ausdruck, nach einer komplexen Darstellung, die inhaltlich und formal etwas für den Referenzbestand – und die Fragestellung – Wesentliches, in der Aussage Substantielles enthält, über die Hypothesen und Annahmen generiert werden können, die auch neue Wege zur weiteren Erschließung des Untersuchungsbestandes zu weisen vermögen.“ (Ebd., S. 136)

7.2.4 Drittes methodisches Verfahren: Bildanalyse und Geltungsüberprüfung

Nach der Themen- und Bildauswahl sollen die ausgewählten Bilder für die Überprüfung der generierten Hypothesen analysiert werden. Im Rahmen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse werden die beiden methodischen Verfahren kombiniert, nämlich zum einen die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation für die Einzelfotoanalyse und zum anderen die serielle Fotoanalyse für die Analyse mehrerer Fotografien. In Anlehnung an die Ikonografie und Iko-

nologie von Panofsky (1994 [1939]; siehe Kap. 2.2.1.2) besteht das erste methodische Verfahren für die Analyse einzelner bzw. repräsentativer Fotos aus den folgenden vier Analyseebenen (ebd., S. 137ff):

1. Ebene der prä- oder vorikonografischen Beschreibung
2. Ebene der ikonografischen Beschreibung
3. Ebene der ikonografischen Interpretation
4. Ebene der ikonologischen Interpretation

Bei der ersten Ebene der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation, »der prä- oder vorikonografischen Beschreibung« geht es um die sprachliche Beschreibung von allem, was im Bild dargestellt ist, etwa „wichtige bildbestimmende Elemente wie dominante Linien im Foto, Bildaufteilungen und Farbgebung, Bildrahmen, Formate, mimische und gestische Reaktionen der Abgebildeten, Körperhaltung, Kleidung und Accessoires“ (ebd., S. 138), für genaues Hinschauen des Bildes. Unter der zweiten Ebene, »der ikonografischen Beschreibung« versteht man die Beschreibung des externen Bezugsrahmens des Fotos, es geht also um „die spezifischen Produktionsbedingungen, Status und Rolle der Fotograf/inn/en, Funktion und Verwendung der Fotografien sowie die Rolle der Kamera und der Einfluss der Technikgeschichte“ (ebd., S. 139). Das geschieht mithilfe sowohl bildlicher als auch literarischer Quellen für die Identifizierung der im Bild dargestellten Abgebildeten und Gegenstände. Die dritte Ebene, »die ikonografische Interpretation«, verweist auf die Interpretation der „tieferen Bedeutung, die die Künstler/innen absichtsvoll in ihr Werk gelegt hatten (ebd., S. 139), nämlich die Interpretation der Absicht bzw. des Zwecks des Fotos des Fotografen/Künstlers. Gegenstände der ikonografischen Bildinterpretation können „jene inhaltlichen und motivischen Elemente sowie der formal ästhetische Aufbau des Bildes, mit denen der im konkreten Verwendungskontext unterlegte Bildsinn konstruiert wird“ (ebd., S. 141), sein. Schließlich geht es bei der vierten Ebene, »der ikonologischen Interpretation« um die Interpretation der von dem Fotografen/Künstler nicht intendierten Bildsinne, also um den historischen und kulturellen Kontext des Bildes, in den Worten von Pilarczyk und Mietzner um die „Deutung des Nicht-Intendierten, Unbeabsichtigten, um die Erschließung des eigentlichen Bildsinns, der Totalität von Intendiertem und Nicht-Intendiertem“ (ebd., S. 141).

„Auf der vierten Ebene offenbart sich der den herrschenden Erziehungsverhältnissen zugrunde liegende kulturelle Habitus, d. h. Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster, die z. T. so tief verinner-

licht sind, dass sie sich zwar äußern (sprachlich, bildlich, musikalisch), doch einer sprachlichen Reflexion zumeist nur schwer zugänglich sind. Es sind vor allem diese auf der letzten Ebene gewonnenen Aussagen, die Hinweise (Hypothesen) auf die tiefere Bedeutung eines fotografischen Bestandes liefern.“ (Ebd., S. 142)

Außerdem besteht das zweite methodische Verfahren, die serielle Fotoanalyse, für die Analyse mehrerer Fotografien aus zwei Stufen, nämlich der Auswahl der Untersuchungsbestände und den Bildvergleichen (ebd., 142ff):

Diachroner Vergleich

Synchroner Vergleich

Kontrastierender Vergleich

Als erster Schritt sollen zunächst die Untersuchungsbestände ausgewählt werden. Dafür beschreiben Pilarczyk und Mietzner zwei Vorgehensweisen für die Auswahl der Untersuchungsbestände, zum einen die Auswahl der fotografischen Bestände, „die einem gemeinsamen Bedeutungszusammenhang entstammen“ (ebd., S. 142⁴⁰), zum anderen die gezielte Auswahl der fotografischen Bestände, die bestimmte Forschungsthemen enthalten. Nach den beiden Autoren ist die zweite Vorgehensweise besonders geeignet, wenn die Fragestellungen für die Untersuchung noch weit und unspezifisch sind.

„Die zweite Form ergibt sich aus der Möglichkeit, Untersuchungsbestände auch gezielt auf bestimmte Forschungsthemen hin, durch die kriteriengeleitete Auswahl aus verschiedenen Beständen zu erzeugen. Sind die Fragestellungen am Anfang größerer Untersuchungen noch weit und unspezifisch, wird man zunächst auch große, in sich wenig gegliederte Bestände unterschiedlicher Provenienz benötigen, um thematische Schwerpunkte und Motivkonzentrationen wahrnehmen zu können.“ (Ebd., S. 143)

⁴⁰ Pilarczyk und Mietzner geben folgende Beispiele dieser Form der Auswahl der Untersuchungsbestände: „Das sind Fotografien, z. B: aus einem privaten Fotobestand, aus einer Buchpublikation, aus den Zeitschriften eines Jahrganges, aus einem Archiv eines Fotografen oder einer Fotografin: Manchmal sind sie thematisch in Serien eingebunden, gehören zu einem Satz Klassenfotos usw. Auf diese Weise sind ganze Bestände überliefert, z. B. die Fotografien eines Fotowettbewerbes oder ein fotografischer Nachlass. Diese Bestände legen aufgrund des ihnen eigentümlichen thematischen Herkunfts- oder Verwendungszusammenhangs von vornherein Fragestellungen nahe, die eigene Bestandsanalysen lohnenswert machen.“ (Ebd.)

Im Anschluss daran sollen die ausgewählten Untersuchungsbestände bzw. Fotografien nach den bereits ausgewählten Forschungsthemen und generierten Hypothesen verglichen werden, um die Hypothesen zu überprüfen. Dabei können sie nach verschiedenen Kriterien verglichen werden, nämlich zum einen als ein Fotovergleich mit unterschiedlichen Zeiträumen (im Sinne eines Diachronen Vergleichs), zum zweiten als ein Fotovergleich innerhalb eines festgelegten Zeitraums, allerdings mit unterschiedlichen Variablen (im Sinne eines Synchronen Vergleichs), sowie „homogenen Bildgruppen, Themen, Motive, die Art der Fotograf/inn/en, Verwendungsweisen, die politische Systeme oder Regionen“ (ebd., S. 145), und zum dritten als ein kontrastierender Fotovergleich für den Vergleich unterschiedlicher bzw. kontrastierender Sichtweisen auf ein spezifisches Thema und Motive. Die beiden Autoren führen dazu Folgendes aus:

„Stellt man fotografische Perspektiven (z. B. Amateure-Profis/Erwachsene-Jugendliche) oder verschiedene Verwendungsweisen, (z. B. öffentlich-privat) gegenüber, [...] Aus der Gegenüberstellung unterschiedlicher fotografischer Perspektiven ist der Rückschluss auf öffentliche und private Sichtweisen kultureller, politischer und sozialer Phänomene möglich, auch auf generationell, geschlechts- oder schichtspezifisch bedingt Unterschiedliches. Denn die Ähnlichkeiten oder abweichenden Betrachtungsweisen können als Indizien für die Divergenz gelten, z. B. von öffentlich – privat, alt – jung, männlich – weiblich, innen – außen u. v. a. m.“ (Ebd., S. 146)

Schließlich sollen die durch die beiden Formen der Fotoanalyse, die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation und die serielle Fotoanalyse, überprüften Hypothesen noch einmal darauf überprüft werden, „ob die aufgestellten hypothetischen Ergebnisse auch tatsächlich für den untersuchten Bildkorpus zutreffen, d. h. ob nicht fehl-, über- oder unterinterpretiert wurde“ (ebd., S. 147). Dafür beschreiben Pilarczyk und Mietzner (2005) drei Möglichkeiten für die Geltungsüberprüfung, zum einen die „Überprüfung der Ergebnisse an weiteren Fotografien und Kontrastierungen“ (ebd., S.147ff), z. B. durch einen weiteren diachronen, synchronen oder kontrastiven Bildvergleich, zum zweiten „nachträgliche Kontexterhebungen“ (ebd., S. 149f), z. B. durch die Befragung von Fotograf/inn/en, Auftraggebern, Agenturmitarbeitern, Bildredakteuren und Abgebildeten usw., zum dritten „zusätzliche Bild- und Text-Quellen“ (ebd., S. 151), wie z. B. durch die Literatursuche aus Zeitungsartikeln, Tagebüchern, Briefen, Archivmaterialien, literarischen Texten usw.

8. Datenerhebung: Bilddatensammlung und -klassifizierung

8.1 Bilddatensammlung

8.1.1 Zum Datensammelungsprozess

In der vorliegenden Untersuchung werden die Profilbilder von Pädagogik-Studierenden an einer Universität in Südkorea als das konkrete Forschungsobjekt ausgewählt. Der Schwerpunkt der Auswahl des Forschungsobjektes liegt sowohl auf dem Beruf, v. a. auf dem Hauptfach der Profilinhaber (Pädagogik-Studierende) als auch auf dem Ort des Studiums der Profilinhaber (Südkorea). Und zwar charakterisiert sich das Forschungsobjekt dadurch, dass zum einen die Profilinhaber gemeinsam im ganz engen Zusammenhang mit dem Fach Pädagogik stehen, und zum anderen sie gemeinsam jeweils als ein Koreaner bzw. eine Koreanerin von südkoreanischer Kultur stark beeinflusst sind. Durch diese Auswahl des Forschungsobjektes zielt die empirische Untersuchung insbesondere darauf ab, den Begriff »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« durch die Profilbilder auf Facebook »im südkoreanischen kulturellen Kontext« empirisch zu rekonstruieren.

Um das Forschungsobjekt noch zu konkretisieren, wird eine bestimmte Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden an der südkoreanischen Universität ausgewählt. Diese Facebook-Seite wurde im Jahr 2012 von der Pädagogik-Studierendenvertretung erstellt und wurde bis Anfang Juli 2020 für mehr als 8 Jahre ständig verwaltet. Sie dient für sowohl der Informierung durch die Pädagogik-Studierendenvertretung über Veranstaltungen, Versammlungen, Neuigkeiten usw., als auch zum Informationsaustausch zwischen den Pädagogik-Studierenden. Um ein Mitglied dieser Facebook-Seite zu werden, muss grundsätzlich eine Angehörigkeit zur pädagogischen Fakultät überprüft werden. Wenn also ein Pädagogik-Student an der Universität eine Freundschaftsanfrage auf der Facebook-Seite sendet, dann kann der Student als ein Mitglied dieser Facebook-Seite nach der Überprüfung der Freundschaftsanfrage von der Studierendenvertretung aufgenommen werden, wenn diese Person tatsächlich der pädagogischen Fakultät angehört. Am 31. 03. 2020 betrug die Anzahl der gesamten Mitglieder dieser Facebook-Seite insg. 339 Personen, deren Profilbilder jeweils als das konkrete Forschungsobjekt für die vorliegende Untersuchung analysiert werden.

Die Abb. 14 zeigt die Profilseite der Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden. Das Titelbild zeigt ein Gruppenfoto der Pädagogik-Studierenden bei einem Gruppenausflug, und das Profilbild zeigt eine Fahne, welche die pädagogische Fakultät repräsentiert. Der Steckbrief

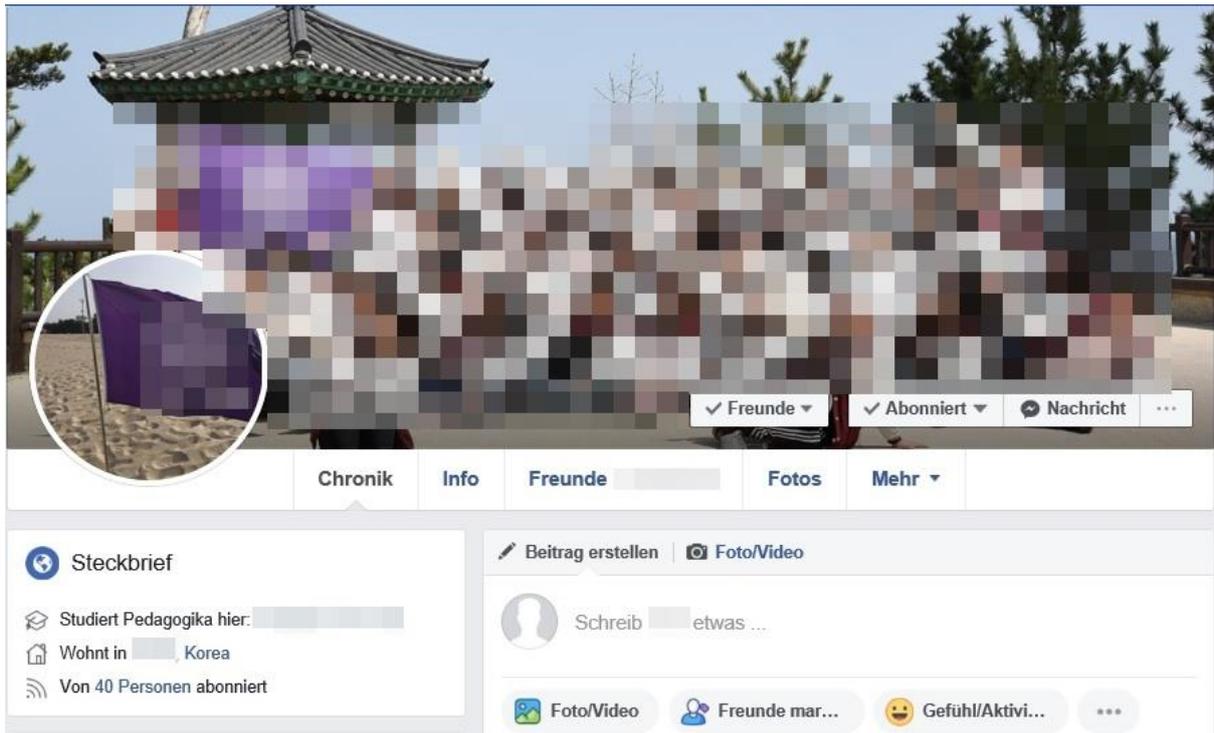


Abb. 13 Profilsseite der Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden an der südkoreanischen Universität (Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

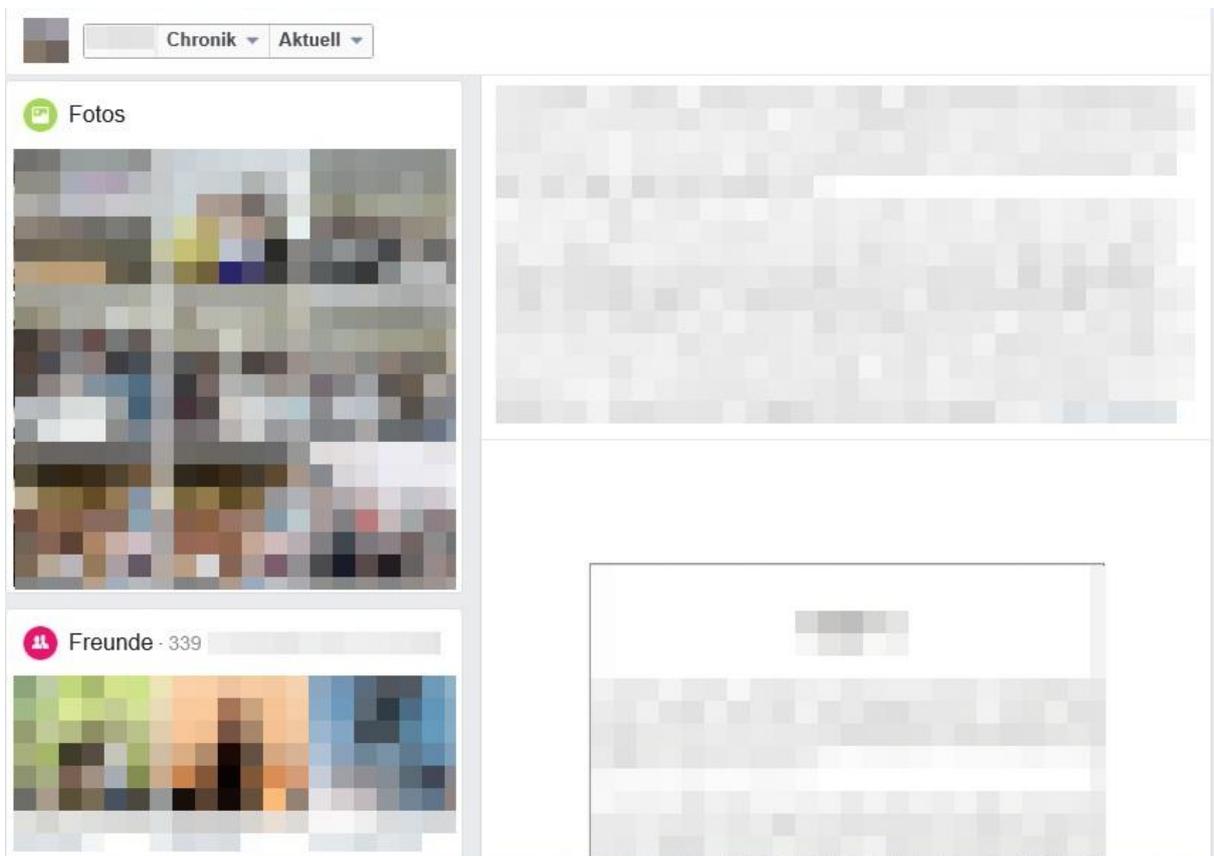


Abb. 14 Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden (Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

zeigt die genauen Angaben der Facebook-Seite, sowie den Namen und den Ort der Uni. Die Abb. 14 zeigt Fotos von Pädagogik-Studierenden, die bei in der pädagogischen Fakultät stattgefundenen Veranstaltungen aufgenommen wurden, und darunter einige Profilbilder von Pädagogik-Studierenden jeweils als ein Mitglied der Facebook-Seite auf der linken Seite, und einen von der Studierendenvertretung erstellten Beitrag auf der rechten Seite. Gemeinsam dienen alle genannten Fotos auf der Facebook-Seite, also Titel-, Profilbild, Gruppenfoto und Profilbilder von Mitgliedern in den Abb. 13 und 14 der Identifizierung der Facebook-Seite. Die Sammlung der Profilbilder der Mitglieder jeweils als ein Pädagogik-Studierender erfolgt auf die folgende Weise im Sinne der Datenerhebung für die vorliegende Untersuchung. Mittels der Freunde-Liste (Abb. 15) der Facebook-Seite wurden zunächst alle Mitglieder der Facebook-Seite für die Sammlung ihrer Profilbilder aufgelistet. Und dann wurde eine eigene Profilseite eines Mitgliedes durch das Anklicken des Namens des Mitgliedes auf der Freunde-Liste besucht. Auf der Profilseite des Mitgliedes befindet sich ein kreisförmiges Profilbild links oben auf der Seite (Abb. 16). Wenn dieses kreisförmige Profilbild angeklickt wird, kann man ein viereckiges Profilbild auf der linken Seite anschauen (Abb. 17-1), welches in digitaler Form heruntergeladen werden kann. Mithilfe dieser Funktion zum Herunterladen konnten demnach die Profilbilder der Mitglieder gesammelt werden.

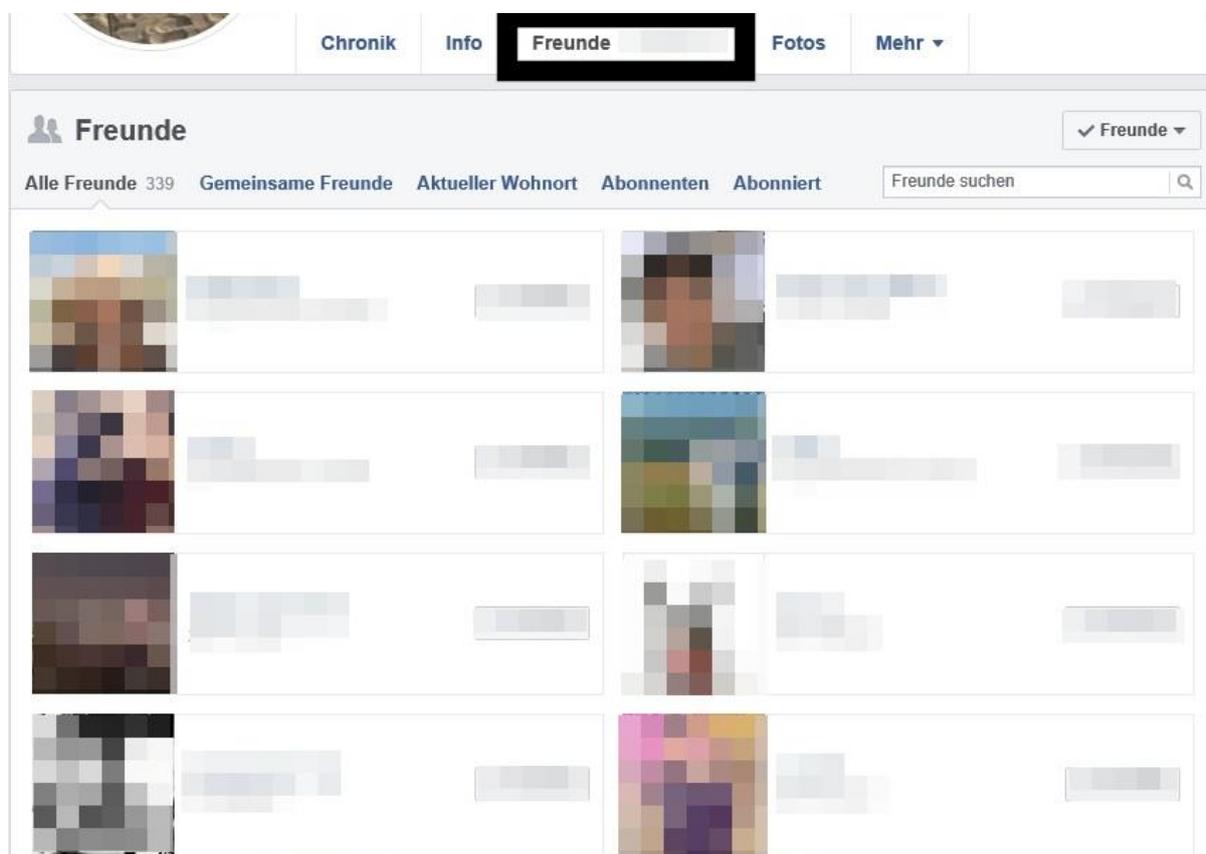


Abb. 15 Freunde-Liste der Facebook-Seite (Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

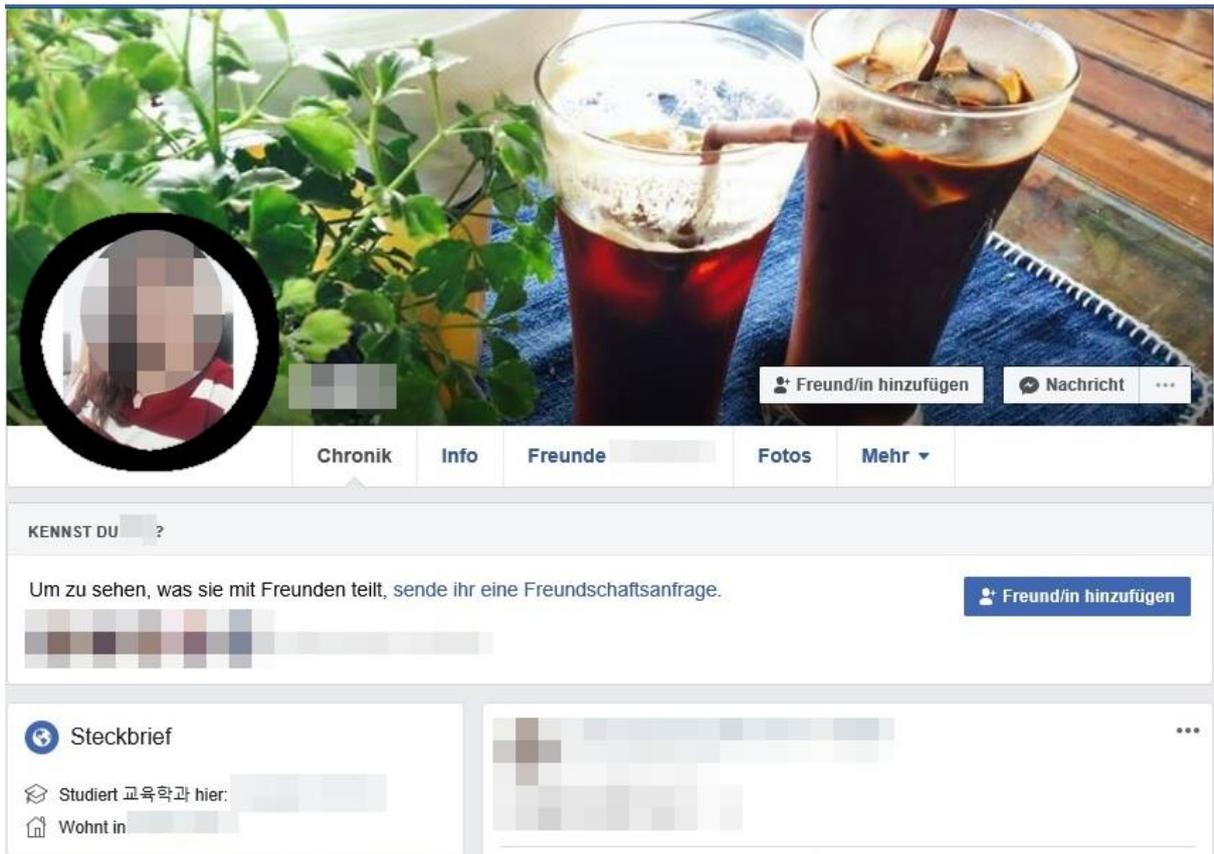


Abb. 16 Ein kreisförmiges Profilbild (Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

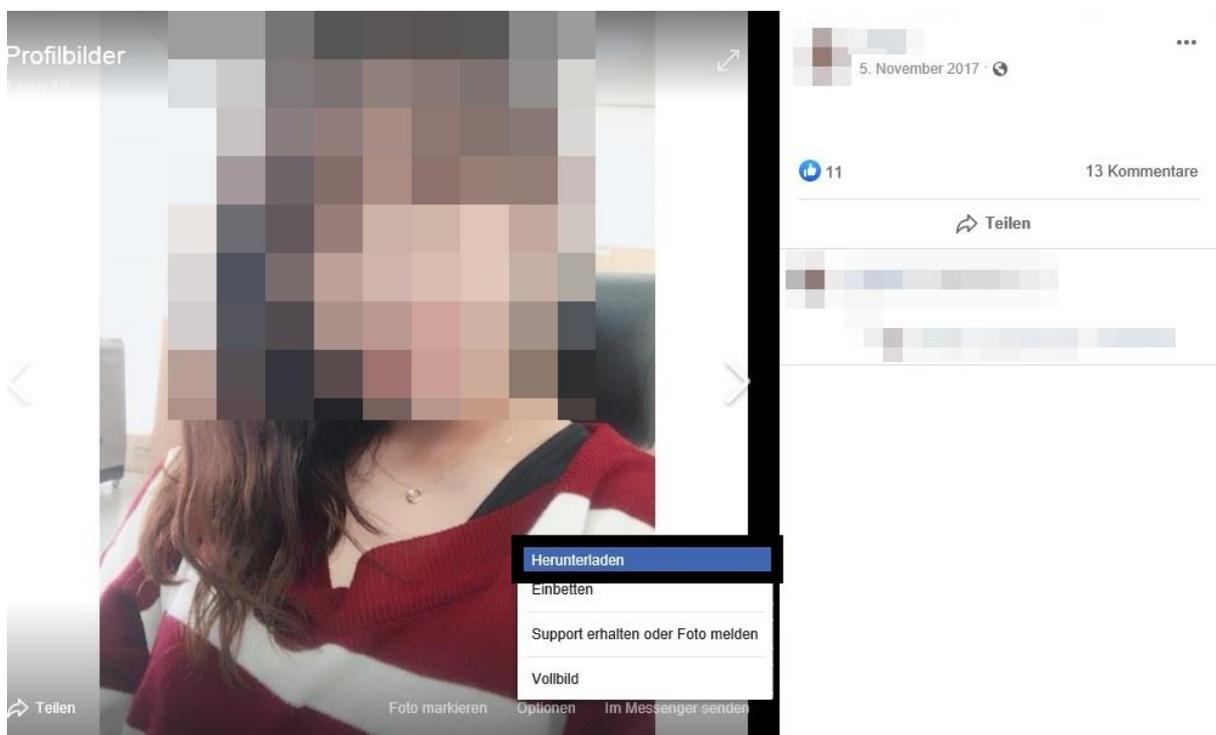


Abb. 17-1 Ein Profilbild in viereckiger Form auf der linken Seite (Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

Nach dem Herunterladen aller Profilbilder des Mitgliedes in Form einer .jpg-Datei wurde zur Freunde-Liste (Abb. 16) zurückgekehrt und dann wieder eine andere Profilseite eines anderen Mitgliedes besucht, um auf die gleiche Weise alle Profilbilder der Mitglieder herunterzuladen. Nach dem Herunterladen aller viereckigen Profilbilder aller Mitglieder wurden alle gesammelten Profilbilder nach Personen und nach hochgeladenem Datum geordnet. So konnte schließlich ein Bildkorpus für die vorliegende Untersuchung gebildet werden.

Im Datensammlungsprozess wurde dazu noch Folgendes besonders berücksichtigt. Erstens wurde diese Datensammlung nicht einmal, sondern insgesamt dreimal, also alle zwei Jahre durchgeführt, jeweils am Ende des März im Jahr 2016, 2018 und 2020, um im Interesse der Stichhaltigkeit dieser Untersuchung einen größeren Bildkorpus zu bilden (vgl. Pilarczyk & Mietzner, 2005, S. 143⁴¹), als er durch eine nur einmalige oder zweimalige Datensammlung entstanden wäre. Außerdem besteht ein spezifischer Grund für die Datensammlung am Ende des März alle zwei Jahre darin, dass mehrere Profilbilder von Studierenden im Vergleich zu anderen Monaten besonders im März gesammelt werden können. Denn das erste Semester an allen Hochschulen in Südkorea beginnt grundsätzlich nicht im Herbst, sondern im Frühling, genauer: am Anfang des März. Daher versuchen viele südkoreanische Studierende normalerweise im März sowohl im wirklichen Raum als auch im medialen Raum mit anderen Kommilitonen zum gegenseitigen Kennenlernen aktiv zu kommunizieren. Dabei bieten eigene Profilbilder über die Selbstvorstellungsfunktion hinaus eine Möglichkeit für Anschlusskommunikation mithilfe der Kommentar-Funktion an.

Zweitens verweisen Profilbilder auf Facebook grundsätzlich auf die beiden Bilder in den zwei Formen; zum einen das kreisförmige Profilbild links auf der Profilseite (Abb. 16 auf der linken, oberen Seite) und ein nach dem Anklicken des kreisförmigen Profilbildes sich zeigendes Profilbild in viereckiger Form (Abb. 17-1 auf der linken Seite). Allerdings unterscheiden sich die beiden Formen der Profilbilder in Bildform und -größe und v. a. in der Funktion darin, dass ein kreisförmiges Profilbild als eine Art Ausweisbild hauptsächlich zur Identifizierung bzw. Authentifizierung des jeweiligen Profilbesitzers dient (Autenrieth, 2014, S. 114f), während ein viereckiges Profilbild weniger für die Identifizierung, sondern vielmehr als ein Mittel für die mediale Kommunikation mit anderen Nutzern bzw. als ein Objekt für die mediale Evaluation von anderen Nutzern fungiert, was mittels der mit dem Profilbild verbundenen Funktionen auf Facebook geschieht, also der Gefällt-mir-Angabe sowie der Kommentar- und Teilen-Funktion (Abb. 17-2 rechts). In diesem Kontext wurden die Profilbilder nicht in Kreisform, sondern in viereckiger

⁴¹ „Je größer der Korpus von vornherein angelegt ist und je vielfältiger die Herkunft der Auswahlbestände zum Thema, umso stichhaltiger sind auch die Ergebnisse der Untersuchungen.“ (Ebd.)

Form gesammelt und weiterhin analysiert, weil sie sich für den Begriff »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« mit der medialen Kommunikations- und Evaluationsmöglichkeit besser eignen als das kreisförmige Profilbild ohne die mediale Kommunikations- und Evaluationsmöglichkeit (siehe Kap. 5.1, v. a. 5.1.3).

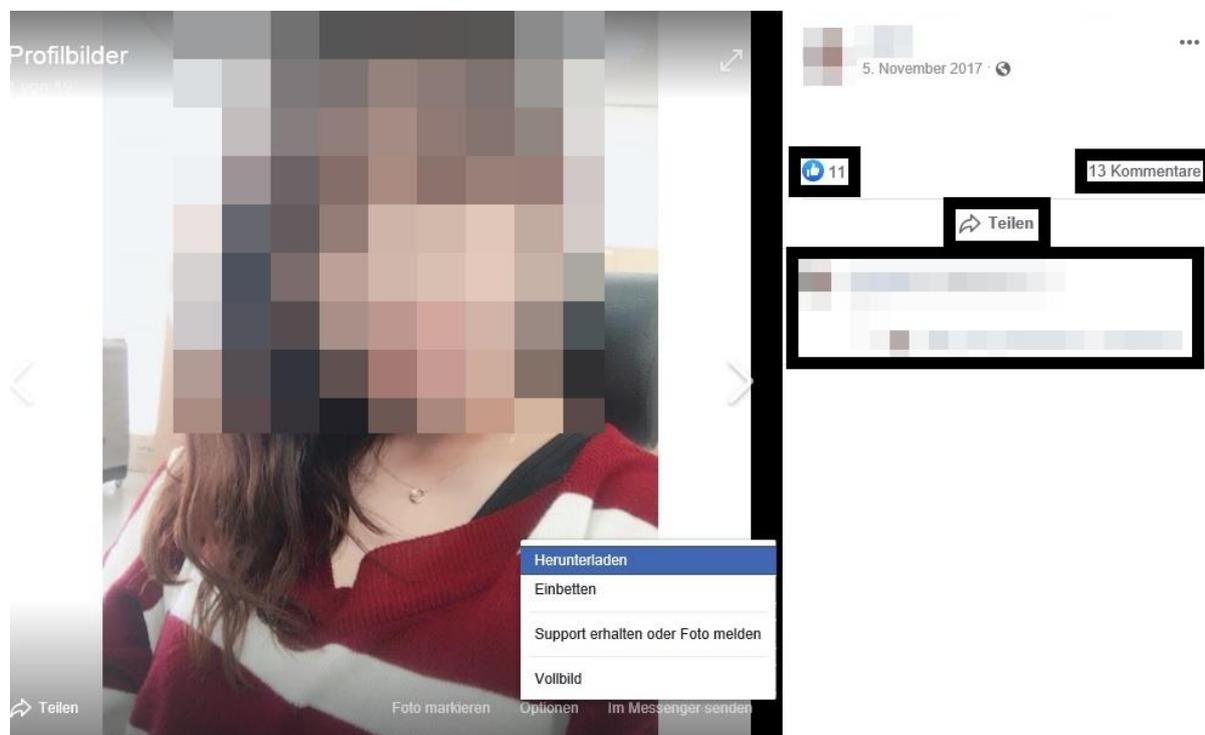


Abb. 17-2 Gefällt-mir-Angabe, Kommentar- und Teilen-Funktion für die mediale Kommunikation und Evaluation mit dem Profilbild (Aufruf am 31.03.2020.) - Screenshot

Drittens muss die Privatsphäre des Forschungsobjekts (des jeweiligen Profilinhabers) auf jeden Fall geschützt werden. Dafür wurden nur die Profilbilder mit dem Globus-Zeichen (Abb. 17-3) gesammelt, das sich als »öffentliches Bild⁴²« auszeichnet. Das bedeutet, dass die Profilbilder mit dem Globus-Zeichen jeweils als ein öffentliches Bild von anderen Nutzern unbeschränkt jederzeit zugänglich gemacht sind und auch heruntergeladen werden können, obwohl die anderen Nutzer nicht auf der Freunde-Liste des Profilbesitzers stehen. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass die Profilbilder mit anderen Zeichen nicht gesammelt wurden, da sie jeweils nicht als öffentliches Bild, sondern nur als für bestimmte Nutzer (etwa für Facebook-

⁴² Alle Facebook-Profilinhaber können selbst beim Erstellen eines (Profil-)Bildes entscheiden, zwischen den vierstufigen Bereichen für die Veröffentlichung des Bildes, etwa »öffentlich«, »Freunde«, »Freunde außer« und »Bestimmte Freunde«, und diesen Bereich jederzeit ändern.

Freunde) veröffentlichtes Bild ausgewiesen sind. Zum Schutz der Privatsphäre des Forschungsobjekts werden insbesondere das Gesicht und die personenbezogenen Angaben des jeweiligen Profilinhabers in verpixelter Form in der vorliegenden Untersuchung dargestellt.

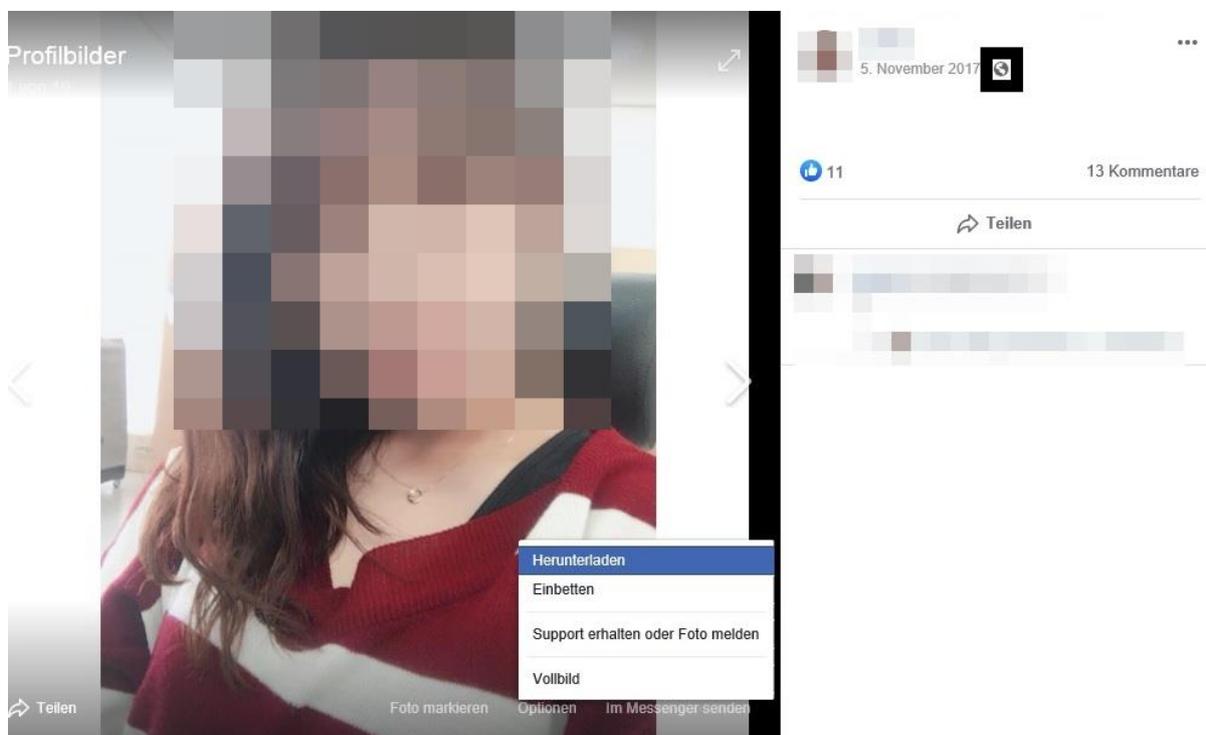


Abb. 17-3 Profilbild mit dem Globus-Zeichen auf der rechten oberen Seite
(Aufruf am 31.03.2020. - Screenshot)

8.1.2 Ergebnisse der Datensammlungen

Durch die drei Datensammlungen jeweils Ende März in den Jahren 2016, 2018 und 2020 wurden insgesamt 1,682 Profilbilder der 351 Mitglieder der Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden an der südkoreanischen Universität gesammelt. Die konkrete Anzahl der gesammelten Profilbilder und Profilinhaber bei der jeweiligen Datensammlung ist in den folgenden Tabellen wiedergegeben.

Die Erste Sammlung (27.03. – 30.03.2016.)	Anzahl der Profilinhaber	Anzahl der gesammelten Profilbilder
Männlich	91	570
Weiblich	133	418
Summe	224	988

Die Zweite Sammlung (26. 03. – 31. 03. 2018.)	Anzahl der Profilinhaber	Anzahl der gesammelten Profilbilder
Männlich	125 = 91 (1.) + 34 (2.)	776 = 570 (1.) + 206 (2.)
Weiblich	187 = 133 (1.) + 54 (2.)	686 = 418 (1.) + 268 (2.)
Summe	312 = 224 (1.) + 88 (2.)	1462 = 988 (1.) + 474 (2.)

Die Dritte Sammlung (23. 03. – 31. 03. 2020.)	Anzahl der Profilinhaber	Anzahl der gesammelten Profilbilder
Männlich	142 = 125 (1.+2.) + 17 (3.)	900 = 776 (1.+2.) + 124 (3.)
Weiblich	209 = 187 (1.+2.) + 22 (3.)	782 = 686 (1.+2.) + 96 (3.)
Summe	351 = 312 (1.+2.) + 39 (3.)	1682 = 1462 (1.+2.) + 220 (3.)

Tab. 1 Anzahl der Profilinhaber und gesammelten Profilbilder bei jeder Datensammlung

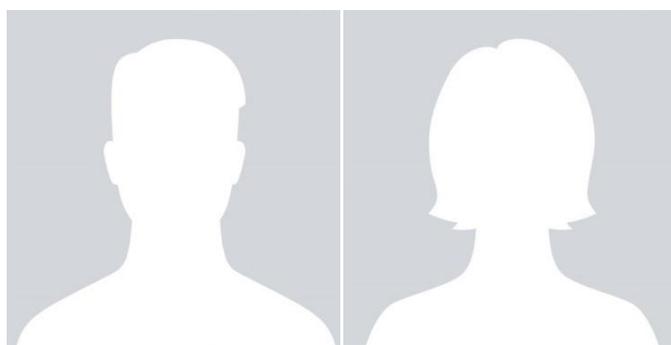
(1.), (2.), (3.) in den Tabellen oben verweist jeweils auf die erste, zweite und dritte Datensammlung. Und zwar beträgt die Anzahl der Mitglieder der Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierenden jeweils 224 Personen bei der ersten Datensammlung im Jahr 2016 und 312 Personen (einschließlich der Anzahl der Mitglieder bei der ersten Datensammlung) bei der zweiten Datensammlung im Jahr 2018 sowie schließlich 351 Personen (einschließlich der Anzahl der Mitglieder bei der ersten und zweiten Datensammlung) bei der dritten Datensammlung im Jahr 2020. Die Anzahl der gesammelten Profilbilder beträgt jeweils 988 Bilder (davon 570 männliche und 418 weibliche Bilder) bei der ersten Datensammlung und 1462 Bilder (einschließlich der Anzahl der gesammelten Profilbilder bei der ersten Datensammlung; davon 776 männliche und 686 weibliche Bilder) schließlich 1682 Bilder (einschließlich der Anzahl der gesammelten Profilbilder bei den ersten und zweiten Datensammlungen; davon 900 männliche und 782 weibliche Bilder) bei der dritten Datensammlung. Im Vergleich zu der ersten Datensammlung wurden zusätzlich 474 Profilbilder bei der zweiten Datensammlung, und im Vergleich zu der zweiten Datensammlung wurden zusätzlich 220 Profilbilder bei der dritten Datensammlung gesammelt. Diese zusätzlich gesammelten Profilbilder bestehen aus den Profilbildern, die nicht nur von neuen Mitgliedern der Facebook-Seite erstellt wurden, sondern auch von vorhandenen Mitgliedern neu erstellt wurden. Somit nimmt die Anzahl der Profilinhaber und gesammelten Profilbilder im Prozess der dreimaligen Datensammlungen ständig zu.

Die Tabelle oben mit der Anzahl der gesamten Profilinhaber und gesammelten Profilinhaber zeigt, dass mehr männliche Profilbilder (Profilbilder der männlichen Mitglieder; insg. 900 Bilder)

als weibliche Profilbilder (Profilbilder der weiblichen Mitglieder; insg. 782) gesammelt wurden, obwohl mehr weibliche Mitglieder (insg. 209 Personen) als männliche Mitglieder (142 Personen) existieren. Es erstellen nämlich durchschnittlich die männlichen Mitglieder jeweils 6.34 öffentliche Profilbilder und die weiblichen Mitglieder nur jeweils 3.74 öffentliche Profilbilder.

Bei der Interpretation der Tabelle ist noch ein Unterschied auffällig. Obwohl die Anzahl der Mitglieder der Facebook-Seite für die Pädagogik-Studierende insgesamt 339 Personen am 31. 03. 2020 betrug (Abb. 15), wurden die Profilbilder der insgesamt 351 Mitglieder bei der dritten Datensammlung gesammelt. Ein Grund für diesen Unterschied ist, dass 12 Mitglieder der Facebook-Seite bei der dritten Datensammlung nicht vorhanden waren, obwohl sie jeweils ein Mitglied der Facebook-Seite bei der ersten und zweiten Erhebung waren.

Zum Schluss wurden die gesamten 1682 Profilbilder nicht von den 351 Mitgliedern, sondern tatsächlich von den 232 Mitgliedern gesammelt. Unter den gesamten 351 Mitgliedern erstellten 58 Mitglieder (davon 18 männliche und 40 weibliche Mitglieder) kein Profilbild. In



diesem Fall wird ein Profilbild als „eine Art »Platzhalter« (Astheimer et al., 2011, S. 103; Abb. 18-1, 18-2)“ für die »Maskierung« des Selbst von dem Anbieter (Facebook) automatisch erstellt.

„Wer unbekannt bleiben möchte, benutzt ein Bild, auf dem er nicht selbst zu sehen ist. Wählt man kein eigenes Motiv aus, so wird von den Portalen eine Art »Platzhalter« angezeigt. Bei Facebook und SchülerVZ handelt es sich um Grafiken, die ein Schattenbild bzw. eine Person mit einer Maske darstellen [...]“ (Ebd.)

Dazu erstellten 61 Mitglieder (davon 19 männliche und 42 weibliche Mitglieder) mindestens ein Profilbild, aber kein öffentliches Profilbild mit dem Globus-Zeichen, sondern nur die Profilbilder zur Veröffentlichung für bestimmte Nutzer, etwa für eigene Facebook-Freunde. Zum Schutz der Privatsphäre der Mitglieder wurden die Profilbilder ohne das Globus-Zeichen nicht gesammelt, sondern nur die Profilbilder mit dem Globus-Zeichen, das auf ein öffentliches Bild verweist, wie im vorherigen Kapitel beschrieben wird (siehe Kap. 8.1.2).

Außer diesen 119 Mitgliedern (davon 37 männliche, 82 weibliche Mitglieder; ca. 33.9% der gesamten 351 Mitglieder), die kein Profilbild oder kein öffentliches Profilbild erstellten, wurden demzufolge tatsächlich die 1682 Profilbilder der 232 Mitglieder (davon 105 männliche und 127

weibliche Mitglieder; ca. 66.1% der gesamten 351 Mitglieder) für die vorliegende Untersuchung gesammelt.

8.2 Bilddatenklassifizierung

8.2.1 Zum Datenklassifizierungsprozess

Die gesammelten und nach dem Profilinhaber und hochgeladenem Datum geordneten Profilbilder sollen im Rahmen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse nach den „internen und externen Kriterien“ (Pilarczyk & Mietzner, 2005, S. 127f), also Themen, Motive und technische Daten jeweils als ein internes Kriterium und Zeit, Ort, Autorenschaft und Verwendungszweck jeweils als ein externes Kriterium klassifiziert werden (siehe Kap. 7.2.2)

Für die Klassifizierung der gesammelten Profilbilder ist die Arbeit von Astheimer et al. (2011) sehr aufschlussreich, und zwar nicht nur im Hinblick auf das Verstehen von Facebook-Profilbildern (siehe Kap. 6.2.1), sondern auch besonders zur Bildklassifizierung, weil die Autoren in dieser Arbeit versuchen, Facebook-Profilbilder nach „deskriptiven Bildeigenschaften (Inhalte/Formen)“ (Astheimer et al., 2011, S. 98) zu klassifizieren, wobei es das Ziel der Klassifizierung ist, „differenzierte Handlungstypen (im Sinne von Motiven und Ästhetiken) anhand der Profilbilder zu bestimmen“ (ebd.).

„Ziel der anschließenden Bildklassifikation ist es, differenzierte Handlungstypen (im Sinne von Motiven und Ästhetiken) anhand der Profilbilder zu bestimmen. Eine solche Identifikation geschieht zunächst auf der Ebene deskriptiver Bildeigenschaften (Inhalte/Formen). Dabei wird untersucht, welche Merkmalskombinationen bestimmte (fotografische) Typen von Profilbildern konstituieren. Fokussiert man auf das Produkt Profilbild als Zusammenspiel spezifischer Handlungen im Bild und spezifischer Kamerahandlungen, so wird der Begriff der Pose relevant, da diese häufig gegenwärtig ist und zudem eine inszenatorische Zwischenform repräsentiert, da sowohl im Bild (Handlung vor Kamera) als auch für das Bild (Kamerahandlung) gehandelt wird (im Gegensatz etwa zu Schnappschüssen).“ (Ebd., S. 98f)

Und zwar versuchen sie durch die Klassifizierung von Facebook-Profilbildern nach Bildinhalten und Bildformen bzw. -ästhetik mit den differenzierten Handlungstypen, also Handlung vor Kamera (v. a. Pose) und Kamerahandlung, Motiven oder Themen der Facebook-Profilbilder systematisch zu typisieren, ferner durch eigene Profilbilder (jeweils als eine Form der Selbstpräsentation) das dargestellte Orientierungsmuster jedes Profilinhabers zu rekonstruieren. Die Abb. 19 zeigt ein von Astheimer et al. entwickeltes Schema von Profilbild-Typen für die

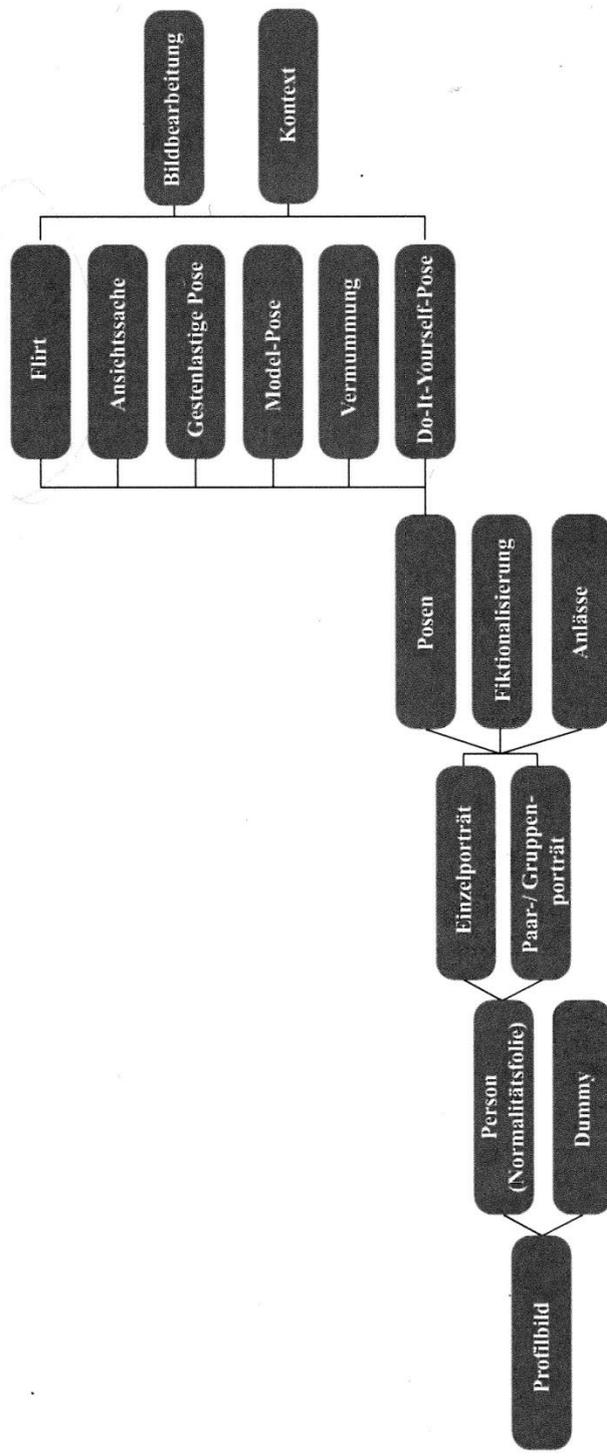


Abbildung 5: Profilbild-Typen

Bildklassifizierung. Dabei gelten die Kriterien für die Klassifikation jeweils als ein Motiv bzw. ein Thema des Profilbildes.

Das Schema zeigt sowohl die Klassifikationskriterien als auch den Klassifizierungsprozess. Die Profilbilder werden zuerst zwischen Bildern mit Person und ohne Personen (Dummy) (ebd., S. 103f), und dann die Profilbilder mit Person nach Anzahl der Person zwischen „Einzelporträt“ (eine Person im Bild) und „Paar-/Gruppenporträt“ (mehr als zwei Personen im Bild) klassifiziert (ebd., S. 100ff). Die Profilbilder mit Person werden noch einmal nach Themen bzw. Motiven als „Posen“ (ebd., S. 105ff), „Fiktionalisierung“ (ebd., S. 114f) (bzw. Verkunstung mittels Bildbearbeitungen) und „Anlässe“ (ebd., S. 115f) (etwa Reisen, Ausflüge, Feste, Sport, Unterhaltungsevents etc.), danach die Profilbilder mit dem Schwerpunkt auf der Posendarstellung nach Posentypen als „Flirt“ (ebd., S. 105ff), „Ansichtssache“ (ebd., S. 107f), „Vermummung“ (ebd., S. 108f), „Model-Pose“ (ebd., S. 109ff), „gestenlastige Pose“ (ebd., S. 111f) und „Do-it-Yourself-Pose“ (ebd., S. 112ff) klassifiziert. Schließlich kann diese von Astheimer et al. durchgeführte Klassifizierung der Facebook-Profilbilder ein konkretes Vorbild mit Klassifikationskriterien und -prozess für die Datenklassifizierung der gesammelten Profilbilder in der vorliegenden Untersuchung anbieten, um die Frage zu beantworten, wie und v. a. nach welchen Kriterien die Profilbilder klassifiziert werden.

In Anlehnung an die beiden Arbeiten von Pilarczyk/Mietzer (2005) und Astheimer et al. (2011) werden die gesammelten 1682 Profilbilder nicht nach den externen Kriterien, also nach Zeit, Ort, Autorenschaft und Verwendungszweck, sondern nach den internen Kriterien, also Themen, Motiven und technischen Daten klassifiziert. Das geschieht angesichts des Schlüsselbegriffs für die vorliegende Untersuchung, nämlich »mediale Artikulation«, v. a. »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie«, der weniger im Mittelpunkt des außerbildlichen Kontexts, sondern vielmehr im Mittelpunkt der Bildlichkeit steht. Demnach werden die gesammelten Facebook-Profilbilder zunächst nach Themen/Motiven und technischen Daten klassifiziert. Dabei spielen die konkreten Klassifikationskriterien und der Klassifikationsprozess in der Arbeit von Astheimer et al. ebenfalls eine große Rolle.

Die Datenklassifizierung in der vorliegenden Untersuchung läuft wie folgt. Zunächst werden die gesamten 1682 Profilbilder in Bilder mit Person, v. a. mit jedem Profilinhaber selbst, und Bilder ohne Person (Kriterium 1), und dann in digital bearbeitete Bilder und Bilder ohne Bildbearbeitungen (Kriterium 2) klassifiziert. Anschließend werden die Profilbilder mit Person nach der Anzahl der Personen in jedem Bild, also in Bilder mit mehr als zwei Personen in Form eines Paar- und Gruppenbildes (Kriterium 3) und Bilder mit einer Person in Form eines Einzelbildes klassifiziert. Die Einzelbilder (Kriterium 4), meistens Bilder des Profilinhabers selbst, werden weiterhin nach fünf konkreten Themen und Motiven klassifiziert, also Bilder mit dem

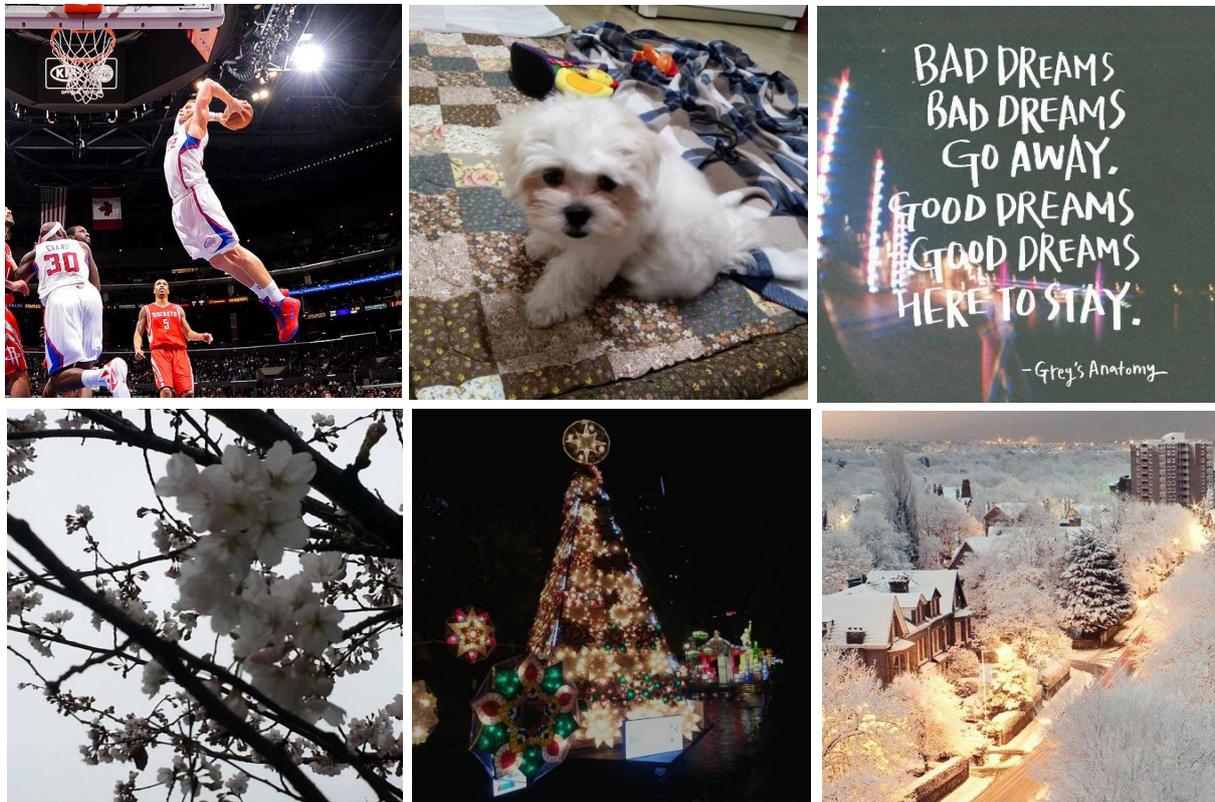
Fokus auf dem eigenen Gesicht, auf spezifischen Objekten, auf spezifischen Tätigkeiten, auf ortsspezifischem Hintergrund und auf Posen.

Zusammenfassend werden die gesamten 1682 Profilbilder nach diesen folgenden Kriterien klassifiziert:

1. Profilbilder, die nicht den User selbst darstellen – 247 Profilbilder (Kap. 8.2.2.1)
 2. Digital modifizierte Bilder – 241 Profilbilder (Kap. 8.2.2.2)
 3. Paar- und Gruppenbilder – 209 Profilbilder (Kap. 8.2.2.3)
 4. Einzelbilder – insg. 985 Profilbilder (8.2.2.4)
 - 4.1 Bilder mit dem Fokus auf dem eigenen Gesicht – 261 Profilbilder (Kap. 8.2.2.4.1)
 - 4.2 Bilder mit dem Fokus auf spezifischem Objekt – 166 Profilbilder (Kap. 8.2.2.4.2)
 - 4.3 Bilder mit dem Fokus auf spezifischer Tätigkeit – 123 Profilbilder (Kap. 8.2.2.4.3)
 - 4.4 Bilder mit dem Fokus auf ortsspezifischem Hintergrund – 175 Profilbilder (Kap. 8.2.2.4.4)
 - 4.5 Bilder mit dem Fokus auf Pose - 230 Profilbilder (Kap. 8.2.2.4.5)
- (Sonstige Bilder – 30 Profilbilder)

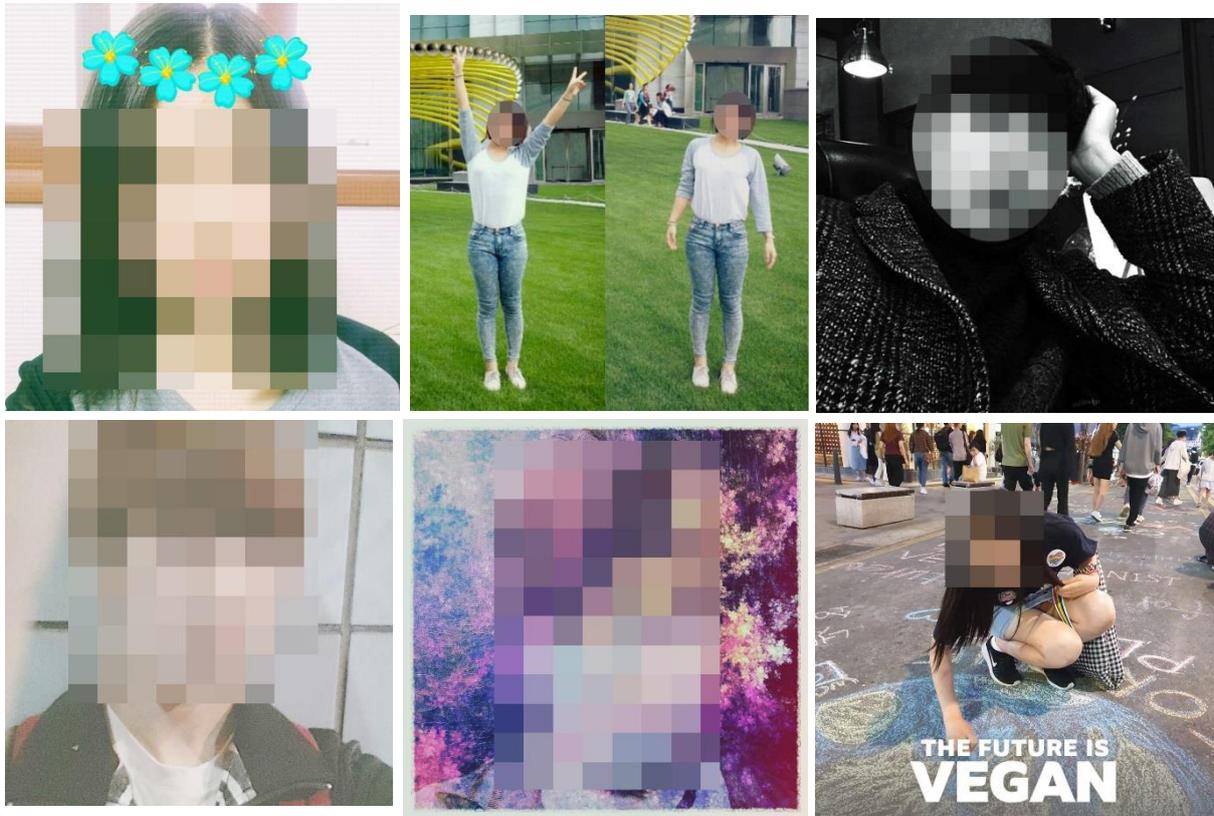
8.2.2 Profilbild-Typen

8.2.2.1 Profilbilder, die nicht den User selbst darstellen



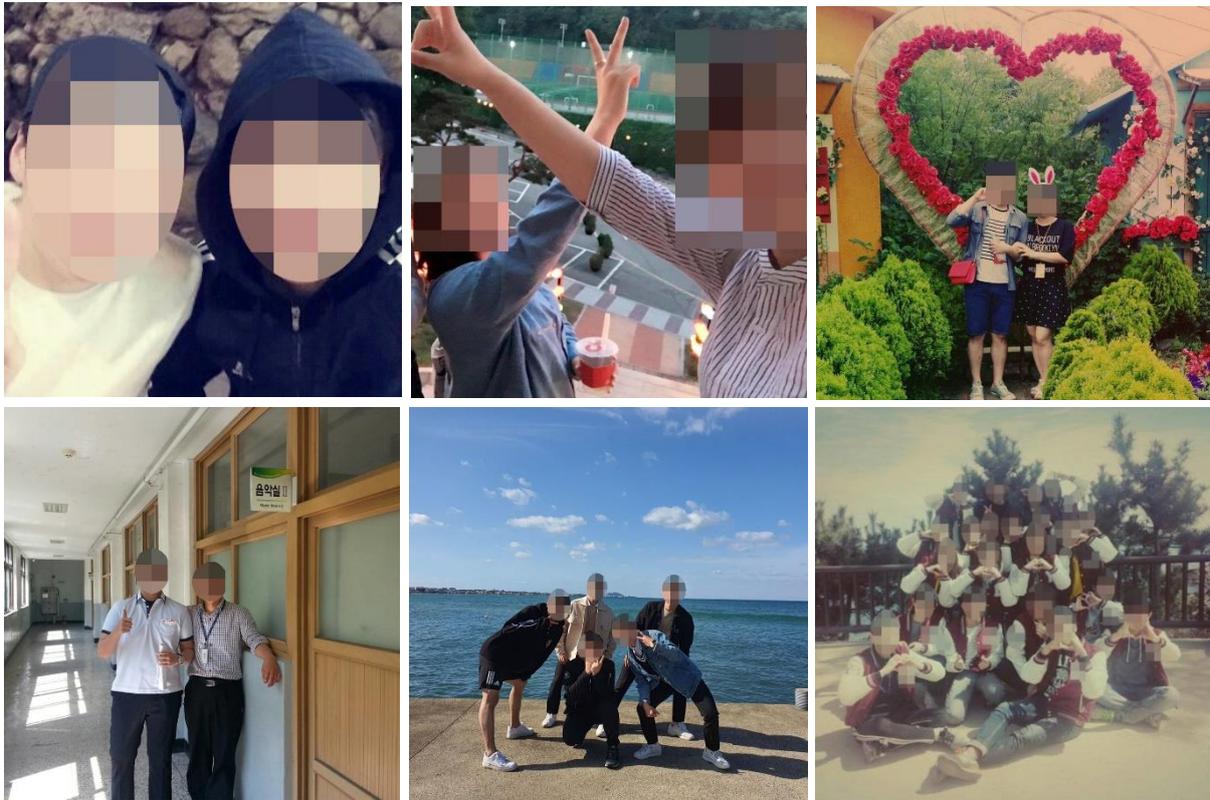
Obwohl man Profilbilder auf Facebook „als (Selbst-)Repräsentation des Akteurs“ (Astheimer et al., 2011, S. 79)“ verstehen kann, zeigen die Profilbilder oben (Abb. 20-25), die in der Arbeit von Astheimer/et al. (2011) als „Dummy“ (ebd., S. 103f) bezeichnet werden, keinen Profilinhaber selbst, sondern etwa einen Sportstar, einen Hund (wahrscheinlich das eigene Haustier), ein Zitat, ein natürliches und künstliches Objekt (Blume und Weihnachtsbaum) und eine Landschaft mit Schnee. Der »Maskierungsfunktion von Profilbildern« (ebd., S. 103) entsprechend fungieren diese Profilbilder hauptsächlich nicht zur Identifizierung bzw. Authentifizierung des jeweiligen Profilinhabers, sondern zur Verhüllung von dessen eigener Identität. Trotz dieser Maskierungsfunktion können sie allerdings als eine Art von Selbstpräsentation verstanden werden, weil sie zugleich nicht beliebig, sondern aus einem eigenen Motiv des jeweiligen Profilinhabers ausgewählt wurden, anders ausgedrückt: Jedes Objekt repräsentiert in den Abbildungen Interesse bzw. Identität des jeweiligen Profilinhabers. Beispielsweise zeigt die Abb. 20 ein großes Interesse des Profilinhabers an Basketball oder dem Basketball-Spieler, dabei gilt die Abbildung als eine Art von Selbstpräsentation, um das eigene Interesse darzustellen.

8.2.2.2 Digital modifizierte Bilder



Die Profilbilder oben (Abb. 26-31) wurden von jedem Profilinhaber nach der Fotoaufnahme und vor der Erstellung als ein Profilbild auf unterschiedliche Weisen bearbeitet; durch die Hinzufügung der Blume-Zeichen auf dem originalen Bild, die Zusammenstellung der zwei originalen Bilder aneinander in Form einer Bild-Collage, die Einstellung des originalen Bildes als Schwarz-Weiß-Bild, die Aufhellung des originalen Bildes und die Erstellung eines spezifischen Fotofilters auf dem originalen Bild. Für diese Modifizierung werden häufig eine Bildbearbeitungssoftware bzw. -app verwendet. Diese Profilbilder dienen weniger der Identifizierung bzw. Authentifizierung des jeweiligen Profilbesitzers, sondern vielmehr zur Darstellung des Selbst in kreativer Form. Dabei fungieren die Bildmodifizierung jeweils als ein ästhetisches Mittel für die kreative Selbstdarstellung. Allerdings konstruieren sich Sinn und Bedeutungen jedes Profilbildes nicht nur im individuellen Kontext, etwa jeweils als eine kreative Selbstdarstellung, sondern auch im sozialen und kulturellen Kontext, sodass das Blume-Zeichen in der Abb. 26 als ein Symbol von Schönheit im kulturellen Kontext, und der Satz des Fotofilters „THE FUTURE IS VEGAN“ in der Abb. 31 im sozialen Kontext interpretiert werden kann.

8.2.2.3 Paar- und Gruppenbilder



In den Profilbildern oben (Abb. 32-37) sind mehr als zwei Person in jedem Bild zu sehen. Diese Profilbilder dienen weniger der Identifizierung des jeweiligen Profilbesitzers oder der kreativen Selbstdarstellung, sondern vielmehr der Beziehungsdarstellung des Profilbesitzers mit den anderen Abgebildeten, also der Freundschaft zwischen den beiden Abgebildeten in den Abb. 32-33, der Liebesbeziehung des Paares in der Abb. 34, der Lehrer-Schüler-Beziehung in der Abb. 35, der (Peer-)Gruppenzugehörigkeit in den Abb. 36-37. Dabei ist jeweils ein »Hinweis«, etwa „körperliche Nähe und Distanz, Einheitlichkeit und Differenziertheit des Körperausdrucks“ (ebd., S. 104), in den Profilbildern zu sehen, mittels dessen man jede Beziehung zwischen den Abgebildeten interpretieren kann, z. B. die körperliche Nähe zwischen den beiden Abgebildeten und die gemeinsame V-Pose für die Darstellung der Freundschaft, das Einhängen der Frau bei dem Mann für die Darstellung der Liebesbeziehung, der rechte Arm des Lehrers auf der rechten Schulter des Schülers für die Darstellung der hierarchischen Beziehung und die einheitliche Pose mit dem Tragen der einheitlichen Jacke für die Darstellung der Gruppenzugehörigkeit. Auf diese Weise kann jede Beziehungsdarstellung durch die spezifischen Repertoires im kulturellen Kontext verstanden werden.

8.2.2.4 Einzelbilder

8.2.2.4.1 Bilder mit dem Fokus auf dem eigenen Gesicht

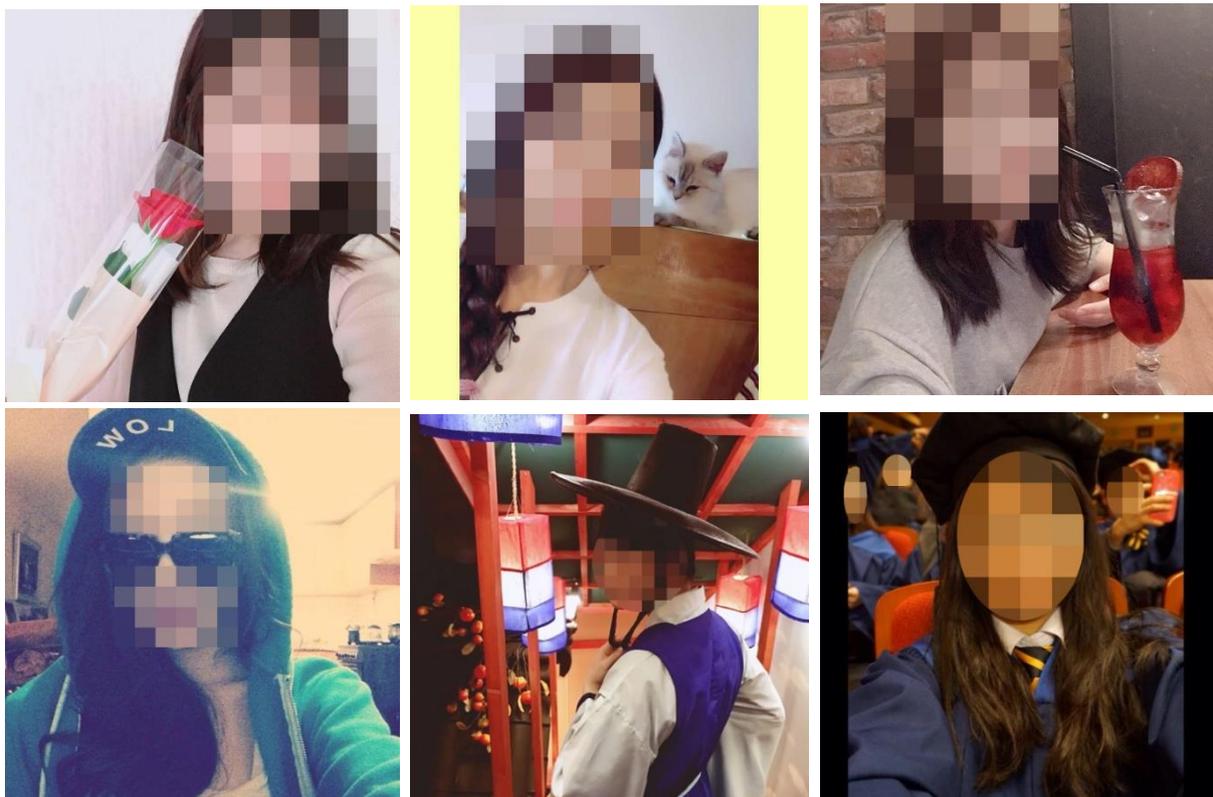


Ein gemeinsames Hauptmotiv der Profilbilder oben (Abb. 38-43) bezeichnen Astheimer et al. (2011) als „Passbild-Motiv“ (ebd., S. 100), bei dem im Mittelpunkt der Darstellung das eigene Gesicht des jeweiligen Profilinhabers steht. Diese Form der Profilbilder charakterisiert sich durch die spezifische Einstellungsgröße in Form eines Passbildes, sodass kein ganzer Körper bzw. Oberkörper des Abgebildeten, sondern nur das ausdruckslose oder leicht lächelnde Gesicht mit dem Frontalblick und die beiden Schultern des Abgebildeten im Bild zu sehen sind, um mithilfe des Gesichts den Profilinhaber zu identifizieren.

„In formaler Hinsicht zeichnet sich das Passbild-Motiv vor allem durch seine spezifische Einstellungsgröße und Ansicht aus: Es zeigt in Groß-Einstellung Kopf, Gesicht und Oberkörper des Subjekts (»Head and Shoulder Closeup«). Die Aufnahme präsentiert üblicherweise eine frontale Ansicht aus Augenhöhe (»Normalsicht«), weshalb das gesamte Gesicht im Bild zu sehen ist. Aufgrund seiner formalen Grundeigenschaften lässt sich beim »Passbild«-Porträt die gezeigte Person, mehr als bei jeder anderen Einstellungsgröße und Ansicht, anhand von Gesichtszügen und Mimik identifizieren.“ (Ebd., S. 100f)

Aufgrund der bloßen Identifizierungsfunktion sind zusätzlich keine Pose (Gestik), Tätigkeit der Abgebildeten, Bildbearbeitungen und kein Anlass zur Fotoaufnahme usw. in dieser Form der Profilbilder zu sehen, welche jeweils als ein Mittel für kreative Selbstdarstellung fungieren können. In diesem Zusammenhang haben die Profilbilder eine formale und inhaltliche Gemeinsamkeit mit dem Passbild, sodass die beiden Bildformen weniger zur kreativen Darstellung des Selbst, sondern eher zur Identifizierung des Abgebildeten dienen. Allerdings unterscheiden sich die zwei Abbildungen (Abb. 40-41) von dem typischen Passbild darin, dass jeweils ein Ort bei der Fotoaufnahme zu sehen ist, nämlich ein Cafe oder Restaurant in der Abb. 40 und ein Zimmer in der Abb. 41. Dazu unterscheiden sich noch die zwei anderen Abbildungen (Abb. 42-43) von dem typischen Passbild insofern, als das Gesicht des Abgebildeten in der Abb. 42 ca. 45° nach links gedreht ist und das Gesicht des Abgebildeten in der Abb. 43 vergrößert ist.

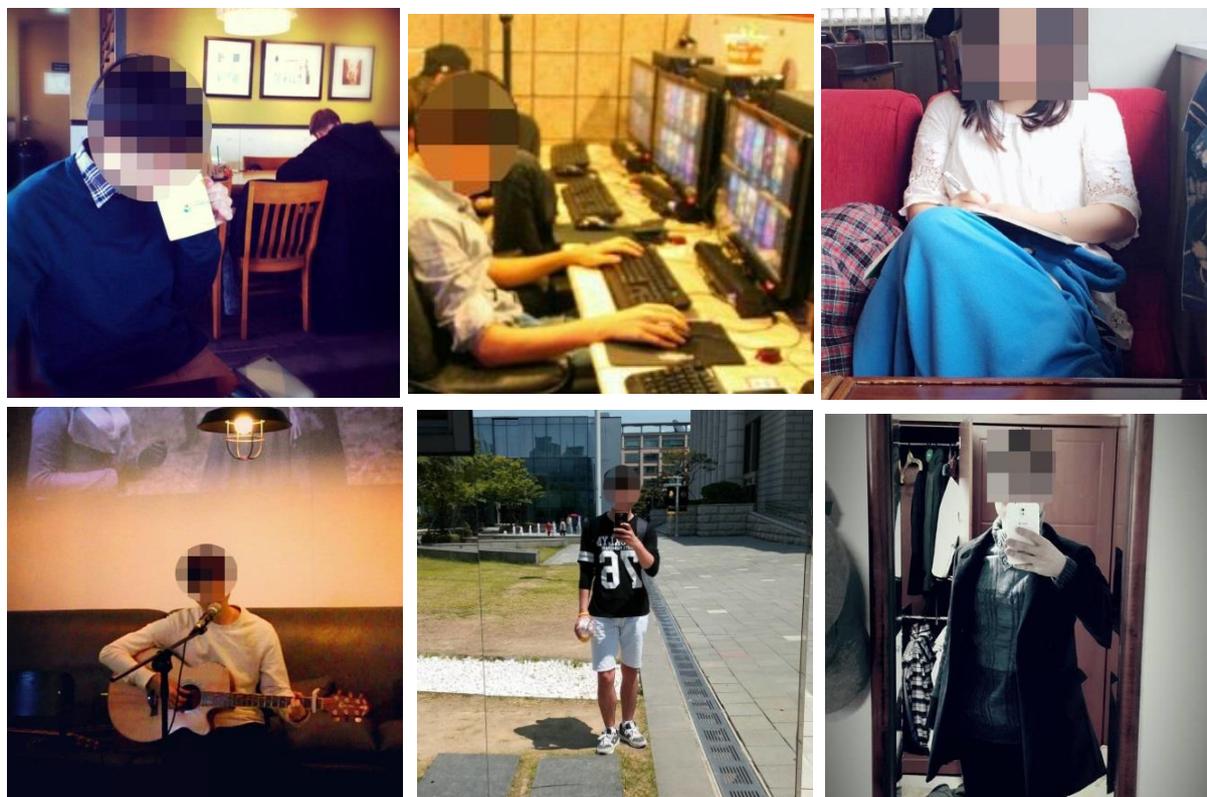
8.2.2.4.2 Bilder mit dem Fokus auf spezifischem Objekt



Die Abb. 44-46 zeigen gemeinsam jeweils die Profilinhaberin selbst mit einem spezifischen Objekt, das als ein Hauptmotiv der jeweiligen Profilbilder interpretiert werden kann, nämlich

eine rote Rose, eine Katze und ein Glas Cocktail. Die Profilbilder mit bestimmten Accessoires und Bekleidungen gehören ebenfalls zu dieser Kategorie, etwa eine Sonnenbrille und eine Mütze in der Abb. 47, eine traditionelle koreanische Bekleidung und Mütze in der Abb. 48 und eine Bekleidung zur Schulabschluss-Zeremonie in der Abb. 49. Alle Objekte und Bekleidungen fungieren sowohl zur Identifizierung des jeweiligen Profilinhabers als auch zur kreativen Selbstdarstellung. Außerdem bezeichnen Astheimer et al. (2011) die Abb. 48 und 49 als „Anlass-Fotografien“ (ebd., S. 115f), weil die spezifischen Bekleidungen der beiden Abgebildeten jeweils als ein spezifischer Anlass zur Fotoaufnahme verstanden werden können.

8.2.2.4.3 Bilder mit dem Fokus auf spezifischer Tätigkeit



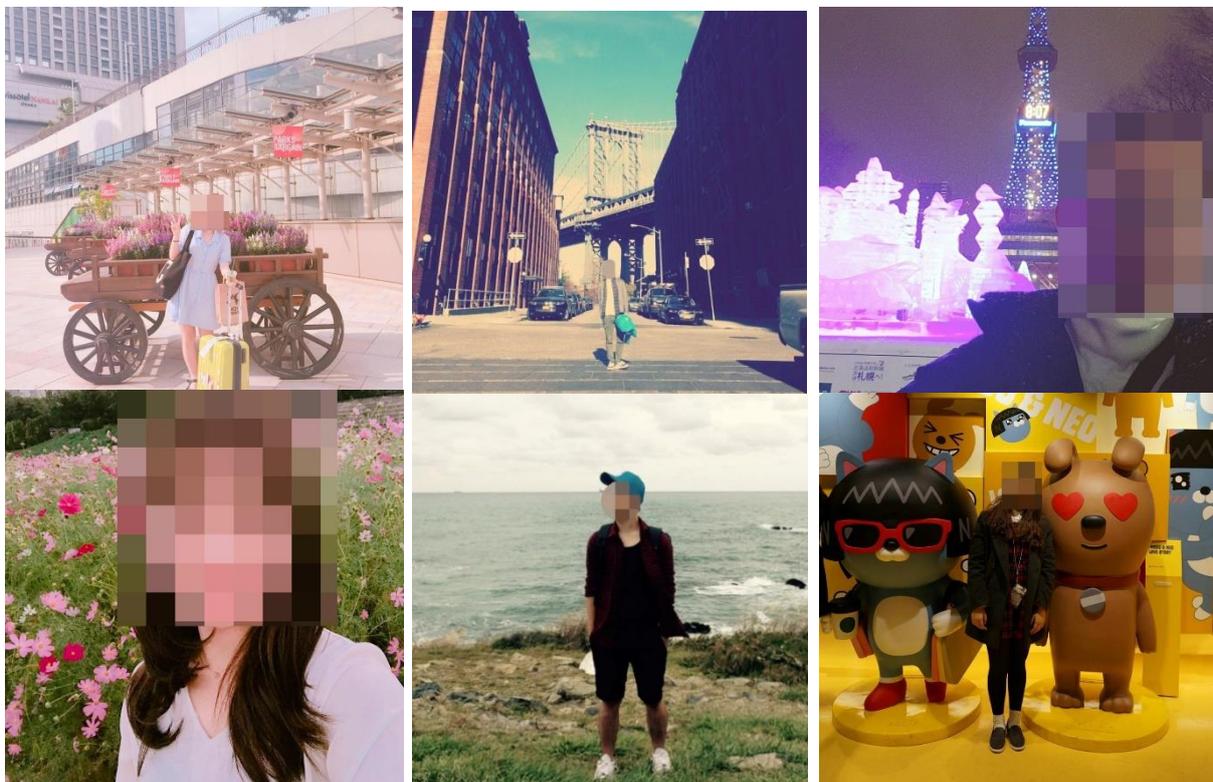
Die Profilbilder oben (Abb. 50-55) zeigen jeweils eine freizeitbezogene Tätigkeit des jeweiligen Profilinhabers als ein Hauptmotiv der Profilbilder, etwa Kaffeetrinken, Computer-Game Spielen, Lernen in einem Cafe, Singen zum Gitarrenspiel und ein vor dem gemachtes Spiegel Selfie. Diese gehören ebenso wie die Abb. 48 und 49 ebenfalls zu den Anlass-Fotografien (Fotoaufnahmen bei einem spezifischen alltäglichen bzw. außeralltäglichen Anlass) und dabei kann die Individualität des jeweiligen Abgebildeten weniger durch Gesichtsausdruck, Accessoires bzw. Bekleidung, gestischen Ausdruck, Körperhaltung usw., sondern vielmehr durch

die eigene Freizeittätigkeit dargestellt werden.

„Das Individuum wird dabei – stärker als bei den anderen Kategorien – mit besonderen anlassgebundenen Ereignissen identifiziert. Mit dem Ereignis treten auch die Handlungen der Person in den Vordergrund und die individuelle (Körper-)stilisierung ebenso wie der charakteristische Gesichtsausdruck in den Hintergrund. Individualität ist bei der Anlassfotografie mit einer Tätigkeit verknüpft, was bei Jugendlichen vor allem eine Frage herausgehobener Freizeitaktivitäten darstellt.“ (Ebd., S. 116)

Insbesondere charakterisiert sich diese Form der Profilbilder dadurch, dass sich jeder Abgebildete in den Bildern auf die spezifische Tätigkeit konzentriert. Daher ist allen Abgebildeten gemeinsam, dass sie im Gegensatz zu den anderen Profilbildern keinen Blickkontakt mit den Bildbetrachtern halten. Außerdem ist das Selfie-Machen des jeweiligen Abgebildeten vor dem Spiegel als die freizeitbezogene Tätigkeit in den Abb. 54-55 zu sehen. Mit diesem »Spiegelbild« spielt der Abgebildete eine „Doppelrolle (Fotograf/Fotografierter)“ (ebd., S. 113), zum einen als ein aktiv handelndes (fotografierendes) Subjekt, zum anderen als ein von anderen Nutzern beobachtetes Objekt. Das Selfie-Machen in einem doppelten Kontext verstanden werden, als eine Handlung einerseits und als eine Pose zur Fotoaufnahme andererseits.

8.2.2.4 Bilder mit dem Fokus auf ortsspezifischem Bildhintergrund



In den Abb. 56-61 spielt sowohl der jeweilige Abgebildete als auch der ortsspezifische Bildhintergrund eine große Rolle, durch den die Bildbetrachter erkennen können, wo das jeweilige Bild gemacht wurde. Insbesondere kann jeder Ort der Fotoaufnahme in den Abb. 56-58 mithilfe des Bildhintergrundes erkannt werden. So zeigt die Abb. 56 im Hintergrund ein Hotel mit dem Namen „Swissotel Nankai Osaka“ in Osaka, die Abb. 57 im Hintergrund die Brücke „Manhattan Bridge“ in New York und die Abb. 58 im Hintergrund den Turm „Tokyo Tower“ in Tokyo. Darüber hinaus verweist der jeweilige Bildhintergrund nicht nur auf den Ort, sondern auch auf das gemeinsame Hauptmotiv »Reise« der drei Profilbilder, die damit zugleich zu den „Anlass-Fotografien“ (vgl. ebd., S. 115f) gehören, mit der Botschaft „Ich war dorthin gereist“. Dagegen zeigen die Abb. 59-61 nicht genau den Ort der Fotoaufnahme, allerdings spielt der jeweilige Bildhintergrund in den Abbildungen doch eine große Rolle, weil der Hintergrund deutlich zeigt, wo der Abgebildete war, wobei die Abgebildeten jeweils vor dem Hintergrund eines Blumengartens, eines Sees und von Charakter-Statuen stehen. Mithilfe der unterschiedlichen Bildhintergründe kann schließlich die Individualität des jeweiligen Abgebildeten durch die Profilbilder dargestellt werden.

8.2.2.4.5 Bilder mit dem Fokus auf Pose



Die Abbildungen 56-61, die im Mittelpunkt des ortsspezifischen Bildhintergrundes stehen, zeigen die Pose des jeweiligen Abgebildeten, z. B. das V-Zeichen in der Abb. 56 und die beiden Hände in den Hosentaschen in der Abb. 60. Im Vergleich zu diesen Profilbildern stehen allerdings die Profilbilder oben (Abb. 62-67) weniger im Mittelpunkt des jeweiligen Bildhintergrundes, sondern vielmehr im Mittelpunkt der Posen der jeweiligen Abgebildeten.

In Anlehnung an die Arbeit von Astheimer et al. (2011), in der die Profilbilder auf Facebook nach unterschiedlichen Posen-Typen klassifiziert werden, kann jede Pose in diesen Abbildungen noch besser verstanden werden. Die Pose mit der Kopfdrehung und dem Fernblick des Abgebildeten in der Abb. 62 bezieht sich auf die „Ansichtssache“ als ein Posen-Typ, die darauf verweist, dass nur eine Seite des Gesichts bzw. eine Teilansicht einer Person durch Abwendung des Kopfs mit der Blickvermeidung in einem Bild dargestellt wird. Dabei geht es normalerweise darum, Nachdenklichkeit des Abgebildeten oder persönliche Distanz zwischen dem Abgebildeten und den Bildbetrachter darzustellen (vgl. ebd., S. 107f). Und die Pose des Abgebildeten in der Abb. 63 mit der Verhüllung eigenen Gesichts mit einem Schal bezieht sich auf die „Vermummung“, die zugleich als ein Posen-Typ darauf verweist, dass das Gesicht gänzlich oder teilweise durch Schal, Hut oder Mütze, Kleidung, die eigene Hand oder den eigenen Arm usw. bewusst von dem Abgebildeten selbst zur Verhüllung der eigenen Identität verborgen wird (vgl. ebd., S. 108f). In der Abb. 64 macht der Abgebildete eine sog. „Model-Pose“ mit „übertriebenen Darstellungshandlungen“ (ebd., S. 109f), die man in Werbefotografien und Modezeitschriften oft finden kann. Zusätzlich ist eine Handgeste in Form eines Buchstabens »V« um das rechte Auge bzw. auf dem Gesicht des Abgebildeten als ein Posen-Typ „gestenlastige Pose“ (ebd., S. 111f) in der Abb. 65 zu sehen, die normalerweise als »Victory«-Zeichen verstanden wird. Schließlich zeigen die Abb. 66 und 67 jeweils einen mimischen Ausdruck des Abgebildeten, d. h. ein Zwinkern mit dem linken geschlossenen Auge und einen Schmollmund bzw. Kussmund mit Blickkontakt zu den Betrachtern, was als ein Ausdruck von Liebe bzw. Flirt (vgl. ebd., S. 105⁴³) verstanden wird. Über diese genannten Posen hinaus sind unzählige Posen des jeweiligen Abgebildeten in den gesamten Profilbildern zu sehen.

⁴³ Astheimer et Al. (2011) verstehen den Flirt-Begriff als einen Posen-Typ in den Facebook-Profilbildern wie folgt. „Der Begriff »Flirt« steht für eine erotisch motivierte Annäherung zwischen zwei Personen – der/dem Betrachteten und der/dem Betrachtenden. Auch bei der bildhaften Repräsentation dieses Handlungstypus steht der symbolische Ausdruck im Zeichen von körpersprachlich und proxemisch vermittelter Erotik.“ (Ebd.)

8.2.3 Zusammenfassung der Bilddatenklassifizierung

Diese Datenklassifizierung der gesamten 1,682 Profilbilder kann man so zusammenfassen, dass zunächst der ganze Bildkorpus nicht aus einheitlichen, sondern aus vielfältigen Motiven und Themen besteht, anders ausgedrückt: die Profilinehaber (jeweils als Mitglieder der Facebook-Gruppe für die Pädagogik-Studierenden an der südkoreanischen Universität) wählen ihre Profilbilder aus den vielfältigen Motiven und Themen aus und erstellen sie auf der eigenen Profilseite. In formaler Hinsicht werden manche Profilbilder von dem Profilinehaber selbst auf unterschiedliche Weise mittels spezifischer Softwares oder Apps digital bearbeitet, z. B. kommt es zur Hinzufügung spezifischer Zeichen, der Erstellung eines spezifischen Fotofilters, der Veränderung der Bildform, etwa in Form eines Collagebildes, Schwarz-Weiß-Bildes usw. In inhaltlicher Hinsicht zeigen manche Profilbilder zum einen zur Verhüllung der eigenen Identität spezifische Objekte statt der eigenen Figur bzw. des eigenen Körpers des jeweiligen Profilinehabers, zum zweiten die sozialen Beziehungen des jeweiligen Profilinehabers, also die Freundschaft, Liebesbeziehung, Lehrer-Schüler-Beziehung, Gruppenzugehörigkeit usw., zum dritten den jeweiligen Profilinehaber selbst, wobei es sowohl um die Identifizierung als auch um die kreative Selbstdarstellung geht, allerdings mit verschiedenem Fokus, also mit dem Fokus auf dem eigenen Gesicht und den eigenen Tätigkeiten jedes Profilinehabers, auf spezifischen Objekten, ortsspezifischen Bildhintergründen und Posen. In Wechselwirkung zwischen der formalen und inhaltlichen Hinsicht konstituieren sich die vielfältigen Motive und Themen jedes Profilbildes.

Für die Klassifizierung der Profilbilder nach den vielfältigen Themen und Motiven soll nicht nur eine individuelle Bildauswahl, sondern auch ihr kultureller Kontext gleichzeitig interpretiert werden. Anders ausgedrückt geht es darum, dass die Themen und Motive jedes Profilbildes nicht nur im individuellen Kontext, sondern auch im kulturellen Kontext verstanden werden sollen. Blumen sind z. B. normalerweise mit der Vorstellung weiblicher Schönheit verbunden, weswegen sie häufig als ein Mittel für die Darstellung des Selbst als eine schöne Blume in Bildern mit weiblichen Abgebildeten verwendet werden können, sh. etwa das Blumen-Zeichen in der Abb. 26, die rote Rose in der Abb. 44 und den Blumengarten in der Abb. 59. Mit dem Einhängen der weiblichen Abgebildeten bei dem männlichen Abgebildeten in der Abb. 34 und dem rechten Arm des Lehrers auf der Schulter des Schülers in der Abb. 35 kann zugleich die Beziehung des jeweiligen Paares im kulturellen Kontext interpretiert werden, etwa die Liebesbeziehung und hierarchische Lehrer-Schüler Beziehung. Somit kann man das Profilbild so verstehen, dass sich darin individuelle Äußerungsformen und ihre sozial-kulturellen Formen artikulieren.

9. Zur Themen- und Bildauswahl

9.1 Forschungszugang zur Themen- und Bildauswahl

Im Rahmen der seriellen Fotoanalyse ist der nächste Schritt der Bilddatensammlung und -klassifizierung die „Auswahl der Untersuchungsbestände“ (Pilarczyk & Mietzner, 2005, S. 142ff), genauer: die Auswahl konkreter Analysethemen und die Auswahl der den ausgewählten Analysethemen entsprechenden Bilder. Dafür spielt insbesondere die Bildklassifizierung eine entscheidende Rolle, weil die Kriterien für die Klassifizierung konkrete Raster für die Auswahl konkreter Analysethemen anbieten. Beispielsweise können die folgenden Kriterien, nach denen bereits die gesammelten Profilbilder klassifiziert wurden, jeweils als ein Thema für die vorliegende Untersuchung ausgewählt werden: »Profilbilder, die sich den User selbst darstellen« (Kap. 8.2.2.1), »Digital modifizierte Bilder« (Kap. 8.2.2.2), »Paar- und Gruppenbilder« (Kap. 8.2.2.3), »Bilder mit dem Fokus auf dem eigenen Gesicht« (Kap. 8.2.2.4.1), »Bilder mit dem Fokus auf spezifischem Objekt« (Kap. 8.2.2.4.2), »Bilder mit dem Fokus auf spezifischer Tätigkeit« (Kap. 8.2.2.4.3), »Bilder mit dem Fokus auf ortsspezifischem Bildhintergrund« (Kap. 8.2.2.4.4) und »Bilder mit dem Fokus auf Pose« (Kap. 8.2.2.4.5). Im Anschluss daran lassen sich die dem Thema entsprechenden Profilbilder unter den gesamten Profilbildern auswählen. Angesichts des Umstands, dass der aus den gesammelten Profilbildern gebildete Bildkorpus sehr unterschiedliche formale und inhaltliche Motive bzw. Themen enthält, spielen die Bildklassifizierung und die durch die Bildklassifizierung erstellten Kriterien eine noch größere Rolle für die Ananalysethemen- und Bildauswahl.

Ein konkretes Analysethema für die Auswahl der Untersuchungsbestände wird aus dem Klassifikationskriterium „Bilder mit dem Fokus auf Posen“ (Kap. 8.2.2.4.5), v. a. aus den drei Abbildungen (Abb. 65-67), formuliert. Wie in diesem Kapitel beschrieben wurde, können der gestische Ausdruck des Abgebildeten in Form des Buchstabens „V“ in der Abb. 65 normalerweise als ein Victory-Zeichen und der mimische Ausdruck des Abgebildeten, also das Zwinkern und der Schmolle Mund in den Abb. 66 und 67, als ein Flirt-Zeichen im kulturellen Kontext interpretiert werden. Allerdings steht diese Interpretationsmöglichkeit noch in Frage. Anders ausgedrückt heißt das, dass der gestische und mimische Ausdruck des jeweiligen Abgebildeten in den Abb. 65-67 jeweils nicht als das Victory- und Flirt-Zeichen, sondern in einem anderen Kontext interpretiert werden kann. In der Abb. 68 mit demselben gestischen Ausdruck erhebt der Abgebildete seine rechte Hand nach oben und zeigt das V-Zeichen über dem Kopf. Deshalb kann man das Zeichen mit der Vorstellung »Victory« assoziieren. In der Abb. 65 befindet sich das V-Zeichen aber nicht über dem Kopf, sondern auf dem Gesicht, genauer um das



Abb. 65-67



Abb. 68. „Winston Churchill, British prime minister, giving a V Sign in 1943”



Abb. 69. „Wink wink“



Abb. 70. „Miranda Kerr’s goes for the cherry pout”

rechte Auge. Diese Position des V-Zeichens ermöglicht eine andere Interpretation des Zeichens in dem Sinne, dass es weniger als das Victory-Zeichen, sondern vielmehr z. B. als ein Mittel zur Betonung des rechten Auges verwendet wird. Dementsprechend kann man das Zwinkern und den Schmollmund des jeweiligen Abgebildeten in den Abb. 66 und 67 nicht unbedingt als ein Flirt-Zeichen interpretieren. Geht man jedoch von der Wortdefinition »Flirt«, „unverbindliche erotische Beziehung von meist kurzer Dauer; Liebelei („Flirt“, n.d.)“, aus, so gibt es allerdings bei dem Zwinkern und Schmollmund in den beiden Abbildungen kein Signal, das im erotischen bzw. lasziven Zusammenhang steht. Im Vergleich dazu zeigen die Abb. 69 und Abb. 70 mit demselben mimischen Ausdruck explizit die Signale, die mit einer erotischen bzw. lasziven Vorstellung verbunden sind, etwa die ärmellose Kleidung und der geöffnete

Mund der Abgebildeten in der Abb. 69, und die ärmellose Kleidung, die rot geschminkten Lippen, der laszive Blick und das Schieflegen des Kopfs der Abgebildeten in der Abb. 70. Aus diesem Grund liegt eine andere Interpretationsmöglichkeit des gestischen Ausdrucks in den Abb. 66 und 67, also des Zwinkerns und Schmollmundes, nahe, nämlich nicht als ein Flirt-Zeichen im erotischen Kontext, sondern in einem anderen Kontext.

Diese Möglichkeiten einer anderen Interpretation des gestischen und mimischen Ausdrucks zwischen den Bildern beziehen sich auf die kulturelle Abhängigkeit der Sinnkonstitution von Posen bzw. Bildern. Das bedeutet, dass ein spezifischer gestischer und mimischer Ausdruck je nach der Kultur in unterschiedlichen Kontexten interpretiert wird. In diesem Zusammenhang kann eine spezifische Pose in mehreren Bildern auch unterschiedlich interpretiert werden, obwohl die Bilder diese Pose als Gemeinsamkeit aufweisen. Beispielsweise ist die gleiche Pose auf den beiden Abbildungen zu sehen, also das V-Zeichen auf den Abb. 65 und 68, das Zwinkern in den Abb. 66 und 69 und der Schmollmund in den Abb. 67 und 70, dennoch können sie aufgrund des unterschiedlichen kulturellen Kontexts der jeweiligen Abgebildeten allerdings in unterschiedlichen Kontexten, nämlich dem der südkoreanischen Kultur in den Abb. 65-67 und dem der westlichen Kultur in den Abb. 68-70 interpretiert werden.

Im Anschluss daran kann das Analysethema konkretisiert werden: Wenn die Posen in den Abb. 65-67 jeweils nicht als „Victory-Zeichen“ oder als Flirt-Zeichen interpretiert werden können wie in den Abb. 68-70, dann stellt sich die Frage, in welchem Kontext die gleichen Posen interpretiert werden sollen. Dabei steht bei diesem Analysethema der südkoreanische Kulturkontext im Mittelpunkt, da es sich bei den jeweils Abgebildeten auf den Abb. 65-67 um Mitglieder der Facebook-Gruppe für die Pädagogik-Studierenden an der südkoreanischen Universität handelt. Das bedeutet, man kann das konkrete Analysethema aus dem kulturellen Unterschied formulieren, wie der gestische Ausdruck (das V-Zeichen) und mimische Ausdruck (das Zwinkern und der Schmollmund) in Südkorea interpretiert werden sollen.

Ein Online-Artikel auf Wikipedia mit dem Suchbegriff „V-sign“ gibt folgenden Hinweis für die Interpretation des V-Zeichens besonders im südkoreanischen (ostasiatischen) Kulturkontext:

„In China, South Korea and Taiwan, the V sign is a popular pose in photographs. [...] The pose is gaining significant popularity in South Korea due to the common usage amongst Kpop idols and young people especially in Selfies. V signing is commonly linked with aegyo, a popular trend in Korea meaning “acting cutely („V Sign“, n.d.)“.

Nach dem Zitat aus dem Artikel auf Wikipedia besteht eine andere Möglichkeit, das V-Zeichen

in Südkorea als ein „aegyo – acting cutely“-Zeichen zu interpretieren. Nach den Online-Artikeln auf „Wikihow“ und „90DAYKOREAN“ gibt es folgende Möglichkeit, das Zwinkern und den Schmollmund auch als ein aegyo-Zeichen zu interpretieren:

„3. Use your eyes to express aegyo. [...] Remember to wink, blink excessively (but not too excessively) and to make your eyes appear larger than usual. For example, if you see something that's cute and you are with some people, make a fist and clench it to your chest and point at whatever it is you saw and make your eyes big. [...]“

„This expression of aegyo is when someone uses their hands to make cute symbols like a heart or 'v' sign (The Korean 'V', not the English 'V') in situations outside of having their photograph taken. [...] The hands can also be used to accentuate cuteness in the face by creating mock dimples or a 'V' shaped chin. [...] Pouting is also included in this level of Korean aegyo.“

Man kann den gestischen Ausdruck, das V-Zeichen, und den mimischen Ausdruck, das Zwinkern und den Schmollmund, in Südkorea weniger als ein Victory- bzw. Flirt-Zeichen, sondern vielmehr als ein Aegyo-Zeichen interpretieren, das im Zusammenhang mit dem Konzept »cuteness« steht. Auf der Grundlage dieses Hinweises in den Online-Artikeln für die Interpretationsmöglichkeit im südkoreanischen Kulturkontext wird das Konzept »Aegyo« als ein konkretes Analysethema für die weitere Untersuchung ausgewählt.

9.2 Themenauswahl: »Aegyo« als Performance of cuteness

9.2.1 Das Konzept »cute(ness)« und »kawaii«

9.2.1.1 Definition des Konzepts »cute(ness)«

Das Wort »Aegyo« ist semantisch aus zwei Teilen »ae« mit der Bedeutung »Liebe« und »gyo« mit der Bedeutung »charmant oder lieblich« kombiniert, und wird als „the behavior of trying to look cute or attractive to others“ im National Institute of Korean Language's Korean-English Learners' Dictionary definiert. Diese Definition verweist darauf, dass das Aegyo-Wort grundsätzlich im engen Zusammenhang mit dem Konzept „cute(ness)“ steht. An dieser Stelle soll das cute-Konzept diskutiert werden, damit man das Aegyo-Konzept richtig verstehen kann.

Nach Dale et al. (2017) wurde das Cuteness-Konzept von Konrad Lorenz zuerst im Jahr 1943 wissenschaftlich analysiert, und zwar gebrauchte er dafür den Schlüsselbegriff „Kindchenschema“ (Lorenz, 1943, S. 274ff), das sich als „a set of physical and behavioral characteristics

common to young children and baby animals alike” (Dale, Goggin, Leyda, McIntyre & Negra, 2017, S. 3) bezeichnen lässt.

„Sehr gut lassen sich hier die Merkmale, auf die das Betreuungsreaktionen auslösende Schema des Menschen anspricht, aus jenen Ersatzobjekten herausheben, an denen Menschen ihr Pflegebedürfnis abreagieren, sei es im Spiel, sei es bei durch Mangel des richtigen Objektes verursachten Schwellensenkungen. Die spielerische Betätigung des Triebs zu den Bewegungen des „Herzens“ und Herumschleppens beim Kind hat in der Puppenindustrie zur Schaffung „überoptimaler“ Objekte geführt, indem die Konkurrenz der Firmen den Antrieb zu dauernder Verbesserung der auslösenden Wirkung der Attrappe bildete. Ein solches Objekt scheint die sogenannte Käthe-Kruse-Puppe zu sein, wenigstens hört man von jüngeren Müttern häufig als allerhöchstes Lob der Niedlichkeit eines wirklichen Kindchens den Ausspruch: „Wie eine Käthe-Kruse-Puppe!“ Genau dieselben Merkmale findet man aber in derselben, nur weniger vollständiger Weise an allen Puppen verwirklicht. Sowohl an den primitivsten wie an den in künstlerischer Absicht in Bezug auf einzelne auslösende „Kindchenmerkmale“ grotesk übertriebenen Erzeugnissen.“ (Lorenz, 1943, S. 276)

Das Zitat oben verweist darauf zunächst, dass sich das Cuteness-Konzept grundsätzlich auf die Kindlichkeit, genauer die visuellen Merkmale von Kindern in Anlehnung an den Begriff »Kindchenschema« bezieht. Dabei beschreibt Lorenz am Beispiel von Katzen und Papageien mit dem Schwerpunkt „Rundköpfigkeit und Großäugigkeit“, wie sich diese auf Kindlichkeit bezogenen visuellen Merkmale charakterisieren lassen.

„Langköpfige Hunde, wie etwa Dackel, sowie auch temperamentvolle Rassen, wie kleine Terrier, die sich der Instinktbewegung des Herzens nicht gerne fügen, findet man nur selten als Ersatzobjekt, sehr häufig dagegen Katzen, die einerseits in Rundköpfigkeit und Großäugigkeit gute Formmerkmale besitzen, außerdem mit ihrem weichen Körper und ihrer psychischen Geneigtheit, Liebkosungen entgegenzunehmen, auch der taktilen Reizgewinnung und der Herumtrage-Reaktion sehr wohl dienen. Unter den Vögeln sind bei einsamen Frauen die wiederum rundköpfigen Papageien beliebt, die dazu noch unter allen Klassengenossen die einzigen sind, die taktile Liebkosungen dulden.“ (ebd., S. 277)

Für die Veranschaulichung des Kindchenschema-Begriffs mit den auf die Kindlichkeit bezogenen visuellen Merkmalen erstellte Lorenz (1943) eine Abbildung zum Vergleich des Aussehens, das man als cute bzw. niedlich empfindet (links Abb. 71), mit dem Aussehen, das man nicht als cute bzw. niedlich empfindet (rechts Abb. 71) (ebd., S. 276). Durch diese Abbildung erläutert er, dass sich das Kindchenschema nicht nur auf das Aussehen von menschlichen Kindern, sondern auch auf das Aussehen von spezifischen Tieren bezieht, die insbesondere dem Aussehen von menschlichen Kindern mit dem rundförmigen Kopf und den großen Augen

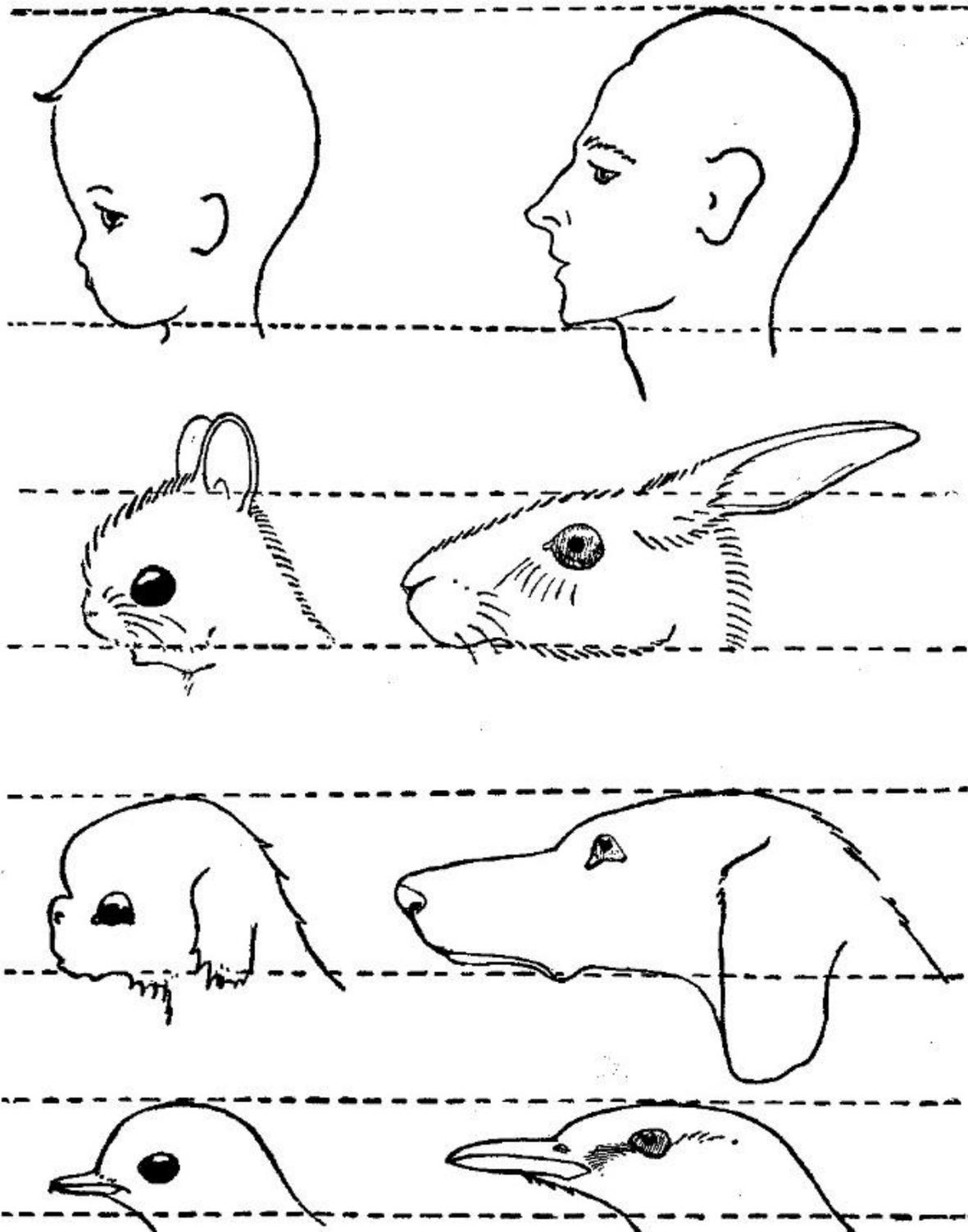


Abb. 71. „Abb. 9. Das Brutpflegeraktionen auslösende Schema des Menschen. Links als „niedlich“ empfundene Kopf-Proportionen (Kind, Wüstenspringmaus, Pekineser, Rotkehlchen), rechts nicht den Pfliegertrieb auslösende Verwandte (Mann, Hase, Jagdhund, Pirol)“ (ebd., S. 276)

ähneln, etwa die Wüstenspringmaus, der Pekinese und das Rotkehlchen (links Abb. 71) (vgl. Morreall, 1991, S. 39⁴⁴).

Darüber hinaus umfasst das Cuteness-Konzept nicht nur die visuellen Kindchenmerkmale des Objekts, sondern auch die spezifische psychische Reaktion „Pflegebedürfnis“ (Lorenz, 1943, S. 276) des Subjekts auf die Objekte. Und zwar verbinden sich die visuellen Kindchenmerkmale des Objekts, etwa der rundförmige Kopf und die großen Augen von Kindern bzw. Tieren, mit den folgenden Vorstellungen „klein, jung, unfähig, machtlos, unschuldig, hilflos, schwach, unreif, verwundbar etc.“ (Morreall, 1991, S. 40ff), und anschließend rufen sie die Vorstellungen des Subjekts »Pflegebedürfnis« bzw. „affective response“ (Dale et al., 2017, S. 4) zum Objekt mit dem visuellen Kindchenschema hervor. Anders ausgedrückt heißt das, dass ein cute (empfundenes) Objekt mit den visuellen Kindchenmerkmalen eine Rolle als ein „stimuli (Stimulus)“ (Morreall, 1991, S. 40) spielt, um das Bedürfnis nach der Pflege, Schutz bzw. affection des Subjekts anzuregen.

Daraus folgt, dass das Cuteness-Konzept aus zwei Perspektiven verstanden werden kann, also aus der Perspektive des Objekts und der des Subjekts, zum einen als die visuellen Kindchenmerkmale des Objekts, etwa das Aussehen mit dem rundförmigen Kopf und mit den großen Augen von Kindern und spezifischen Tieren und zum anderen als die psychische Reaktion des Subjekts (Betrachters), die in einem Pflege-/Schutzbedürfnis (affective response) hinsichtlich des Objekts in Verbindung mit den entsprechenden Vorstellungen, etwa klein, jung, unfähig, machtlos, unschuldig, hilflos, schwach, unreif usw. besteht. In diesem Kontext versteht auch Dale (2016; 2017) das Cuteness-Konzept in diesen beiden Perspektiven.

„Cuteness is a phenomenon widely experienced yet little understood. It is first of all a physical, affective response – a feeling we may refer to as the ‘Aww’ factor – to the set of visual and behavioural attributes outlined below” (Dale, 2016, S. 5)

„[...] ,cuteness occupies both the aesthetic and affective realms. As an affect, cuteness comprises a set of visual and/or behavioral characteristics capable of triggering a physical and emotional response in the body of subject.“ (Dale, 2017, S. 35)

⁴⁴ Morreall (1991) beschreibt zugleich, dass nicht nur das Aussehen von menschlichen Kindern sondern auch das Aussehen von bestimmten Tieren, etwa Hunde, Katzen, Koalas und Pandas, usw., im engen Zusammenhang mit dem cuteness-Konzept steht. „The basic application of cute, I think, is to human infants. Derivative applications of species are to the young of other species such as dogs and cats, and to the adults of species such as koala and the panda, which resemble human babies in certain ways.“ (Ebd.)

9.2.1.2 Definition des Konzepts »kawaii«



Abb. 72 Hello Kitty

Seit den 70er Jahren ist das cute-Konzept weltweit bekannt geworden aufgrund des globalen Erfolgs des Charakters »Hello Kitty« (Abb. 72), das als eine personalisierte weiße Katze von einem japanischen Designer (Yuko Shimizu) erstmals im Jahr 1975 erschien. Das Aussehen dieses Charakters, also der rundförmige Kopf und die Augen, entspricht dem von Lorenz (1943) genannten »Kindchenschema« bzw. »visuellen Kindchenmerkmalen«, die die spezifische psychische Reaktion des Subjekts »das Bedürfnis nach Pflege-/Schutz des Objekts« hervorrufen, also der rundförmige Kopf und die großen, rundförmigen Augen von menschlichen Kindern und spezifischen Tieren. Deshalb kann man verstehen, warum man diesen Charakter als cute bzw. niedlich empfindet. Insbesondere kann dieser Hello Kitty-Charakter als ein erstes Beispiel der Anwendung des Cuteness-Konzepts im popkulturellen Kontext verstanden werden, dass der große wirtschaftliche Erfolg mit dem Cute-Charakter im globalen Markt führt. An dieser Stelle eröffnet dieser Charakter eine Möglichkeit, dass das Cuteness-Konzept nicht nur in der ästhetischen Perspektive des Objekts oder der psychischen Perspektive des Subjekts, sondern auch in der (populär-)kulturellen Perspektive thematisiert werden kann.

Seit den 80er Jahren ist das Cute(ness)-Phänomen weiterhin v. a. in Japan populär geworden, wobei dafür dort das japanische Wort „kawaii“ verwendet wird, das wörtlich „lovable, cute or adorable, and is associated cultural practice“ (Dale et al., 2017, S. 2) bedeutet. In diesem Zusammenhang versteht Kinsella (1995) zugleich das Kawaii-Konzept mit dem Schwerpunkt „childlikeness“ (Kinsella, 1995, S. 220).

„Kawaii style dominated Japanese popular culture in the 1980s. Kawaii or ‘cute’ essentially means childlike: it celebrates sweet, adorable, innocent, pure, simple, genuine, gentle, vulnerable, weak, and inexperienced social behavior and physical appearances“ (ebd.).

Insbesondere beschäftigt sich Kinsella mit der Analyse der kawaii-Kultur in den 80er Jahren in Japan am Beispiel von cute handwriting and slang, the fancy goods industry, cute clothes, cute food, cute idols etc. (ebd., 222ff), und sie erläutert, dass die kawaii-Kultur in Japan als eine „rebellion or refusal to cooperate with established social values and realities“ (ebd., 243;

vgl. ebd., 252⁴⁵) verstanden werden kann.

Nach dem großen Erfolg des Charakters »Hello Kitty« in den 70er Jahren erreichte seit den 90er Jahren sowohl in Japan als auch weltweit noch ein japanischer Anime bzw. ein japanisches Videospiel, »Pokemon«, einen großen wirtschaftlichen Erfolg (vgl. Allison, 2003). Für diesen globalen wirtschaftlichen Erfolg spielte der eine Maus personalisierende Hauptcharakter »Pikachu (Abb. 73)« eine entscheidende Rolle, dazu spielen zugleich die anderen Charaktere, wie der eine Schildkröte personalisierende Charakter »Squirtle« (Abb. 74) und der eine Eidechse personalisierende Charakter »Charmander« (Abb. 75), eine große Rolle. Diese drei Charaktere im Videospiel bzw. Anime »Pokemon« gelten jeweils als »cute/kawaii-Charakter«, was auf dem den visuellen Kindchenmerkmalen entsprechenden Aussehen beruht, also dem rundförmigen Kopf und den rundförmigen, großen Augen sowie der Möglichkeit, die spezifische psychische Reaktion »Pflege-/Schutzbedürfnis« des Subjekts gegenüber einem Objekt hervorzurufen. Die Popularität und den wirtschaftlichen Erfolg von »Pokemon« mit den drei genannten Hauptcharakteren versteht man zugleich als ein anderes Beispiel, wie der Charakter »Hello Kitty«, dass das kawaii-Konzept weniger im Mittelpunkt der ästhetischen oder psychischen Perspektive, wie das cuteness-Konzept, sondern vielmehr im Mittelpunkt der (populär-)kulturellen Perspektive steht.



Abb. 73-75 die Charaktere (Pikachu, Squirtle, Charmander) im Anime und Videospiel »Pokemon«

⁴⁵ "Cute is one element of the vast popular culture which has flourished in Japan during the last quarter of a century, overwhelming and threatening traditional culture. This popular culture is almost entirely devoted to an escape from reality, and its dominant themes have been cuteness, nostalgia, foreignness, romance, fantasy and science fiction. Cute culture has provided an escape exit into childhood memories; nostalgia has been a door to people's collective past; [...]" (ebd.)

Seit den 2000er und 2010er Jahren werden die cute/kawaii-Kulturprodukte über die Charaktere im Anime oder Videospiel hinaus noch häufiger in unserem Alltag beobachtet und sogar von uns selbst aktiv verwendet. Aufgrund der Entwicklung der digitalen Medien können beispielsweise cute/kawaii-Emoticons in Messaging Apps, wie WhatsApp, Facebook Messenger, WeChat, Line, KakaoTalk etc. von Nutzern für die mediale Kommunikation aktiv verwendet werden (vgl. Marcus, Kurosu, Ma & Hashizume, 2017, S. 4ff). Beispielsweise gibt es eine Möglichkeit in den Messaging Apps »Line« und »KakaoTalk«, dass die Nutzer eigene Gefühle mithilfe von Emoticons in vielfältigen Formen ausdrücken können, z. B. das in Abb. 76 gezeigte Emoticon in Gesichtsförmigkeit zum Ausdruck von Lächeln und das Emoticon in Abb. 77 in Form eines Charakters mit dem Namen »Moon« zum Ausdruck von Winken mit Lächeln für die App »Line« sowie das Emoticon in Abb. 78, das in Form eines Charakters mit dem Namen »Apeach« mit den gespitzten Lippen und dem Herz-Zeichen für die App »KakaoTalk« zum Ausdruck von Liebe dient. In Anlehnung an die Arbeit von Lorenz (1943) entspricht das jeweilige Aussehen der drei Emoticons mit ihren rundförmigen Köpfen und den rundförmigen, großen Augen den visuellen Kindchenmerkmalen. Somit empfinden die Nutzer als Subjekte diese Emoticons jeweils als ein »cute«-Objekt, wobei die spezifische psychische Reaktion »Pflege-/Schutzbedürfnis« hervorgerufen wird. Schließlich wird heutzutage diese neue Möglichkeit der aktiven Verwendung von cute-Produkten, also die Verwendung der cute-Emoticons zur medialen Kommunikation, als eine neue Form eines popkulturellen Phänomens heftig diskutiert (Dale et al., 2017). Das ist anders als bei cute-Charakteren wie Hello-Kitty und Pikachu, die nur als ein Objekt von einem Subjekt beobachtet werden.

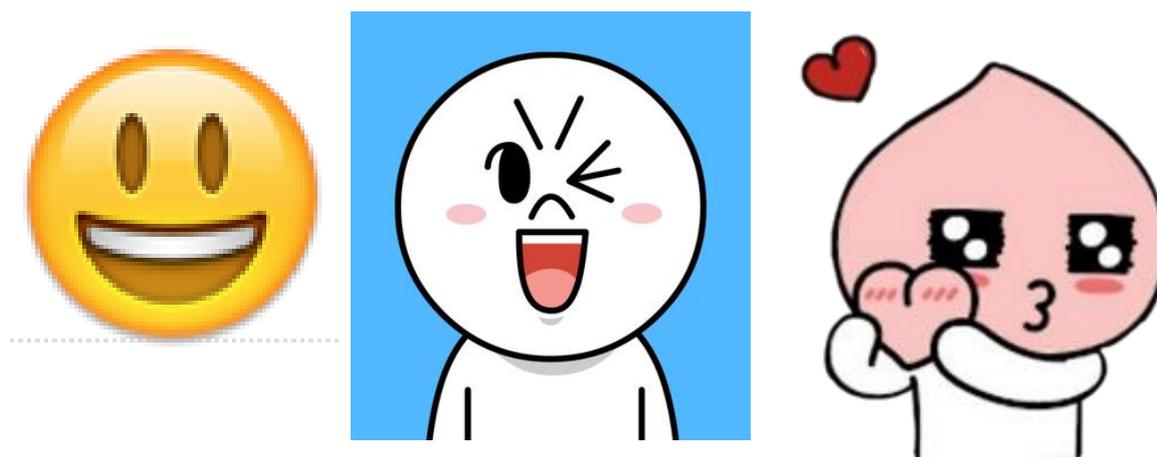


Abb. 76 Ein Emoticon zum Ausdruck von Lächeln in der Messaging App „WhatsApp“

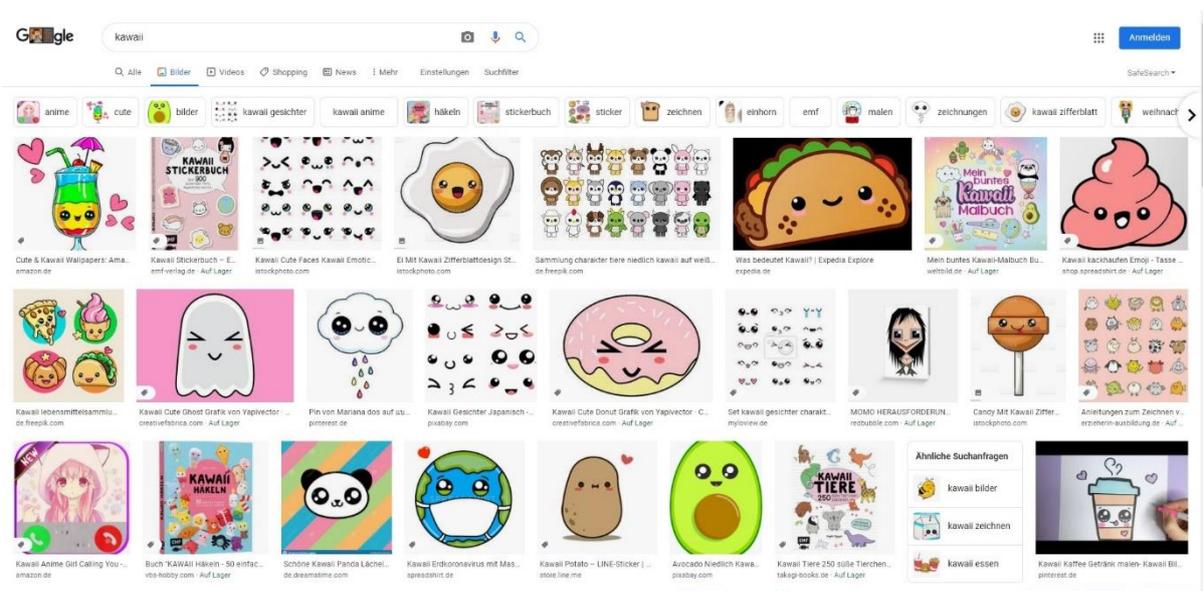
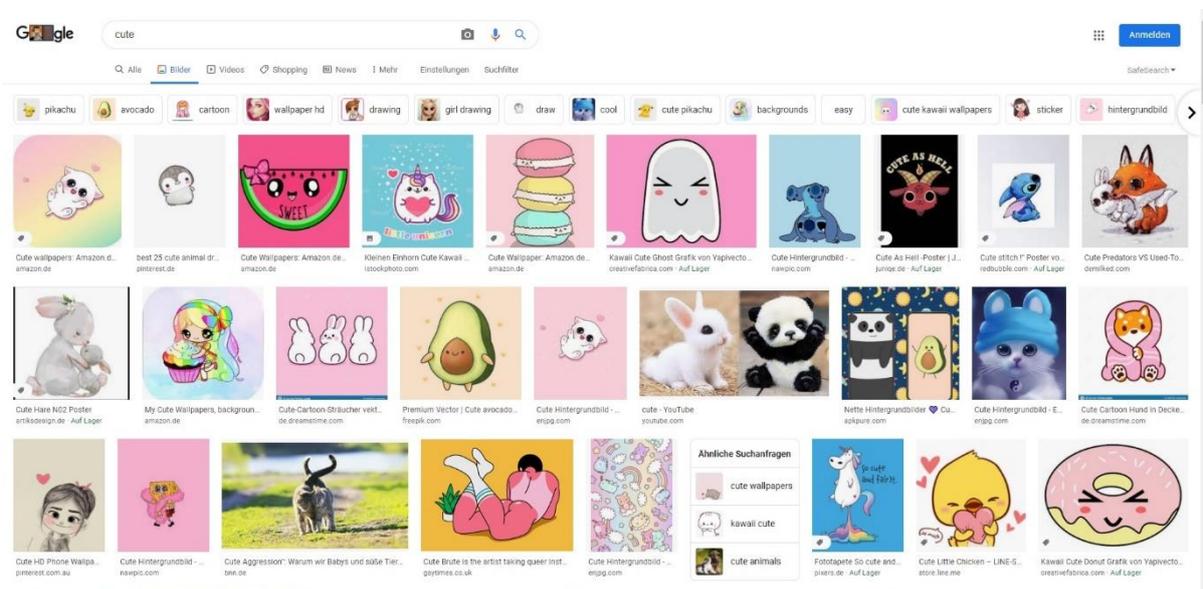
Abb. 77 Ein Emoticon zum Ausdruck von Lächeln mit Wink in der Messaging App „Line“

Abb. 78 Ein Emoticon zum Ausdruck von Liebe mit Kussmund in der Messaging App „KakaoTalk“

9.2.2 Das Konzept »Aegyo«

9.2.2.1 Definition des Konzepts »Aegyo« im Vergleich zu den Konzepten »cute/kawaii«

Trotz des engen Zusammenhangs des Konzepts »Aegyo« mit dem Cuteness-Konzept ist allerdings Aegyo kein Synonym für das englische Wort »Cuteness« oder das japanische Wort »kawaii«. Zunächst zeigt die Bildersuche auf Google mit den drei Suchbegriffen „cute“, „kawaii“ und „Aegyo“ einen deutlichen Unterschied zwischen den Begriffen.



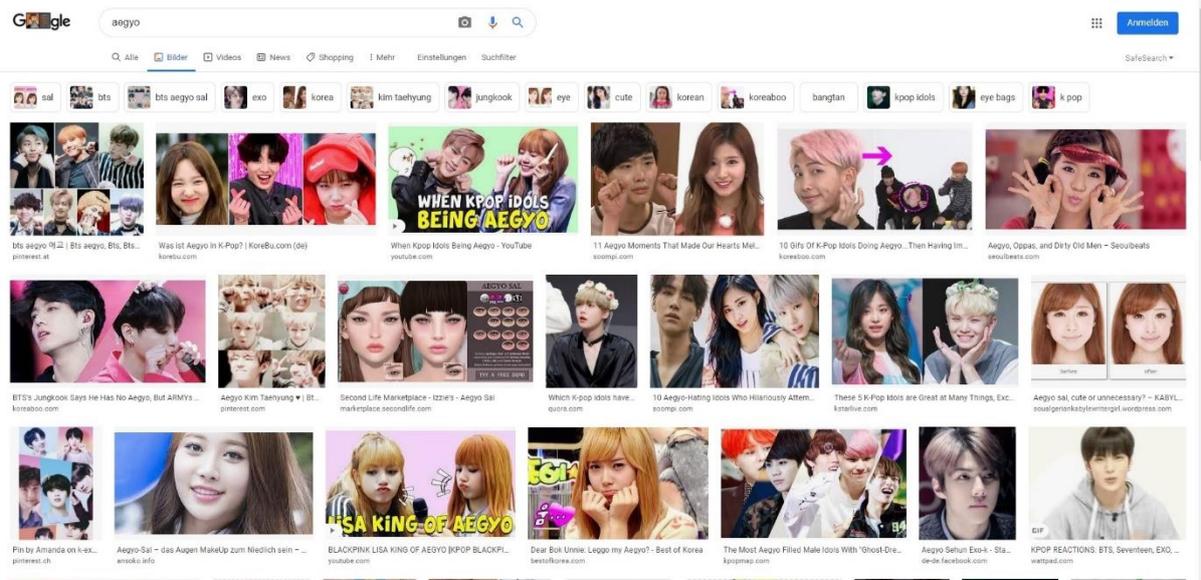


Abb. 79-81 Ergebnisse der Google-Bildersuche mit den Suchbegriffen „cute“, „kawaii“ und „aegyo“ (Aufruf am 14.04.2021.) - Screenshot

Während die Abb. 79 und 80 als Ergebnis der Google-Bildersuche jeweils mit den Suchbegriffen „cute“ und „kawaii“ in gleicher Weise Charaktere, Tiere oder Dinge zeigen, zeigt die Abb. 81 als das Ergebnis der Google-Bildersuche mit dem Suchbegriff „aegyo“ keine Tiere oder Dinge, sondern nur Menschen. Aufgrund dieses Vergleichs lässt sich der Aegyo-Begriff dadurch charakterisieren, dass er im engen Zusammenhang mit Menschen steht.

Zusätzlich besteht ein grammatischer Unterschied darin, dass es sich bei cute/kawaii um Adjektive und bei aegyo um ein Nomen handelt. Beispielsweise kann man diese Wörter auf diese Weise verwenden: „das ist cute/kawaii“, aber nicht so: „er/sie ist aegyo“, sondern es muss dann heißen: „er/sie macht aegyo“. Dieser grammatische Unterschied verweist darauf, dass für das aegyo-Konzept anders als beim cute-Konzept weniger der Zustand des Objekts im Mittelpunkt steht, also die von Lorenz (1943) analysierten visuellen Kindchenmerkmale (der rundförmige Kopf und die rundförmigen, großen Augen), und auch die psychische Reaktion des Subjekts auf das Objekt, also das Pflege-/Schutzbedürfnis, weniger zentral ist, sondern vielmehr das menschliche Verhalten (etwas machen) im Mittelpunkt steht.

In Anlehnung an die Wortdefinition im Wörterbuch (National Institute of Korean Language's Korean-English Learners' Dictionary), in dem Aegyo als „trying to look cute or attractive to others („Aegyo“, n.d.)“ definiert wird, kann man das Aegyo-Konzept über das menschliche Verhalten hinaus als ein soziales Verhalten verstehen, bei dem es um den Versuch geht, sich selbst unter Personen als eine cute bzw. liebenswürdige Person darzustellen, und zwar sowohl in privaten bzw. intimen Beziehungen, also zwischen Partnern, Familienmitgliedern,

Freunden usw. als auch in wenig intimen Beziehungen, also etwa zwischen Kollegen am Arbeitsplatz und sogar zwischen fremden Personen in lässigen Konversationen (Puzar & Hong, 2018, S. 334⁴⁶).

Als weiteres zentrales Merkmal des Aegyo-Konzepts lässt sich die »Bewusstheit bzw. Intentionalität« des Verhaltens nennen. Das Aegyo-Konzept verweist auf das bewusste Verhalten mit der klaren Intention des Subjekts, sich selbst cute oder liebenswürdig darzustellen und eine Anerkennung des Selbst als eine cute oder liebenswürdige Person von anderen Personen zu erhalten. An dieser Stelle wird das Aegyo-Konzept über das soziale Verhalten hinaus als eine »Performance« in einigen wissenschaftlichen Arbeiten interpretiert. Puzar z. B. (2011) versteht Aegyo als „the complex performance of lovability and cuteness“ (Puzar, 2011, S. 99) und Epstein und Turnbull (2014) sehen Aegyo als „a calculated performance of cuteness that infantilizes those (most frequently female)“ (Epstein & Turnbull, 2014, S. 319) an. Das bedeutet, dass man Aegyo als eine zwischen Personen stattfindende bewusste Performance des Subjekts als eine cute, liebenswürdige Person auf der alltäglichen Bühne ansehen kann. Dabei spielt das Subjekt jeweils eine Rolle als ein Performer bzw. Schauspieler, welcher eine vorgegebene spezifische Rolle auf der Bühne in einem Theaterstück spielt. In diesem Kontext verstehen Puzar und Hong (2018) Aegyo als „everyday individual performances“ (Puzar & Hong, 2018, S. 335): „While it is true that the prevalent type of aegyo principally and primarily relies on the infantilization of the gestural, vocal and other repertoire of every individual performances“ (ebd.).

Zusammenfassend kann man das Aegyo-Konzept als ein menschliches, soziales Verhalten zur Darstellung des Selbst als eine cute, liebenswürdige Person und darüber hinaus als eine bewusste Performance zum Spielen der bestimmten Rolle »cute, liebenswürdige Person« des jeweiligen Subjekts auf der Alltagsbühne verstehen. Insofern ist dieses Konzept vom Cuteness-Konzept unterschieden, bei dem die visuellen Merkmale des Objekts bzw. die psychische Reaktion des Subjekts auf das Objekt im Mittelpunkt stehen.

Im Anschluss an dieses Verständnis des Aegyo-Konzepts und seine Unterscheidung von dem cute/kawaii-Konzept lässt sich in der Folge noch fragen, sowie von wem sich diese Rolle »cute/lovable Person« ergibt, wer diese Rolle spielt, wie sich diese Rolle ständig in der südkoreanischen Gesellschaft reproduziert usw.

⁴⁶ „This ‚lovability‘ is performed between family members, friends and lovers, but also in less intimate realms, such as educational or work-related, and even between strangers in casual conversations.“ (Ebd.)

9.2.2.2 Aegyo als ein kulturelles und mediales Phänomen

Puzar und Hong (2018) bezeichnen das Aegyo-Konzept noch genauer als „gendered performance“ (ebd., S. 347), weil die cuteness-Performanz normalerweise selten von jungen männlichen Personen, sondern überwiegend von jungen weiblichen Personen vorgeführt wird. Die Autoren beschreiben dies so: „The Phenomenon is observed most frequently among young women and, non-dominantly, among young men“ (ebd., S. 334; vgl. Jeon & Cukor-Avila, 2015, S. 31⁴⁷), was auf der vorhandenen kulturellen Idealvorstellung für die weibliche Person in Südkorea beruht, wobei die cute woman in Verbindung mit den Vorstellungen von kindlich, klein, unreif, machtlos, unschuldig, hilflos, unterwürfig usw. als „ideal Korean woman“ (Puzar & Hong, 2018, S. 346)⁴⁷ gilt. Das bedeutet, dass die ideale Weiblichkeit (cute women) bereits in der südkoreanischen Kultur vorhanden ist. Dabei fungiert die von weiblichen Person durchgeführte Performanz des Selbst als eine cute Person im Sinne des Aegyos als ein Mittel zur Erreichung dieser vorhandenen idealen Weiblichkeit. Die südkoreanische Kultur gibt nämlich eine ideale Weiblichkeit vor und meistens spielen die weiblichen Personen die von der Kultur vorgegebene Rolle (cute, liebenswürdige Person) zur Erreichung der idealen Weiblichkeit. Zusätzlich sind sowohl die ideale Weiblichkeit als auch die der idealen Weiblichkeit entsprechenden spezifischen Repertoires in multimedialen Formen, v. a. in vokaler und visueller Form in der südkoreanischen Kultur vorhanden, z. B. eine spezifische Mimik, Gestik, Bewegung, Körperhaltung, Blick, Stimme usw., welche im nächsten Kapitel (Kap. 9.2.2.3) intensiv thematisiert werden. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass dann, wenn eine Person einen spezifischen mimischen Ausdruck zeigt, z. B. Zwinkern oder Schmolle Mund, dieser Ausdruck besonders in Südkorea als ein Aegyo-Repertoire gilt. Mithilfe dieser in der Kultur vorhandenen spezifischen Repertoires können die (v. a. weiblichen) Personen in Südkorea die spezifische Rolle (cute, liebenswürdige Person) spielen und die in der Kultur vorhandene Idealvorstellung erreichen. Die südkoreanische Kultur gibt nämlich nicht nur eine ideale Weiblichkeit vor, sondern auch die jeweiligen spezifischen Repertoires als ein Mittel für die Erreichung der idealen Weiblichkeit.

Die ideale Weiblichkeit (cute women) und die der idealen Weiblichkeit entsprechenden spezifischen Repertoires (Aegyo-Repertoires) in multimedialen Formen werden in der südkoreanischen Kultur ständig reproduziert, wobei es ein Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung

⁴⁷ „Aegyo is a behavior and speech style typically used by younger females in Korea to appear cute, innocent and child-like, sometimes for a manipulative purpose.“ (Ebd.)

dieser Idealvorstellung und Repertoires mit ständigem Sehen und Hören des Aegyos von anderen Personen, der Praxis der Performanz des Selbst als eine cute Person für die Erreichung der Idealvorstellung mithilfe der spezifischen Aegyo-Repertoires und dem Erhalt positiver Reaktionen von anderen Personen auf diese Praxis gibt. Aufgrund dieses kulturellen Reproduktionsprozesses des Aegyo-Phänomens heben Puzar und Hong (2018) explizit Aegyo als ein kulturelles Phänomen hervor (ebd., S. 334).

Für diesen kulturellen Reproduktionsprozess spielen besonders die Medien eine große Rolle. In Südkorea können die Menschen häufig die Performances des Selbst als eine cute Person (Aegyos) von vielen weiblichen Prominenten, v. a. K-Pop Idols, in vielen Radiosendungen, Werbungen, Fernsehserien, variety/reality/talk/music shows, Filmen usw. sehen und hören. Durch ständiges Sehen und Hören des Aegyos von den Prominenten in den (Massen-)Medien können die Personen jeweils als Zuschauer oder Zuhörer wahrnehmen, dass das Cuteness als eine ideale Weiblichkeit in der südkoreanischen Kultur fungiert und die spezifischen Repertoires in vokalen und visuellen Formen für diese cute-Performances vorhanden sind. Die Aegyos der Prominenten in den Massenmedien bieten nämlich den Zuschauern und Zuhörern Vorbilder für die ideale Weiblichkeit und die spezifischen Repertoires an. Somit betont Strong (2012) die Rolle der Massenmedien für die kulturelle Reproduktion des Aegyo-Phänomens in Südkorea wie folgt:

„Aegyo is a Korean term for a type of charming, cute behavior frequently observed in contemporary Korean media including dramas, variety shows, reality shows, and televised music programs that feature appearances by Korean celebrity pop singers and idol groups as guests. Aegyo appears to be a type of performance that typically consists of either physical behavior or linguistic behavior or a combination of both that is perceived as cute. I have observed that in performances on television, females appear to be requested to perform aegyo more frequently than men and requests for aegyo are made of younger celebrities more frequently than older ones.” (Strong, 2012, S. 30)

In diesem Kontext verstehen Puzar und Hong (2018) zugleich das Aegyo-Konzept nicht nur als ein kulturelles, sondern auch ein mediales und pop-kulturelles Phänomen.

„The insistence on the presence of *aegyo* in the mediasphere and in ‘popular culture’ (in products of cultural industries related to *hallyu* ‘Korean wave’ and so on), while not being in itself erroneous, still fails to acknowledge the ubiquitous nature of this practice in the second decade of the twenty-first century (See the Wikipedia entry “Aegyo”, n.d.). Winsome enactments are encouraged and visible from early childhood, with reproductive cycles that, yes, partly assume forms of imitation of various media products (and, in return, underpin those products), but also encompass various peer-to-peer and intra-

familial transfers" (Puzar & Hong, 2018, S. 335)

Ferner spielen heutzutage sowohl die Massenmedien als auch die Sozialen Medien eine große Rolle für den kulturellen Reproduktionsprozess des Aegyo-Phänomens. In Sozialen Medien, v. a. in Sozialen Netzwerkplattformen, gibt es zunächst Möglichkeiten für jeden Nutzer, die cute-Performances mit den spezifischen Repertoires in multimedialen Formen von anderen Nutzern, z. B. von eigenen Facebook-Freunden und Prominenten, zu beobachten. Darüber hinaus bieten die Sozialen Netzwerkplattformen nicht nur die Möglichkeit der Beobachtung der cute-Performances von anderen Personen, sondern auch für jeden Nutzer selbst die Möglichkeit der Praxis von cute-Performances. Das heißt, dass jeder Nutzer sich selbst als eine cute Person mit den spezifischen Repertoires jederzeit im medialen Raum vor anderen Nutzern performen kann, z. B. in der Gestalt von cute-Performances in visueller Form durch die Erstellung eigener Profilbilder auf Facebook. Dabei fungieren die Performances von anderen Nutzern als Vorbilder für die eigenen Performances der Nutzer. Zusätzlich bieten die Sozialen Netzwerkplattformen auch die Möglichkeit, dass jeder Nutzer Feedbacks zu eigenen cute-Performances von anderen Nutzern mithilfe der Kommentar-Funktion erhalten kann, ferner können eigene cute-Performances von anderen Nutzern mithilfe der Gefällt-mir-Angabe evaluiert werden. Dabei fungieren die positiven Kommentare und Evaluationen von anderen Nutzern als Ermutigung hinsichtlich der eigenen cute-Performances der Nutzer. Im Vergleich zu den Massenmedien, die nur Beobachtungsmöglichkeiten der cute-Performances von anderen Personen, v. a. der von Prominenten, anbieten, bieten Soziale Netzwerkplattformen nämlich Möglichkeiten sowohl der gegenseitigen Beobachtung und Praxis von cute-Performances zwischen den Nutzern als auch der gegenseitigen Kommunikation (Evaluation) über eigene cute-Performances an. Somit kann man folgern, dass die Sozialen Netzwerkplattformen heutzutage eine viel aktivere Rolle als die Massenmedien bei der Reproduktion der kulturellen Idealvorstellung und den der Idealvorstellung entsprechenden spezifischen Repertoires spielen.

Schließlich lässt sich zusammenfassen, dass das Aegyo-Phänomen als ein kulturelles Phänomen im engen Zusammenhang mit der kulturellen Idealvorstellung »cute women« und mit den der kulturellen Idealvorstellung entsprechenden Repertoires steht. Dabei kann man Aegyo als ein Mittel zur Erreichung des in der südkoreanischen Kultur vorhandenen Ideals der Weiblichkeit verstehen. Diese kulturelle Idealvorstellung und die spezifischen Repertoires in multimedialen Formen werden ständig reproduziert. Das geschieht im Kreislauf der individuellen Wahrnehmung der kulturellen Idealvorstellung, der individuellen Praxis der cute-Performance (Performance des Selbst als eine cute Person) mit den spezifischen Repertoires

und des individuellen Erhalts von positiven Kommentaren (Evaluationen) von anderen Nutzern zu den eigenen cute-Performances. Dabei vollzieht sich dieser Kreislauf für die kulturelle Reproduktion des Aegyo-Phänomens im medialen Raum, v. a. auf Sozialen Netzwerkplattformen. Deshalb kann man Aegyo sowohl als ein kulturelles Phänomen als auch als ein mediales Phänomen verstehen.

9.2.2.3 Spezifische Aegyo-Repertoires in visueller Form

In der südkoreanischen Kultur sind sowohl die kulturelle Idealvorstellung im Zusammenhang mit der idealen Weiblichkeit als auch die spezifischen Repertoires vorhanden, mittels deren das Individuum sich selbst als eine der kulturellen Idealvorstellung entsprechende Person performen kann. Diese Aegyo-Repertoires bestehen grundsätzlich aus unterschiedlichen Formen, wie Puzar und Hong beschreiben (2018).

„Aegyo seems to be everywhere in 2018 South Korea, presenting a layered articulation of kinesics (such as tantrum-like movements, feet stomping, pouting, sulking, appropriation of pet animal behaviours and so on), vocal and linguistic forms (whispering, high-pitched voice, uptalk, ‚baby talk‘, infantilized or diminutive word choices and similar), more elaborate gestures and movements (such as shadow punching of the interlocutor’s upper arm, child-like vertical clapping, deliberate clumsiness) and occasionally larger narratives (such as singing entire children songs, appropriating other longer texts and so on), objects (such as lollypops or teddy bears) and fashions that are visibly cified and infantilized.“ (Puzar & Hong, 2018, S. 333f)

Diese unterschiedlichen Formen der Aegyo-Repertoires können wieder in den folgenden zwei Formen rekonstruiert werden: erstens in vokaler bzw. sprachlicher Form und zweitens in visueller Form, nämlich in Form von Mimik, Gestik, Körperhaltung, Verhalten, Bewegung usw. und in Form von Objekten, Bekleidung, Accessoires usw. Angesichts des ausgewählten Forschungsobjekts (die Profilbilder auf Facebook), und der ausgewählten Forschungsmethode (die seriell-ikonografische Fotoanalyse) steht von diesen beiden Formen von Repertoires in der vorliegenden Untersuchung nicht die vokale bzw. sprachliche Form, sondern nur die visuelle Form im Mittelpunkt.

Nicht nur in der Arbeit von Puzar und Hong (2018) oben, sondern auch in einigen wissenschaftlichen Arbeiten, in denen ebenfalls das Aegyo-Phänomen thematisiert wird, werden die Aegyo-Repertoires sowohl in vokaler Form als auch in visueller Form genannt. In der Tabelle unten (Tab. 2) werden diese in den wissenschaftlichen Arbeiten genannten Aegyo-Repertoires nur in visueller Form je nach der Quelle zusammengestellt.

Quelle	Genannte Aegyo-Repertoires in visueller Form
(Puzar & Hong, 2018, S. 333f)	„[...] (such as tantrum-like movements, feet stomping, pouting, sulking, appropriation of pet animal behaviours and so on), [...] (such as shadow punching of the interlocutor’s upper arm, child-like vertical clapping, deliberate clumsiness) [...]”
(Puzar, 2011, S. 99f)	„It entails acting charming yet childish, vulnerable and volatile, pretending sudden surprise or unmotivated sadness or anger including pounding of feet, lightly kicking the partner with closed fist, pout, bloated cheeks [...] such as production of temporary dimples and the visually more narrow face by playfully pushing index fingers or thumbs into cheeks, or showing the widely spread victory sign in a way to cover zones of imperfection.”
(Brown, 2013, S. 5)	„[...] pouting, batting the eyelids, cupping the face in the hands, waving “rabbit ears”, pretending to be shy or embarrassed, pretending to cry, and pretending to throw a tantrum.”
(Mcguire, 2015, S. 3)	„[...] peace signs; pursed lips; looking worried; stamping feet; bringing fists to cheeks, pointing to cheeks; making bunny ears with fingers; being playful and skittish; holding eyes wide open or batting eyelashes.”
(Oh, 2015, S. 70)	„[...] he puckers his lips and with innocent eyes and mumbles, which looks like a baby babbling. [...] He clenches and flicks his fists a couple of times around his cheek like a cat. With a bright smile, he tilts his head slightly, [...] winking and blinking his eyes to be cute. [...] He coquettishly flicks, jiggles and shimmies his shoulders and charming smile, winking and tilting his head slightly backwards, while one of his arms is akimbo and the other hand is on his chin.“

Tab. 2 Die in den wissenschaftlichen Arbeiten genannten Aegyo-Repertoires in visueller Form

Außerdem stehen zahlreiche Informationen über Aegyo-Repertoires in vokaler und visueller Form im Internet zur Verfügung, insbesondere im Sinne von Tipps für die Leser, wie sie Aegyo machen können bzw. wie sie selbst als eine cute Person performen können. Wenn man beispielsweise »How to aegyo« auf Google eingibt, dann kann man zunächst Online-Artikel mit den Titeln „How to Do Aegyo (Cute in Korea)“ (Abb. 82; 83-86) auf „Wikihow“ (Stand: 17.

08. 2020.) oder „Aegyo How to Be Cute in Korean“ (Abb. 87) auf der Internetseite „90DAYKOREAN“ (Stand: 30. 12. 2020.) erreichen. Wie im letzten Kapitel thematisiert wird (siehe Kap. 9.2.2.2), dienen die beiden Online-Artikel zugleich der kulturellen Reproduktion der idealen Weiblichkeit und der dem Ideal entsprechenden Repertoires.

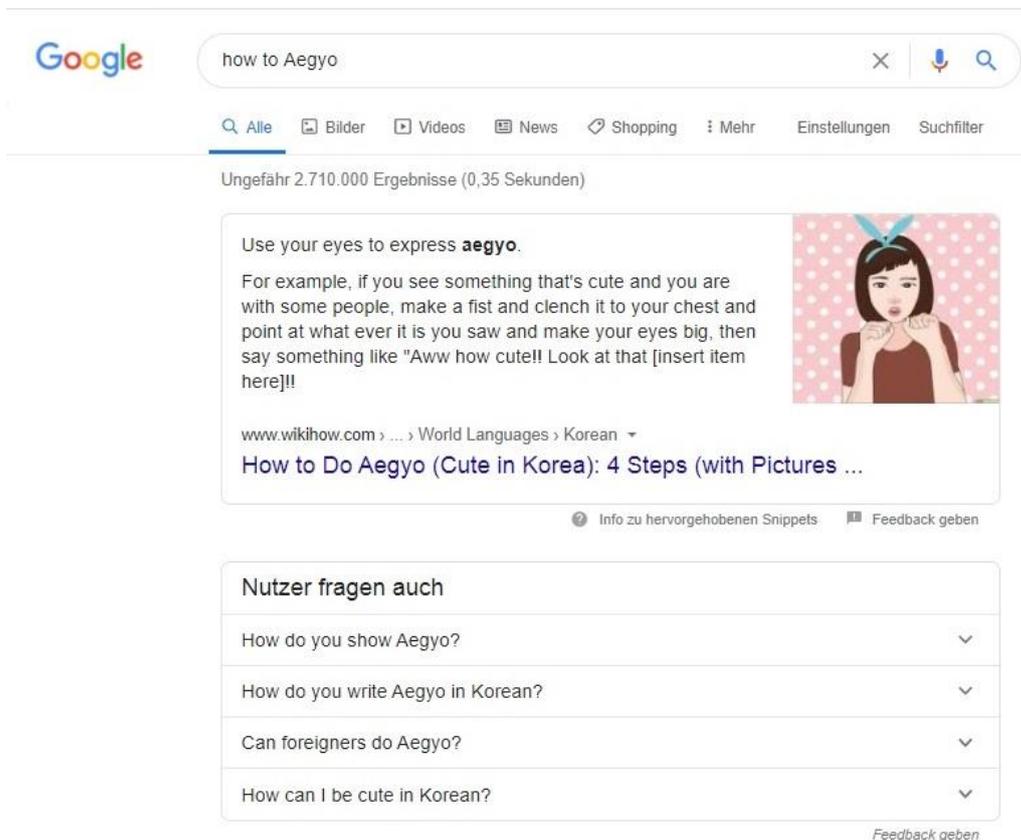
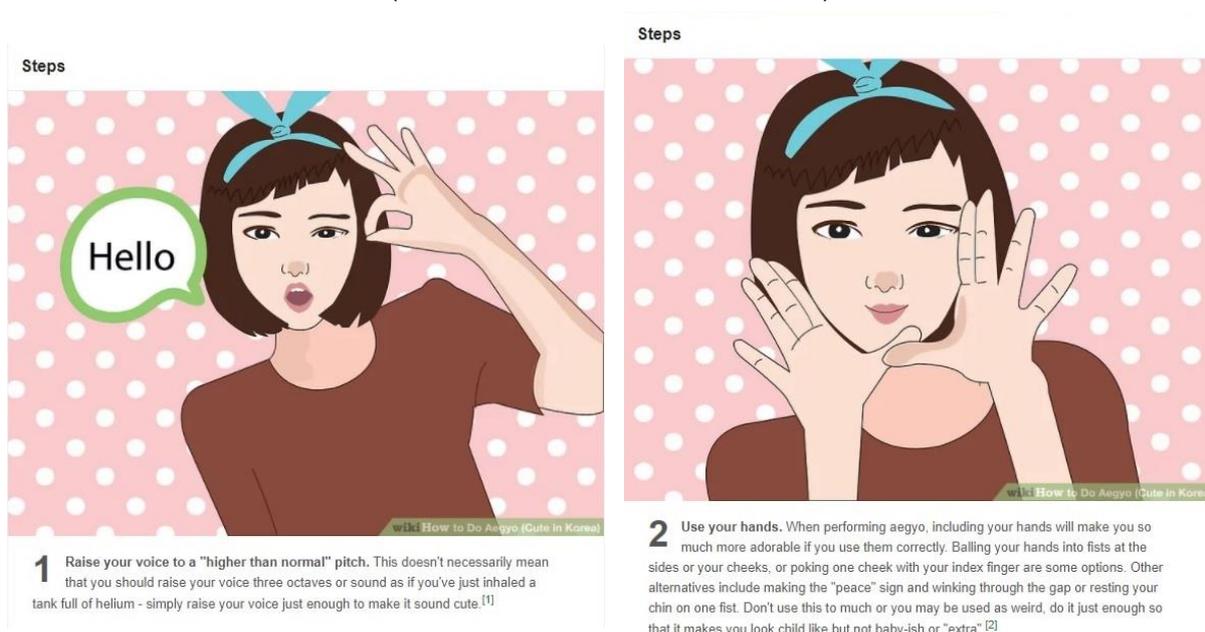


Abb. 82 Ergebnis der Google-Suche mit dem Suchbegriff »How to Aegyo«
(Aufruf am 17.08.2020. - Screenshot)



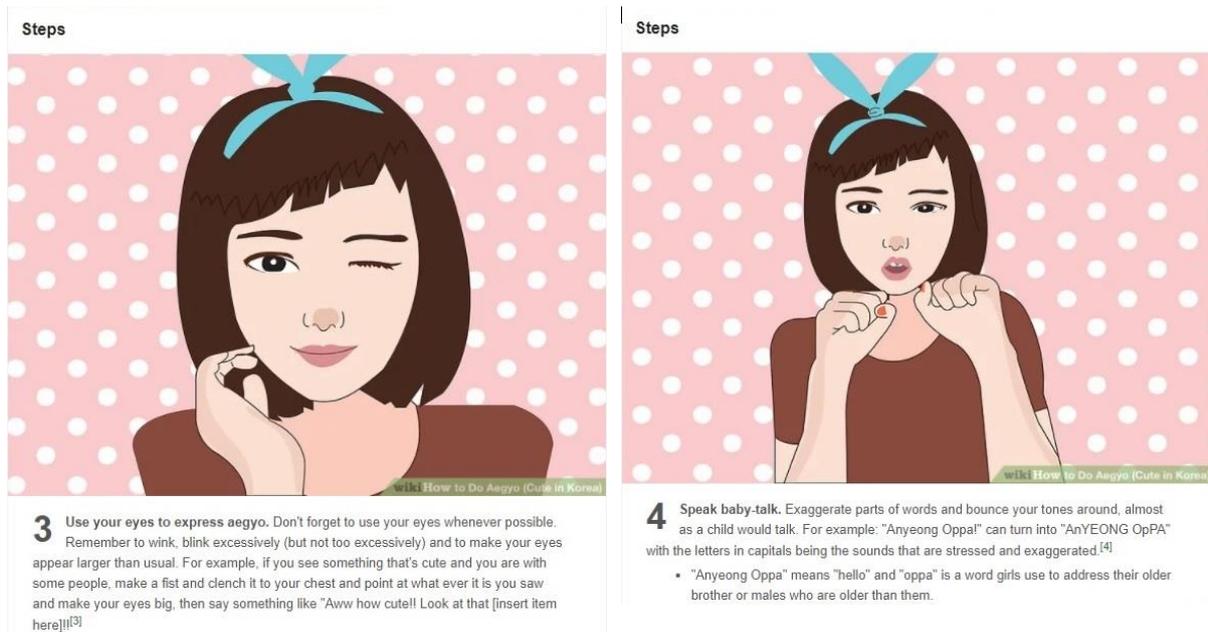


Abb. 83-86 „How to Do Aegyo (Cute in Korea): 4 steps with pictures“ auf „Wikihow“
(Aufruf am 17.08.2020. - Screenshot)

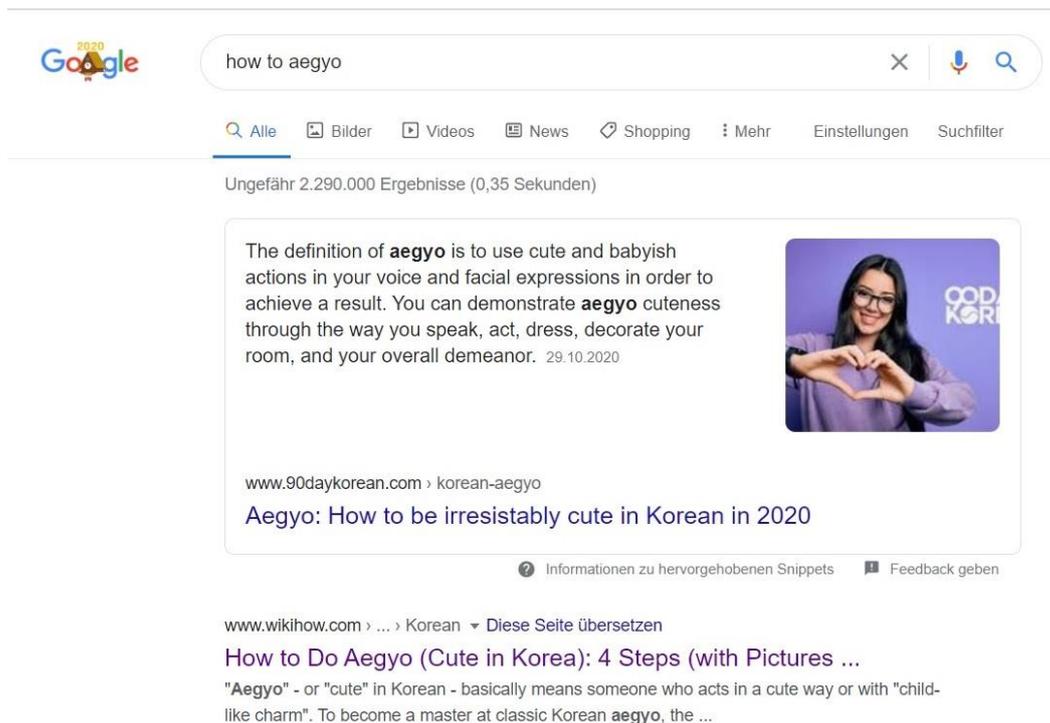


Abb. 87 Ergebnis der Google-Suche mit dem Suchbegriff »How to Aegyo«
(Aufruf am 30.12.2020. - Screenshot)

In der Tabelle unten (Tab. 3) werden die in den beiden Artikeln genannten Aegyo-Repertoires nur in visueller Form zusammengestellt.

Quelle	Genannte Aegyo-Repertoires in visueller Form
„How to Do Aegyo (Cute in Korea)“ auf der Seite „Wiki How“	„2. Use your hands. [...] Balling your hands into fists at the sides or your cheeks, or poking one cheek with your index finger are some options. Other alternatives include making the "peace" sign and winking through the gap or resting your chin on one fist." „3. Use your eyes to express aegyo. [...] Remember to wink, blink excessively (but not too excessively) and to make your eyes appear larger than usual. For example, if you see something that's cute and you are with some people, make a fist and clench it to your chest and point at whatever it is you saw and make your eyes big. [...]"
„Aegyo How to Be Cute in Korean“ auf der Seite "90DAYKOREAN"	„This expression of aegyo is when someone uses their hands to make cute symbols like a heart or 'v' sign (The Korean 'V', not the English 'V') in situations outside of having their photograph taken. [...] The hands can also be used to accentuate cuteness in the face by creating mock dimples or a 'V' shaped chin. [...] Pouting is also included in this level of Korean aegyo."

Tab. 3 Die in den beiden Online-Artikeln genannten Aegyo-Repertoires in visueller Form

Die in den beiden Tabellen (Tab. 2, 3) beschriebenen Aegyo-Repertoires in visueller Form, die in den wissenschaftlichen Arbeiten und den beiden Online-Artikeln genannt werden, kann man nicht nur als alltägliche Handlungsrepertoires, sondern auch als Posenrepertoires zur Fotoaufnahme verwenden, um sich selbst als eine cute Person zu performen, z. B. das Winken oder der Schmolle Mund in den Abb. 66 und 67.

„As for the important visual aspects and gesturality, a similar yet more static set of expressions, moves, and practices is normally used in front of cameras, together with specific photo-related moves such as production of temporary dimples and the visually more narrow face by playfully pushing index fingers or thumbs into cheeks, or showing the widely spread victory sigh in a way to cover zones of imperfection.“ (Puzar, 2011, S. 99f)

An dieser Stelle spielen die in den beiden Tabellen genannten Aegyo-Repertoires in visueller Form eine entscheidende Rolle für den nächsten Schritt in der vorliegenden Untersuchung »Bildauswahl«. Das bedeutet, dass unter den 1,682 gesammelten Profilbildern die Profilbilder,

in denen die genannten visuellen Aegyo-Repertoires zu sehen sind, als das konkrete Forschungsobjekt für die Bildanalyse ausgewählt werden. Dabei gelten die visuellen Aegyo-Repertoires jeweils als ein Maßstab für die Bildauswahl und die ausgewählten Profilbilder jeweils als das Bild, das sich auf das bereits ausgewählte Thema »Aegyo« bezieht. Anders ausgedrückt heißt das, dass das konkrete Forschungsobjekt mithilfe der Zusammenstellung der in den wissenschaftlichen Arbeiten und in den beiden Online-Artikeln genannten Aegyo-Repertoires in visueller Form nicht beliebig, sondern systematisch ausgewählt werden kann.

Vor der Bildauswahl sollen die in den beiden Tabellen genannten Aegyo-Repertoires noch übersichtlicher rekonstruiert werden. Dafür werden sie nach den in der Arbeit von Mühlen Achs (1998, 2003) erstellten vier Formen von Pose, also Blick, Gesichtsausdruck, Gestische Darstellung und Körperhaltungen rekonstruiert. Durch diese Rekonstruktion der visuellen Aegyo-Repertoires jeweils als ein Maßstab für die Bildauswahl können nicht nur die Aegyo-Repertoires besser verstanden werden, sondern auch die entsprechenden Profilbilder als das konkrete Forschungsobjekt systematischer ausgewählt werden und v. a. die ausgewählten Profilbilder nach den vier Formen detailliert analysiert werden.

Formen	Visuelle Aegyo-Repertoires
Blick	
Gesichtsausdruck bzw. mimischer Ausdruck	<ul style="list-style-type: none"> • Bright/charming smile (Oh 2015, S. 70) • Batting the eyelids (eyelashes) (Brown, 2013, S. 5; Mcguire 2015, S. 3) • Winking and blinking (Oh, 2015, S. 70; Wikihow) • Holding eyes wide open (Mcguire 2015, S. 3), making eyes larger (Wikihow) • Pouting (pursed lips, puckered lips) (Puzar, 2011, S. 99; Brown, 2013, S. 5; Mcguire 2015, S. 3; Oh 2015, S. 70; Puzar und Hong, 2018, S. 333; 90DAYKOREAN) • Production of temporary dimples (Puzar, 2011, S. 100; 90DAYKOREAN) • Bloating cheeks (Puzar, 2011, S. 99)
Gestischer Ausdruck	<ul style="list-style-type: none"> • Creating a 'V' shaped chin (90DAYKOREAN) • Pointing (poking) to cheeks with index finger (Mcguire 2015, S. 3; Wikihow), pushing index fingers or thumbs into cheeks (Puzar, 2011, S. 100) • Bringing clenched fists to cheeks (Mcguire 2015, S. 3; Oh 2015, S. 70; Wikihow) • Cupping the face in the hands (Brown, 2013, S. 5) • Making a fist and clench it to the chest (Wikihow)

	<ul style="list-style-type: none"> • Child-like vertical clapping (Puzar and Hong, 2018, S. 334) • Making Victory (peace) sign (Puzar, 2011, S. 100; Mcguire 2015, S. 3; Wikihow; 90DAYKOREAN) • Making heart with fingers or arms (90DAYKOREAN) • Making bunny ears with fingers (Mcguire 2015, S. 3), waving „rabbit ears“ (Brown, 2013, S. 5) • Appropriation of pet animal behaviours (Puzar und Hong, 2018, S. 334)
Verhalten	<ul style="list-style-type: none"> • Pretending to cry, to throw a tantrum, to be shy/embarrassed (Brown, 2013, S. 5), deliberate clumsiness (Puzar und Hong, 2018, S. 334), pretending sudden surprise or unmotivated sadness or anger (Puzar, 2011, S. 99) • Tilting the head slightly (backwards) (Oh 2015, S. 70) • Feet stomping (Puzar, 2011, S. 99; Mcguire 2015, S. 3; Puzar und Hong, 2018, S. 333) • Lightly kicking the partner with closed fist (Puzar, 2011, S. 99) • Shadow punching of the interlocutor's upper arm (Puzar und Hong, 2018, S. 333) • Shrugging shoulders (Oh 2015, S. 70)

Tab. 4 Die Rekonstruktion der visuellen Aegyo-Repertoires nach vier Formen

9.3 Bildauswahl

9.3.1 Systematische Auswahl von Profilbildern mit visuellen Aegyo-Repertoires

Mit Bezug auf das ausgewählte Thema »Aegyo(-Repertoires in visueller Form)« sollen unter den gesammelten Profilbildern die dem Thema entsprechenden Profilbilder als das konkrete Forschungsobjekt für die vorliegende Untersuchung ausgewählt werden. Dabei gelten die Profilbilder, in denen die visuellen Aegyo-Repertoires in der Tab. 4 oben zu sehen sind, als die dem Thema entsprechenden Profilbilder. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass nur die Profilbilder mit den visuellen Aegyo-Repertoires unter den 1,682 gesammelten und klassifizierten Profilbildern ausgewählt und weiterhin analysiert werden.

Zur systematischen Auswahl der Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires werden im Anschluss an die Bildklassifizierung im Kap. 8.2. die Profilbilder ohne die visuellen Aegyo-Repertoires schrittweise wie folgt ausgeschlossen. Zunächst werden unter den zusammen 1,682 Profilbildern insg. 533 Profilbilder in den folgenden Kategorien ausgeschlossen: »Keine den Profilinhaber selbst darstellende Bilder« (siehe Kap. 8.2.2.1), »Bilder mit dem Fokus auf dem

eigenen Gesicht« (siehe 8.2.2.4.1) und »Sonstige Bilder«. Diese ausgeschlossenen 533 Profilbilder zeigen entweder keine Figur oder keine Pose mit bestimmtem mimischem und gestischem Ausdruck des jeweiligen Profilbesitzers, sondern nur das Gesicht des Profilbesitzers, das nur der Identifizierung dient. Und dann werden die insg. 277 Profilbilder, in denen auch keine Pose des jeweiligen Profilbesitzers, sondern nur seine Figur mit einem spezifischen Objekt, einer Tätigkeit bzw. ortsspezifischem Hintergrund zu sehen ist unter den restlichen 1,149 Profilbildern ausgeschlossen. Die bislang ausgeschlossenen 810 Profilbilder zeigen nämlich alle zusammen keine Pose bzw. keinen bestimmten mimischen und gestischen Ausdruck. Unter den restlichen 872 Profilbildern mit mindestens einer Pose des jeweiligen Profilbesitzers werden dann die insg. 674 Profilbilder ausgeschlossen, in denen kein Aegyo-Repertoire in visueller Form zu sehen ist. Dabei spielt die Tab. 4 für die Unterscheidung der Profilbilder danach, ob Aegyo-Repertoires vorliegen oder nicht, eine entscheidende Rolle. Als Resultat dieser dreischrittigen Ausschließung der Profilbilder werden schließlich die 198 Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires (etwa 11.77% unter den gesamten 1,682 Profilbildern; davon 161 Profilbilder mit weiblichen Abgebildeten, 21 Profilbilder mit männlichen Abgebildeten und 16 Profilbilder mit weiblichen und männlichen Abgebildeten) als das konkrete Forschungsobjekt für die vorliegende Untersuchung ausgewählt, die im engen Zusammenhang mit dem bereits ausgewählten Thema »Aegyo(-Repertoires in visueller Form)« stehen. Allerdings sind nicht alle in der Tab. 4 genannten visuellen Aegyo-Repertoires in den ausgewählten 198 Profilbildern zu sehen, sondern nur insg. zehn Aegyo-Repertoires. Diese zehn Aegyo-Repertoires werden in der Tabelle unten (Tab. 5) nach den zwei Formen von Pose zusammengestellt, also zum einen nach Gesichtsausdruck bzw. mimischem Ausdruck und zum anderen nach gestischem Ausdruck.

Formen von Pose	Visuelle Aegyo-Repertoires
Gesichtsausdruck bzw. mimischer Ausdruck	<ul style="list-style-type: none"> • Winking • Pouting • Shy Smile (Smile with Gaze Avoidance) • Surprised Face (Big Eyes with Opened Mouth)
Gestischer Ausdruck	<ul style="list-style-type: none"> • Pretending to Cry (Bringing the Fist to the Cheek) • Cupping the Face in the Hands • Making the heart sign • Poking the Cheek with the Index Finger • Making the V sign

	• Appropriation of pet animal Appearance
--	--

Tab. 5 Die zehn visuellen Aegyo-Repertoires in den ausgewählten Profilbildern

9.3.2 Datenkodierung nach Geschlecht und zehn visuellen Aegyo-Repertoires

Nach der Auswahl der Profilbilder mit den visuellen Aegyo-Repertoires unter den insgesamt 1,682 Profilbildern sollen anschließend die 198 ausgewählten Profilbilder nach zwei Kriterien, zum einen nach dem Geschlecht des jeden Abgebildeten und zum anderen nach dem jeweiligen visuellen Aegyo-Repertoire, bei MAXQDA kodiert werden. Diese Datenkodierung ist besonders für die vorliegende Untersuchung notwendig, weil manche ausgewählten Profilbilder gleichzeitig mehrere Abgebildete mit den beiderlei Geschlechts oder mehrere visuelle Aegyo-Repertoires zeigen, z. B. die Paar- oder Gruppenbilder. Mithilfe dieser Kodierung können nun mehrere Kriterien in den ausgewählten Profilbildern systematisch behandelt werden.

Als Resultat dieser Datenkodierung werden insgesamt 260 visuelle Aegyo-Repertoires (davon 218 der weiblichen Abgebildeten und 42 der männlichen Abgebildeten) auf den ausgewählten 198 Profilbildern kodiert. Die Tabelle unten (Tab. 6) zeigt die Anzahl der Kodierung nach dem Geschlecht und dem jeweiligen visuellen Aegyo-Repertoire.

Geschlecht	Visuelle Aegyo-Repertoires	Anzahl der Kodierung
Die weiblichen Abgebildeten	1. Winking	14
	2. Pouting	53
	3. Shy Smile	9
	4. Surprised Face	3
	5. Pretending to Cry	1
	6. Cupping the Face in the Hands	34
	7. Making the Heart sign	34
	8. Poking the Cheek with the Index Finger	2
	9. Making the V sign	43
	10. Appropriation of Pet Animal Appearance	25
Summe (Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten)		218
Die männlichen Abgebildeten	1. Winking	1
	2. Pouting	8
	3. Shy Smile	1

	6. Cupping the Face in the Hands	6
	7. Making the Heart sign	12
	8. Poking the Cheek with the Index Finger	1
	9. Making the V sign	9
	10. Appropriation of Pet Animal Appearance	4
Summe (Profilbilder mit den männlichen Abgebildeten)		42

Tab. 6 Das Resultat der Datenkodierung nach dem Geschlecht und dem jeweiligen Aegyo-Repertoire

In der Tabelle oben (Tab. 6) sind besonders zwei Merkmale des Resultats der Datenkodierung auffallend. Erstens werden die visuellen Aegyo-Repertoires der weiblichen Abgebildeten (218 Repertoires; etwa 83.85 % unter den insgesamt 260 visuellen Aegyo-Repertoires) vielmehr als die der männlichen Abgebildeten (42 Repertoires; etwa 16.15 % unter den insgesamt 260 visuellen Aegyo-Repertoires) kodiert, obwohl mehr Profilbilder von männlichen Abgebildeten bzw. Profilbesitzern (900 Profilbilder) als Profilbilder von weiblichen Abgebildeten bzw. Profilbesitzern (782 Profilbilder) unter den insgesamt 1,682 Profilbildern gesammelt wurden. Dieser geschlechtliche Unterschied verweist darauf, dass die weiblichen Personen viel häufiger die visuellen Aegyo-Repertoires verwenden als die männlichen Personen, um selbst als eine cute-Person zu performen. Dementsprechend verstehen Puzar und Hong (2018) das Aegyo-Konzept als „gendered performance“ (Puzar & Hong, 2018, S. 347) (siehe Kap. 9.2.2.2).

Zweitens ist die Anzahl der Kodierungen unter den visuellen Aegyo-Repertoires sehr unterschiedlich. Allerdings haben die beiden Geschlechter der Abgebildeten eine gemeinsame Tendenz. Und zwar werden die bestimmten Repertoires jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire häufiger als andere Repertoires gemeinsam sowohl von den weiblichen als auch von den männlichen Personen verwendet. Beispielsweise werden der mimische Ausdruck »Pouting« und die gestischen Ausdrücke »Making the Heart Sign« und »Making the V Sign« jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire häufig verwendet, während der mimische Ausdruck »Surprised Face« sowie die gestischen Ausdrücke »Pretending to Cry« und »Poking the Cheek with the Index Finger« selten verwendet werden.

Im Anschluss an die Datenkodierung werden die insgesamt zehn visuellen Aegyo-Repertoires wieder drei Sinnzusammenhängen zugeordnet, also in solche, die im Zusammenhang mit dem »Liebessymbol«, mit dem »Emotionsausdruck« und mit dem »kindlichen Aussehen« stehen, wie die Tabelle unten (Tab. 7) zeigt. Durch diese Ordnung nach den drei Sinnzusammenhängen kann das jeweilige Aegyo-Repertoire besser verstanden werden, um die folgende Fra-

gestellung zu beantworten, also in welchem Kontext das jeweilige Aegyo-Repertoire verwendet und interpretiert werden kann.

Sinnzusammenhang	Visuelle Aegyo-Repertoires
Im Zusammenhang mit dem Liebessymbol	1. Winking 2. Pouting 3. Making the heart sign *Hinzufügung von Herz-Zeichen ins Bild
Im Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck	4. Shy Smile (Smile with Gaze Avoidance) 5. Surprised Face (Big Eyes with Opened Mouth) 6. Cupping the Face in the Hands 7. Pretending to Cry (Bringing the Fist to the Cheek)
Im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen	8. Making the V sign 9. Poking the Cheek with the Index Finger 10. Appropriation of pet animal Appearance *Hinzufügung von Tiergesicht ins Bild *Tragen von Accessoires

Tab. 7 Ordnung der visuellen Aegyo-Repertoires nach den drei Sinnzusammenhängen

9.3.3 Bildvergleich der Profilbilder zwischen weiblichen und männlichen Abgebildeten und zwischen privaten Profilbildern und öffentlichen Pressefotografien

Die visuellen Aegyo-Repertoires in den ausgewählten Profilbildern werden nach den drei Sinnzusammenhängen detailliert analysiert. Dabei wird jedes Aegyo-Repertoire nach dem Geschlecht des Abgebildeten getrennt analysiert, also zunächst das von weiblichen Abgebildeten und danach das von männlichen Abgebildeten. Dann erfolgt ein Vergleich zwischen den Geschlechtern. Beispielsweise wird zunächst das erste Aegyo-Repertoire »Wink« im Zusammenhang mit dem Liebessymbol nur bei den weiblichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.1.1.1), danach nur bei den männlichen Abgebildeten analysiert (siehe Kap. 10.2.1), dann findet ein Vergleich von Profilbildern mit dem Wink von männlichen Abgebildeten mit denen von weiblichen Abgebildeten statt (siehe Kap. 10.2.1), um geschlechtliche Unterschiede hinsichtlich des Verwendungs- und Interpretationskontextes der jeweiligen Aegyo-Repertoires, etwa des Winks, zu beleuchten. Dieser Geschlechtervergleich ist insbesondere sehr aufschlussreich für die

genaue Rekonstruktion des Aegyo-Konzepts, angesichts des großen geschlechtlichen Unterschiedes bei der Anzahl der kodierten Aegyo-Repertoires, denn es wurden 218 visuelle Aegyo-Repertoires von weiblichen Abgebildeten (83.85 %) kodiert, während nur 42 und damit viel weniger visuelle Aegyo-Repertoires von den männlichen Abgebildeten (etwa 16.15 %) kodiert wurden (siehe Kap. 9.3.2).

Die visuellen Aegyo-Repertoires werden nicht nur bei den ausgewählten Profilbildern, sondern auch bei Pressebildern mit südkoreanischen weiblichen Prominenten analysiert. Das bedeutet, dass jedes visuelle Aegyo-Repertoire nicht nur hinsichtlich des Geschlechts innerhalb des gebildeten Bildkorpus, sondern auch mit Bildern außerhalb des gebildeten Bildkorpus verglichen wird. Dabei gelten die ausgewählten Profilbilder als »private Fotografien« (vgl. Pilarczyk & Mietzner, 2005, S. 82⁴⁸), und die Pressebilder mit südkoreanischen weiblichen Prominenten als »öffentliche Fotografien« (vgl. ebd., S. 85⁴⁹). Beispielsweise wird das Aegyo-Repertoire »Wink« nicht nur in den ausgewählten Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.1.1.1) und männlichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.2.1), sondern auch in den öffentlichen Pressebildern analysiert (siehe Kap. 10.3.1), worauf dann ein Vergleich zwischen den privaten und öffentlichen Bildern stattfindet (siehe Kap. 10.3.1). Diese öffentlichen Pressebilder wurden mittels der Google-Bildersuche mit den spezifischen Suchbegriffen im Zusammenhang mit dem jeweiligen Aegyo-Repertoire gesammelt, also z. B. mithilfe der Google-Bilder-

⁴⁸ Zum einen verstehen Pilarczyk und Mietzner private Fotografie wie folgt: „Unter dem Begriff Privatfotografie werden alle jene Fotografien erfasst, die ursprünglich im privaten Kontext ohne kommerzielle Interessen und ohne Auftrag entstanden sind. Für erziehungswissenschaftliche Fragestellung ist vor allem die Familien- und Freundschaftsfotografie interessant, die im weiten Sinne verwandtschaftliche und Freundesbeziehungen und persönlich bedeutsame Ereignisse und Aktivitäten thematisiert, dazu gehören auch Urlaubsfotografien und Fotografien aus dem persönlichen Arbeitsumfeld, [...]“ (Ebd.)

⁴⁹ Zum anderen verstehen Pilarczyk und Mietzner öffentliche Fotografie wie folgt: „Als öffentlich gelten Fotografien dann, wenn sie publiziert sind oder auf andere Weise, z. B. über eine Ausstellung, einem größeren Bevölkerungskreis zugänglich gemacht oder dafür vorgesehen waren [...] Die öffentliche Fotografie ist das Feld der professionellen Fotograf/inn/en, sie unterscheiden sich von den Amateuren durch eine entsprechende Ausbildung und prinzipiell dadurch, dass sie die Fotografie beruflich, oft auch freiberuflich, nutzen; Berufs- und Fachverbände vertreten ihre Interessen [...]“

Für sozialwissenschaftliche Untersuchungen im weitesten Sinn lohnend sich im öffentlichen Bereich vor allem Pressefotografie, Fotografien aus Buchpublikationen, Werbe-, Lifestyle- und Modefotografien, auch einige der so genannten Sachfotografien (z. B. von Schulgebäuden) verschiedener Landesbildstellen.“ (Ebd.)

suche mit dem Suchbegriff »Wink«. Dabei wurden nur die Bilder mit südkoreanischen weiblichen Prominenten, v. a. weibliche K-Pop Idols, gesammelt, die von einem professionellen Journalisten bzw. Fotografen aufgenommen und in Form eines Online-Zeitungsartikels im Internet veröffentlicht wurden.

Dieser Bildvergleich zwischen den privaten Profilbildern und öffentlichen Pressebildern ist zugleich sehr aufschlussreich für die Rekonstruktion von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem Bildkontext mit den visuellen Aegyo-Repertoires. Obwohl jedes Repertoire als ein Mittel für die Performanz des Selbst als eine cute-Person sowohl in den privaten Profilbildern als auch in den öffentlichen verwendet und interpretiert wird, besteht aber eine andere Interpretationsmöglichkeit darin, dass es nach dem Bildkontext je nachdem, ob es ein privater oder öffentlicher Kontext ist, unterschiedlich verwendet werden kann. Beispielsweise wird das visuelle Aegyo-Repertoire »Wink« in den öffentlichen Pressebildern (Abb. 204-209; siehe Kap. 10.3.1) von den weiblichen K-Pop Idols (südkoreanischen Prominenten) durch die Kombination mit den anderen Aegyo-Repertoires viel dynamischer als in den privaten Profilbildern (Abb. 66, 88-95) verwendet, was auf dem Bildkontext der öffentlichen Pressebilder beruht, die als Mittel für die Herstellung eines ökonomischen Mehrwertes des jeweiligen weiblichen K-Pop Idols fungieren können. Mithilfe dieses Bildvergleichs nach dem Bildkontext kann das Aegyo-Konzept noch genauer nicht nur im privaten Kontext, sondern auch im öffentlichen Kontext rekonstruiert werden.

Schließlich lässt sich zusammenfassend sagen, dass die zehn visuellen Aegyo-Repertoires, die in den 198 ausgewählten Profilbildern zu sehen sind, zunächst nach den drei Sinnzusammenhängen analysiert werden, und dann nach zwei weiteren Kriterien, zum einen nach dem Geschlecht, also nach den Unterschieden zwischen den weiblichen und männlichen Abgebildeten, zum anderen nach dem Bildkontext, also nach den Unterschieden zwischen den privaten Profilbildern mit weiblichen Pädagogik-Studierenden und öffentlichen Pressebildern mit weiblichen Prominenten analysiert und miteinander verglichen werden.

10. Bildanalyse, -vergleich und Geltungsüberprüfung

10.1 Analyse der weiblichen Profilbilder vor dem Hintergrund visueller Aegyo-Repertoires

10.1.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen

10.1.1.1 Winking (9 Bilder)

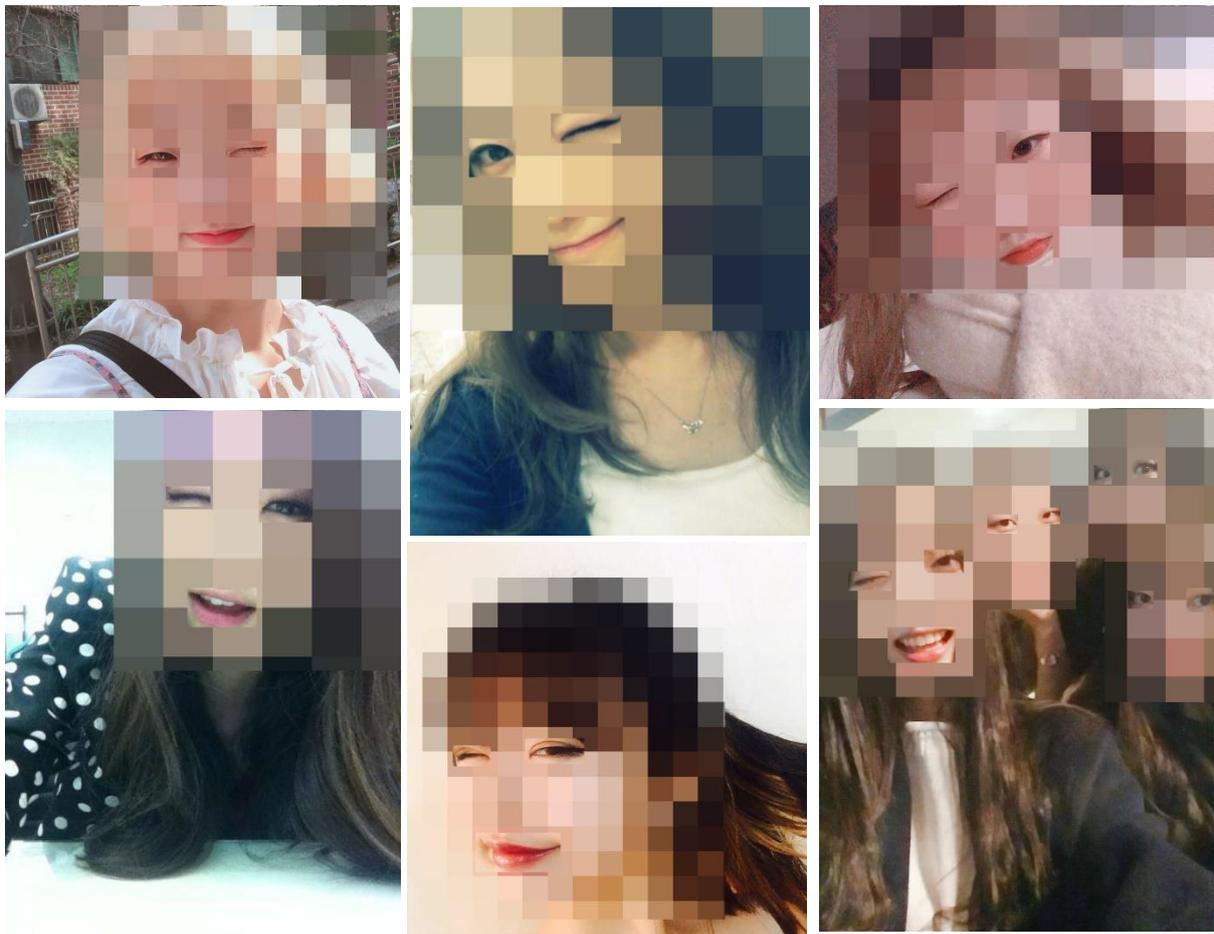


Abb. 66, 88-92 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Winking« (1)

Die Abbildungen 66 und 88 zeigen jeweils die Abgebildete mit dem linken geschlossenen Auge und rechten geöffneten Auge, und die Abbildungen 89-91 zeigen jeweils die Abgebildete mit dem rechten geschlossenen Auge und linken geöffneten Auge. Diese fünf Abbildungen zeigen also alle zusammen jeweils eine Abgebildete, von deren beiden Augen jeweils eines geschlos-

sen ist. Die Abbildung 92 zeigt die Abgebildete auf der linken Seite mit einem rechten geschlossenen Auge und freundlichen Lächeln und die drei anderen Abgebildeten mit den beiden geöffneten Augen. Im Vergleich zu diesen drei Abgebildeten mit beiden geöffneten Augen ist die Abgebildete mit dem rechten geschlossenen Auge besonders auffällig.



Abb. 93-94 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Winking« (2)

In den Abbildungen 93-94 stehen jeweils die zwei originalen Bilder in Form einer durch die digitale Bildbearbeitung erstellten Fotocollage aneinander. Deshalb zeigen diese beiden Abbildungen jeweils die zwei Abgebildeten gleichzeitig auf der linken und rechten Seite, wobei es sich allerdings um die identische Person handelt, bei der dazu auch die Kleidung und Pose der Abgebildeten und der Bildhintergrund identisch sind. Trotz dieser Gleichheiten zwischen den beiden Bildern zeigen sie als einen Unterschied deutlich, dass das jeweils linke Bild die Abgebildete mit zwei geöffneten Augen und das jeweils rechte Bild sie mit einem geschlossenen rechten Auge zeigt, während das linke geöffnet ist. Dieser Unterschied mit den beiden geöffneten Augen und dem rechten geschlossenen Auge kann durch die Bildbearbeitung für die Erstellung der Fotocollage deutlich erkannt werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass diese Bildbearbeitung als ein Mittel zur Hervorhebung des rechten geschlossenen Auges in jedem rechten Bild verwendet wird, was Bildbetrachter durch den Vergleich zwischen den linken und rechten Bildern deutlich erkennen können.

Die Abbildung 95 zeigt die Abgebildeten mit einem freundlichen Lächeln, wobei sie das linke Auge geschlossen und das rechte geöffnet haben. Genauso ist das in der Abbildung 94, diese Abbildung zeigt aber insbesondere auch noch eine Blume, eine Rose, die normalerweise als ein Liebessymbol verstanden wird (Oesterreicher-Mollwo, 2000, S. 134). Nach dem „Dictionary of Literary Symbols“ symbolisiert die Blume die „weibliche Schönheit“ (Ferber, 2007, S. 75) in vielen Kulturen.

„Flowers, first of all, are girls. Their beauty, their beauty’s brevity, their vulnerability to males who wishes to pluck them – these features and others have made flowers, in many cultures, symbolic of maidens, at least to the males who have set those cultures’ terms. The most obvious evidence is girls’ names. Daisy, Heather, Iris, Lily, Rose, and Violet remain common in English today;” (ebd.)“

Somit kann die Abbildung 95 so interpretiert werden, dass die Abgebildete sich selbst mit der Vorstellung weiblicher Schönheit mittels der Blume (Rose) zusammen mit dem linken geschlossenen Auge verbinden will.

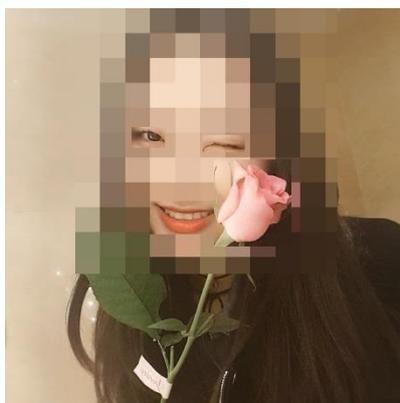


Abb. 95 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Winking« (3)

Der Gesichtsausdruck auf den neun Abbildungen oben, bei dem nur eines (entweder das rechte oder das linke) der beiden Augen bewusst geschlossen wird, versteht man als ein »Zwinkern«, das häufig als ein Mittel zur nonverbalen Kommunikation weltweit in unterschiedlichen Kontexten verwendet wird. Beispielsweise verweist das Zwinkern auf „a silent agreement between two people“ (Schroevers, 2012, S. 44) in einem spezifischen Kontext. Insbesondere wird es als ein Flirt-Zeichen in einem erotischen bzw. lasziven Kontext (ebd.) v. a. in der lateinamerikanischen und westlichen Kultur verwendet.

In diesem Zusammenhang kann das Zwinkern der Abgebildeten in der Abbildung 96 als ein Flirt-Zeichen im erotischen Kontext interpretiert werden, weil diese Abbildung außer dem Zwinkern zugleich die einen Flirt signalisierenden weiteren Symbole zeigt, also die herausgestreckte Zunge mit dem geöffneten Mund und vor allem die Badebekleidung, den sog. Bikini, der Abgebildeten, die normalerweise als ein Mittel zur



Abb. 96 Der Gesichtsausdruck »Winking« zum Bildvergleich (1)

Hervorhebung des weiblichen Körpers (wie Brüste, Hüfte) verwendet wird und deshalb stark mit erotischen Vorstellungen verbunden ist. Die erotisch Darstellung der Augen, des Mundes, der Zunge und der Bedekleidung auf dieser Abbildung bringen also zum Ausdruck, dass es um Flirt geht und die weibliche Abgebildete die Liebe ihres Partners begehrt.

Zusätzlich gibt es noch ein andere Interpretationsmöglichkeit des Gesichtsausdrucks »Zwinkern«. Die Abbildung 97 zeigt das Zwinkern der kindlichen Abgebildeten. In dieser Abbildung ist allerdings kein Symbol zu sehen, das im erotischen Kontext interpretiert werden kann, wie das bei der Badekleidung bzw. dem geöffnetem Mund mit der herausgestreckten Zunge in der Abb. 96 der Fall ist. Vielmehr ist etwas zu sehen, was Kindlichkeit signalisiert, etwa das unschuldige Lächeln der Abgebildeten und die mit einem Küken assoziierte gelbe Jacke. Somit ergibt sich bei der Abb. 97 kein mit dem Flirt in Verbindung stehender erotischer, lasziver Ausdruck, sondern ein kindlicher Ausdruck, der in Verbindung mit Vorstellungen von kindlicher Unschuld bzw. Liebenswürdigkeit steht.



Abb. 97 Der Gesichtsausdruck »Winking« zum Bildvergleich (2)

Anders als die Abb. 96, allerdings ebenso wie die Abb. 97 zeigen die Abb. 66 und 88-95 kein Symbol, das im erotischen Kontext verstanden werden kann. Somit kann man den Gesichtsausdruck des Zwinkerns in den Profilbildern so interpretieren, dass er nicht als ein Flirt-Zeichen in Verbindung mit einer erotischen Vorstellung verwendet wird und die jeweilige Abgebildete in den neuen Abbildungen sich selbst nicht als eine die Liebe ihres Partners begehrende Person ausdrücken will. Vielmehr wird das Zwinkern als ein Aegyo-Repertoire in Verbindung mit der einer v. a. kindlichen Vorstellung von Weiblichkeit verwendet. Jede Abgebildete will also durch das Zwinkern sich selbst als ein liebenswertes Kind performen. Das geschieht mithilfe eines freundlichen bzw. unschuldigen Lächelns der jeweiligen Abgebildeten in den Abb. 91-95 und mittels den auf die weibliche Schönheit hinweisenden Blumen in den Abb. 94-95. Aufgrund dieser Interpretation lässt sich das Aegyo-Konzept noch genauer derart charakterisieren, dass es nicht mit erotischen, lasziven Vorstellungen im Zusammen mit den Flirt-Zeichen, sondern mit kindlichen Vorstellungen verbunden ist, obwohl es zugleich im weiblichen Kontext verstanden werden kann.

10.1.1.2 Pouting (12 Bilder)



Abb. 67, 98-101 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Pouting« (1)

Den Abbildungen 68 und 99-100 ist gemeinsam, dass jeweils ein Schmollmund (gespitzte Lippen) der Abgebildeten zu sehen ist. Die Abbildung 100 zeigt, dass die beiden Abgebildeten gemeinsam ihre Lippen spitzen, was zusammen mit der nahen Distanz zwischen den beiden Abgebildeten als ein Mittel für die Darstellung ihrer Freundschaft verwendet wird. Die Abbildung 101 zeigt zugleich einen Schmollmund mit den gespitzten Lippen der Abgebildeten, wobei der Schmollmund durch die rot geschminkten Lippen viel mehr hervorgehoben wird.

In den Abbildungen 102-103 stehen jeweils zwei originale Bilder beieinander und in den Abbildungen 104-105 stehen jeweils vier originale Bilder an- und aufeinander, was durch die digitale Bildbearbeitung in Form einer Fotocollage erzeugt wurde. Wie im vorherigen Kapitel (siehe Kap. 10.1.1.1) analysiert wurde, dient diese Bildform besonders dazu, Unterschiede von Gleichheiten bei den originalen Bildern zu differenzieren und diese differenzierten Unterschiede hervorzuheben. Das heißt, dass Bildbetrachter die Unterschiede hinsichtlich der Form der Lippen, also zwischen den gespitzten Lippen und den nicht gespitzten Lippen, bei den

zwei bzw. vier originalen Bildern, auf denen die Personen, Kleidung, Pose und Bildhintergrund identisch sind, auf jeder Abbildung deutlich erkennen können. Somit kann man verstehen, dass die Bildbearbeitung für die Erstellung der Fotocollage als Mittel für die Hervorhebung des Gesichtsausdrucks mit den gespitzten Lippen der jeweiligen Abgebildeten fungieren kann. Dazu wird zugleich der Schmollmund der Abgebildeten in den Abb. 104-105 durch die rot geschminkten Lippen deutlich hervorgehoben, wie die Abb. 101 zeigt.

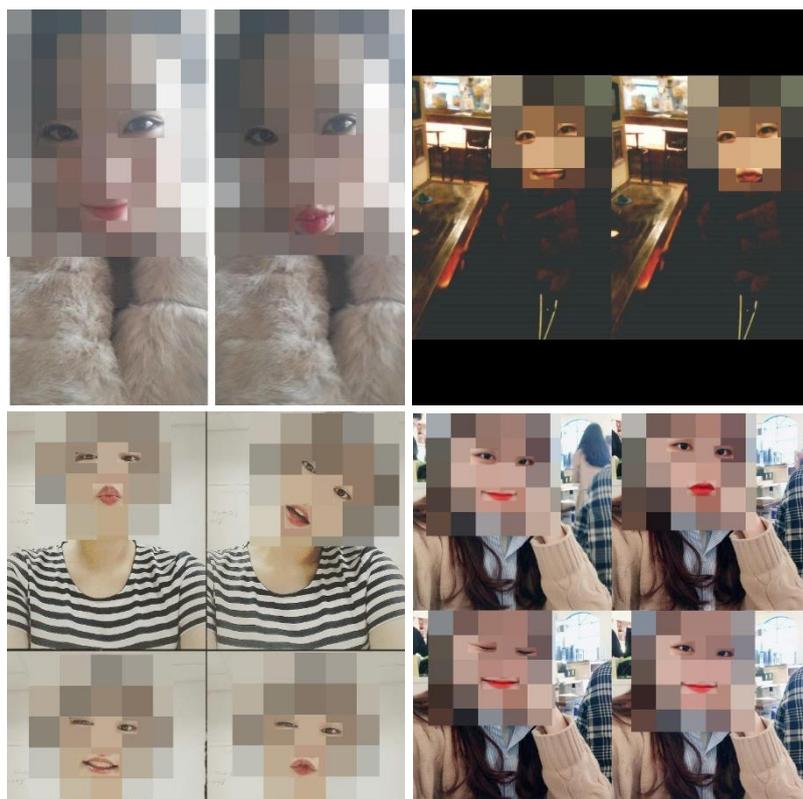


Abb. 102-105 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Pouting« (2)

Außerdem können die gespitzten Lippen durch gestische Ausdrücke der Abgebildeten hervorgehoben werden. Die Abbildung 106 zeigt die gespitzten Lippen mit der nach rechts gestreckten linken Hand unter dem Schmollmund der Abgebildeten, die als ein Mittel für die Hervorhebung der gespitzten Lippen dienen kann, und die Abbildung 107 stellt die gespitzten Lippen zugleich mit der nach rechts gestreckten rechten Hand unter dem Schmollmund der beiden Abgebildeten dar, was sowohl als ein Mittel für die Hervorhebung der gespitzten Lippen als auch als ein Mittel für die Freundschaftsdarstellung zwischen den Abgebildeten dienen kann. Die durch die Bildbearbeitung in Form eines Collagebildes erstellte Abbildung 108, durch die die gespitzten Lippen der rechten Abgebildeten gegenüber den nicht gespitzten Lippen der linken Abgebildeten noch mehr hervorgehoben werden kann, zeigt zugleich die das Gesicht

umfassende rechte Hand als einen gestischen Ausdruck für die Hervorhebung der gespitzten Lippen der Abgebildeten im rechten Bild. Auf diese Weise können die gespitzten Lippen durch die gestischen Ausdrücke der Abgebildeten hervorgehoben werden. Dabei werden sowohl die gespitzten Lippen als auch die gestischen Ausdrücke jeweils als ein Aegyo-Repertoire verwendet. Schließlich sind mit Weiblichkeit verbundene Symbole in diesen drei Abbildungen zu sehen, etwa die weibliche Abendkleidung und Halskette in der Abb. 106 und die Blumen im Bildhintergrund der Abb. 108.



Abb. 106-108 Weibliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Pouting« (3)

Die gespitzten Lippen symbolisieren normalerweise ein menschliches Verhalten »Kuss«, der nach dem „Duden-Wörterbuch“ als „[sanft] drückende Berührung mit den [leicht gespitzten, leicht geöffneten] Lippen (als Zeichen der Zuneigung oder Verehrung, zur Begrüßung o. Ä.) („Kuss“, n.d.)“ definiert ist. Dazu werden unterschiedliche Bedeutungen von Kuss im „Herder-Lexikon Symbole“ genannt, etwa Verehrung, Begrüßung, eine erotische Bedeutung bzw. eine sakrale oder profane Bedeutung usw. (vgl. Oesterreicher-Mollwo, 2000, S. 97⁵⁰). Unter diesen unterschiedlichen Zeichen gilt besonders der Kuss zwischen Beziehungspartnern als ein Zeichen ihrer Liebe und der Kuss zwischen Mutter und Kind als ein Zeichen von Mutter- und Kinderliebe. An dieser Stelle kann man die den Kuss signalisierenden gespitzten Lippen der

⁵⁰ „Zumeist Ausdruck seel. Hingabe u. Zeichen der Verehrung. Neben der realen erot. Bedeutung (die im Hochzeitsbrauchtum auch Symbol-Charakter annehmen kann) hat der K. auch sakrale Relevanz. [...] der Bruder-K. ist als Symbol der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft auch in profanen Zusammenhängen übl. (z. B. unter kommunist. Genossen), mit abgeschwächtem Symbol. Bedeutung als Begrüßungs-K. auch unter verwandten u. Freunden.“ (Ebd.)

jeweiligen weiblichen Abgebildeten in den 12 Abbildungen oben zunächst in einem doppelten Kontext verstehen, zum einen als ein Zeichen der Liebe im erotischen bzw. lasziven Kontext, zum anderen als ein Zeichen der Mutter- bzw. Kinderliebe im Kontext der Mutter-Kind-Beziehung. Im Anschluss daran versteht Wellgraf (2018) zugleich die gespitzten Lippen im Sinne von „Duckface“ in diesen doppeltn Kontexten.

„Als prägnanteste Variante des süßen Gesichtsausdrucks galt das seinerzeit in sozialen Netzwerken kursierende *duckface*, ein fast ausschließlich bei jungen Frauen verbreitetes entenartiges Schnuten- gesicht, bei dem die Lippen zu einer Art Kussmund geformt werden. Die Konnotation dieser mimischen Geste reicht vom Babyhaften eines Schmolmmunds bis zum Erotischen einer ausgestellten Kussbereitschaft – [...]“ (Wellgraf, 2018, S. 96f)

In diesem Zusammenhang können die gespitzten Lippen einerseits im erotischen oder lasziven Kontext verstanden werden. Beispielsweise zeigt die Abb. 109 die gespitzten Lippen der Abgebildeten mit Symbolen, die stark mit der erotischen Vorstellung verbunden sind, also die geschlossenen Augen, die ihre sexuelle Bereitschaft signalisierende kniende Körperhaltung, die rot geschminkten Lippen und v. a. ihre Bekleidung und der Bildwinkel, durch den der Körper, v. a. die Brüste der Abgebildeten deutlich hervorgehoben werden.



Abb. 109 Der Gesichtsausdruck »Pouting« zum Bildvergleich (1)



Abb. 110 Der Gesichtsausdruck »Pouting« zum Bildvergleich (2)

Daraus kann man interpretieren, dass die gespitzten Lippen der Abgebildeten in der Abb. 109 zusammen mit den mit erotischen bzw. lasziven Vorstellungen verbundenen Symbolen als ein Zeichen der Liebe zu deuten sind und die weibliche Abgebildete als eine Frau verstanden werden kann, die die Liebe ihres Partners aktiv begehrt.

Andererseits können die gespitzten Lippen auch in einem kindlichen Kontext verstanden werden. Die Abbildung 110 zeigt z. B. die gespitzten Lippen als einen Gesichtsausdruck der kindlichen Abgebildeten. Insbesondere wird die Kindlichkeit in dieser Abbildung durch die beiden Hände unter dem Gesicht, den leicht nach oben gerichteten Blick und v. a. die

groß geöffneten Augen noch mehr hervorgehoben, die dem von Lorenz (1943) genannten Kindchenschema „Großaugigkeit“ (Lorenz, 1943, S. 276f)“ entsprechen (siehe Kap. 9.2.1.1). Zusammen mit diesen Ausdrücken ergeben also die gespitzten Lippen in der Abb. 110 nicht einen erotischen, lasziven Ausdruck, der im Zusammenhang mit Flirt-Zeichen steht, sondern einen kindlichen Ausdruck, der im Zusammenhang mit Vorstellungen etwa von kindlicher Liebenswürdigkeit bzw. kindlicher Unschuld steht.

Im Anschluss daran kann man die gespitzten Lippen der jeweiligen Abgebildeten in den zwölf Abbildungen oben (Abb. 67 und 98-108) weniger im erotischen, lasziven Kontext als vielmehr im kindlichen Kontext interpretieren, weil kein mit erotischen Vorstellungen verbundenes Symbol in diesen Abbildungen zu sehen ist. Insbesondere zeigen diese Abbildungen gemeinsam jeweils die beiden geöffneten Augen der Abgebildeten mit Blickkontakt zu den Bildbetrachtern. Das ist anders als in der Abb. 109, in der die beiden geschlossenen Augen der Abgebildeten als ein Signal der sexuellen Bereitschaft sehen sind. Somit kann man verstehen, dass die gespitzten Lippen in den zwölf Abbildungen jeweils weniger als ein Flirt-Zeichen und vielmehr als ein visuelles Aegyo-Repertoire verwendet werden, um sich selbst nicht als eine Partnerliebe begehrende Frau, sondern als ein liebenswürdiges Kind zu performen.

10.1.1.3 Making Heart Sign (14 Bilder)



Abb. 111 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Making Heart Sign« (1)

Die Abbildung 111 zeigt ein sog. Herz-Zeichen, das auf dem Kopf von den beiden Händen der Abgebildeten gebildet wird, wobei außerdem das nach innen angewinkelte linke Knie der Abgebildeten als ein Weiblichkeitsritual die Hilflosigkeit und Hilfsbedürftigkeit signalisiert (vgl.

Mühlen Achs, 1998, S. 49⁵¹).

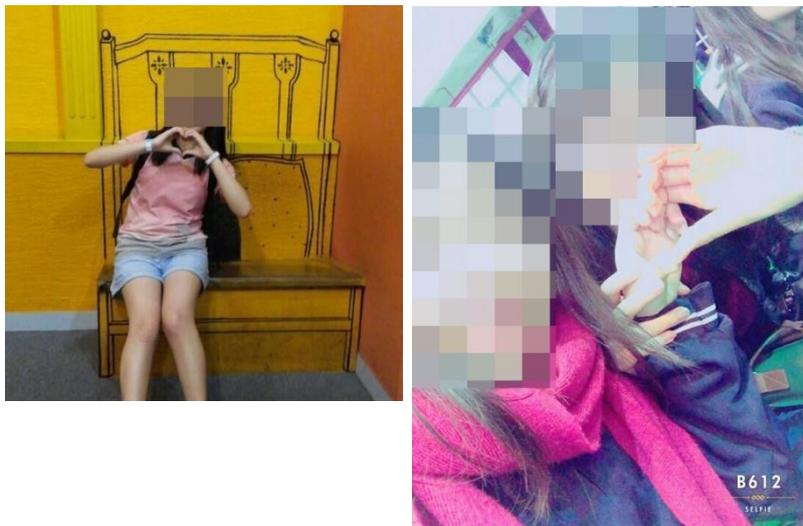


Abb. 112-113 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Making Heart Sign« (2)

Die Abbildungen 112-113 zeigen alle, dass die jeweiligen Abgebildeten ein Herz-Zeichen mit ihren Fingern bilden, das kleiner ist als das mit den beiden Armen gebildete Herz-Zeichen in der Abb. 111. Das Herz-Zeichen in der Abb. 113 wird von zwei Personen zusammen als ein Zeichen ihrer Freundschaft gebildet.

In der Abb. 114 sind zwei Formen des Herz-Zeichens gleichzeitig zu sehen, zum einen das von den zwei Personen zusammen mit ihren ganzen Fingern gebildete Herz-Zeichen auf der hinteren Seite der Abb. 114, das wie das Herz-Zeichen in der Abb. 113 aussieht, und zum anderen das von einer Person mit ihrem Daumen und Zeigefinger in gekreuzter Form gebildete Herz-Zeichen auf der vorderen Seite der Abbildung, das kleiner als das andere von den zwei Personen gebildete Herz-Zeichen ist. Diese kleine Form des Herz-Zeichens ist zugleich in einer um ca. 90 Grad gedrehten Form auf jedem Bild in der Abb. 115 zu sehen, das durch digitale Bildbearbeitung in Form eines Collagebildes hergestellt wurde.

⁵¹ „Das verschämt bzw. affektiert nach innen angewinkelte Knie ist ein klassisches, absolut unumkehrbares Weiblichkeitsritual. Als Signal der Preisgabe von Stabilität ist eine solche Haltung für ‚richtige‘, d. h. heterosexuelle Männer absolut tabu. Das im schmalen Stand feminin angewinkelte, manchmal sogar angehobene Spielbein verringert Stabilität und Bequemlichkeit und signalisiert Hilflosigkeit und Hilfsbedürftigkeit.“ (Ebd.)



Abb. 114-115 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Making Heart Sign« (3)

Das mit dem Daumen und Zeigefinger gebildete kleine Herz-Zeichen versteht man als sog. »Finger heart« (Abb. 116), das als eine Pose frühestens seit den frühen 2010er Jahren von südkoreanischen Prominenten verwendet wird (Boltz, 2018). Anders als das mit den beiden Armen gebildete Herz-Zeichen in großer Größe (Abb. 111) und das mit allen Fingern gebildete Herz-Zeichen in mittlerer Größe wird das Fingerherz kleiner mit dem Daumen und Zeigefinger in gekreuzter Form gebildet. Auf diese Weise kann das Herz-Zeichen in unterschiedlichen Formen und Größen gebildet werden, also das große Zeichen mit den beiden Armen, das mittlere Zeichen mit allen Fingern und das kleine Zeichen mit dem Daumen und Zeigefinger. Aufgrund dieser kleinen Form steht besonders das Finger-Herz im engeren Zusammenhang mit dem cuteness-Konzept, das eher mit den Vorstellungen von Kindlichkeit und Kleinheit verbunden ist als die Herz-Zeichen in großer und mittlerer Größe. Daher wird es häufig als ein Mittel für die Performance des Selbst als eine cute Person bei Fotoaufnahmen verwendet.



Abb. 116 Finger heart

Das Herz-Zeichen »♥« symbolisiert grundsätzlich das menschliche Organ »Herz«, ferner die menschliche Emotion »Liebe« (vgl. Cirlot, 1962, S. 136⁵²). Somit drückt das Herz-Zeichen auf der einen Seite »Ich liebe dich (euch)«, bzw. »Ich brauche deine (eure) Liebe« aus, wenn man

⁵² „The importance of love in the mystic doctrine of unity explains how it is that love-symbolism came to be closely linked with heart-symbolism, for to love is only to experience a force which urges the lover towards a given centre.“ (Ebd.)

insbesondere anderen Personen das mit den Armen oder Fingern gebildeten Zeichen zeigt. Auf der anderen Seite gibt es noch eine andere Interpretationsmöglichkeit des Herz-Zeichens: »Ich bin selbst eine liebenswürdige Person«. Angesichts des Verwendungskontexts des Herz-Zeichens als eines Liebeszeichens kann man es nämlich in einem doppelten Kontext verstehen, zum einen als ein Flirt-Zeichen für die Performance des Selbst als eine die Partnerliebe begehrende Frau und zum anderen als ein Aegyo-Repertoire für die Performance des Selbst als eine liebenswürdige Person. Mit dieser doppelten Interpretationsmöglichkeit wird es als ein gestischer Ausdruck für Fotoaufnahmen häufiger von (v. a. jungen) weiblichen Personen als von männlichen Personen verwendet.

In diesem Zusammenhang kann man den gestischen Ausdruck der Bildung des Herz-Zeichens zugleich in den beiden Kontexten verstehen, wie es beim Gesichtsausdruck des Winks (siehe Kap. 10.1.1.1) und Schmollemundes (Siehe Kap. 10.1.1.2) der Fall ist. Zum einen versteht man ihn als ein Flirt-Zeichen, das im erotischen bzw. lasziven Kontext interpretiert werden kann, wie das Herz-Zeichen der weiblichen Abgebildeten in der Abb. 117. Diese Interpretation lässt sich besonders mithilfe der Badekleidung, des Winks und der herausgestreckten Zunge im geöffneten Mund der Abgebildeten noch mehr rechtfertigen.



Abb. 117 Der gestische Ausdruck »Making Heart Sign« zum Bildvergleich (1)



Abb. 118 Der gestische Ausdruck »Making Heart Sign« zum Bildvergleich (2)

Zum anderen versteht man diesen gestischen Ausdruck als ein Kindlichkeitszeichen, wie das beim Herz-Zeichen der kindlichen Abgebildeten in der Abb. 118 der Fall ist. Diese Abbildung zeigt nicht das mit den beiden Armen auf dem Kopf gebildete Herz-Zeichen wie in der Abb. 117, sondern das mit dem Daumen und Zeigefinger in gekreuzter Form gebildete kleine Herz-Zeichen (Finger-Herz) mit einem unschuldigen Lächeln der Abgebildeten. An dieser Stelle ist dieses Herz-Zeichen in der Abb. 118 weniger im erotischen Kontext als vielmehr im kindlichen Kontext zu interpretieren.

Hinsichtlich der beiden Kontexte können die Abbildungen 111-115 weniger im erotischen Kontext, sondern vielmehr im kindlichen Kontext interpretiert werden, weil sie alle kein mit Erotik verbundenes Symbol zeigen. Insbesondere kann das Finger-Herz angesichts der geringen Größe des Zeichens in den Abbildungen 114-115 im Zusammenhang mit Kleinheit bzw. Kindlichkeit verstanden werden. Somit kann man die Abbildungen so deuten, dass die weiblichen Abgebildeten jedes Herz-Zeichen jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire verwenden, um sich selbst so zu performen, als ob sie ein liebenswürdiges Kind wären.



Abb. 119-127 Weibliche Profilbilder mit dem durch die digitale Bildbearbeitung hinzugefügten
»Heart Sign«

In den Abbildungen 119-127 ist jeweils das Herz-Zeichen zu sehen, das durch die digitale Bildbearbeitung in unterschiedlichen Formen, Farben und Größen zu dem jeweiligen Bild hinzugefügt wird. Das Herz-Zeichen kann nämlich nicht nur durch gestische Ausdrücke mit den Armen, Händen und Fingern der Abgebildeten gebildet werden, sondern auch durch die digitale Bildbearbeitung ohne gestische Ausdrücke der Abgebildeten dargestellt werden. Wie das durch die gestischen Ausdrücke gebildete Herz-Zeichen kann das durch digitale Bildbearbeitung hinzugefügte Herz-Zeichen ebenfalls im Zusammenhang mit Liebe bzw. Liebenswürdigkeit verstanden werden, wobei bei den jeweiligen Abgebildeten die Absicht besteht, dass sich selbst als ein liebenswürdiges Kind darzustellen, das nicht im erotischen bzw. lasziven Kontext interpretiert werden kann. In diesem Kontext kann außerdem die Position des Herz-Zeichens, also der Umstand, dass jedes Herz-Zeichen in den Abbildungen im Gesicht, etwa auf den beiden Wangen in den Abb. 120-123, auf der Nase in der Abb. 124 oder in der Nähe des Gesichts in den Abb. 125-128 liegt, so verstanden werden, dass die jeweiligen Abgebildeten die Absicht haben, sich selbst mit der Vorstellung »Liebenswürdigkeit« zu verbinden.

10.1.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck

10.1.2.1 Shy Smile (Smile with Gaze Avoidance) (6 Bilder)

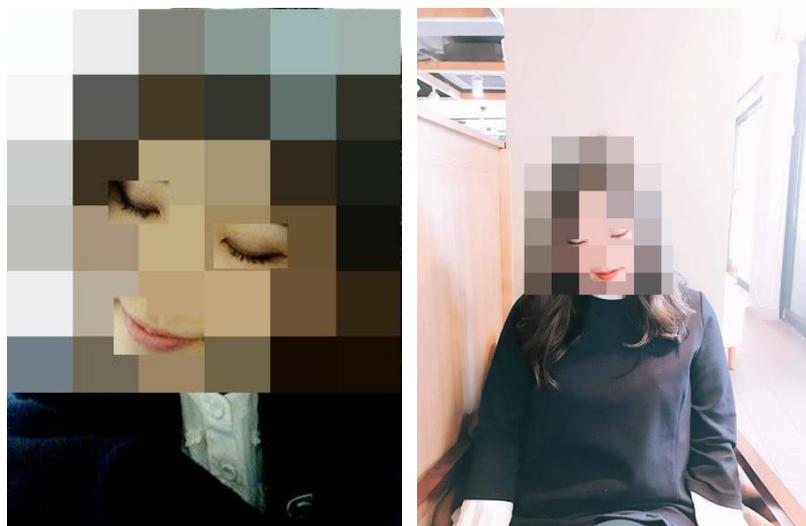


Abb. 128-129 Weibliche Profilbilder mit dem mimischen Ausdruck »Shy Smile« (1)

Die Abbildung 128 zeigt einen leicht nach rechts gedrehten Kopf und geschlossene Augen mit leicht lächelnden Lippen der Abgebildeten, während die Abbildung 129 einen leicht gesenkten Kopf und Blick mit leicht lächelnden Lippen der Abgebildeten darstellt. Die beiden Abbildungen zeigen beide einen mimischen Ausdruck »Shy Smile«, der durch eine Kopf- bzw. Blicksenkung, durch Augen, die zur Vermeidung des Blickkontakts mit den Bildbetrachtern geschlossen sind, sowie durch leicht lächelnde Lippen charakterisiert ist.

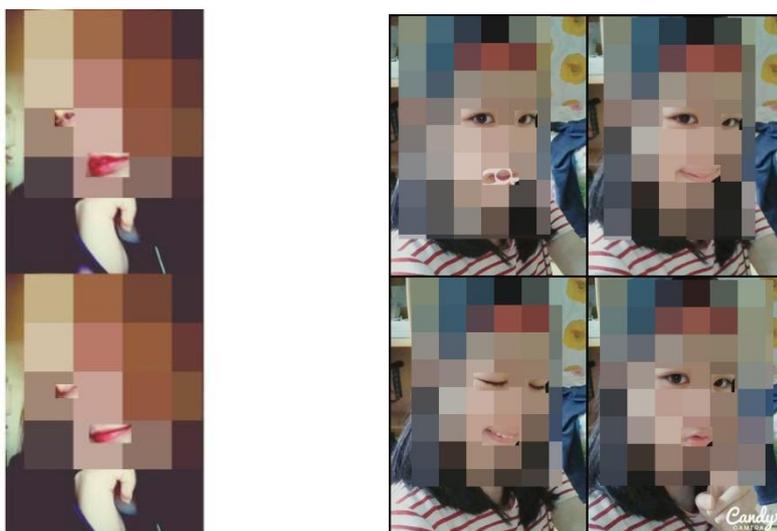


Abb. 130-131 Weibliche Profilbilder mit dem mimischen Ausdruck »Shy Smile« (2)

Zur Hervorhebung des Unterschiedes zwischen den zwei oder vier originalen Bildern werden die beiden Abbildungen (Abb. 130-131) mittels digitaler Bildbearbeitung in die Form einer Bildcollage gebracht. Der mimische Ausdruck »Shy Smile« mit der Blickvermeidung und mit den leicht lächelnden Lippen der Abgebildeten im unteren Bild in der Abb. 130 kann durch den Vergleich mit dem oberen Bild mit den geöffneten Augen und mit den nicht lächelnden Lippen der Abgebildeten hervorgehoben werden, und dieser mimische Ausdruck mit der Blickvermeidung und den lächelnden Lippen der Abgebildeten im links unteren Bild in der Abb. 131 kann zugleich durch den Vergleich mit den anderen drei Bildern mit den geöffneten Augen und mit den nicht lächelnden Lippen der Abgebildeten hervorgehoben werden. Außerdem sind die Weiblichkeit signalisierenden rot geschminkten Lippen der Abgebildeten in der Abb. 130 und die Weiblichkeit bzw. Kindlichkeit signalisierenden gespitzten Lippen der Abgebildeten im rechten unteren Bild in der Abb. 131 zu sehen.



Abb. 132-133 Weibliche Profilbilder mit dem mimischen Ausdruck »Shy Smile« (3)

Die beiden Abbildungen (Abb. 132-133) weisen zugleich den mimischen Ausdruck »Shy Smile« mit der Blickvermeidung und mit den lächelnden Lippen der Abgebildeten auf. Insbesondere zeigt die Abb. 132 die einen Blumenstrauß greifende und schauende Abgebildete, wobei die Bildbetrachter als Bildkontext vermuten können, dass die Abgebildete schüchtern ist, weil sie vermutlich den Blumenstrauß von jemandem (z. B. von ihrem Partner) bekommen hat. Dazu zeigt die Abb. 133 ein Eis und die zwei Löffel in ihren beiden Händen greifende Abgebildete. Als Bildkontext können die Bildbetrachter hier vermuten, dass die Abgebildete

vermutlich fröhlich über das Eis ist.

Der mimische Ausdruck »Shy Smile«, der als Gemeinsamkeit in den Abb. 128-133 zu sehen ist, bezieht sich auf das Verhalten „pretending to be shy“ (Brown, 2013, S. 5) als ein visuelles Aegyo-Repertoires. Er charakterisiert sich durch zwei Ausdrücke, zum einen die Blickvermeidung mit Kopfabwendung, Kopfsenkung, Blicksenkung oder geschlossene Augen, was die Emotion von Schüchternheit bzw. Scham signalisiert (vgl. Izard, 1994, S. 432⁵³), zum anderen durch die leicht lächelnden Lippen für den Emotionsausdruck von Schüchternheit. Im Anschluss daran versteht man die Abbildung 134 als



ein Emoticon für den Emotionsausdruck von Schüchternheit aufgrund der zur Blickvermeidung geschlossenen Augen, der leicht lächelnden Lippen und dazu des Errötens, durch das man die Emotion des Emoticons »Schüchternheit« deutlich erkennen kann (siehe Kap. 10.1.3.1). In diesem Zusammenhang kann man interpretieren, dass alle Abgebildeten in den Abb. 128-133 ihre Emotion, die Schüchternheit, durch die Blickvermeidung und die leicht lächelnden Lippen darstellen wollen.

Abb. 134 Ein Emoticon »Schüchternheit« zum Bildvergleich

Diese beiden mimischen Ausdrücke für die Schüchternheitsdarstellung stehen im engen Zusammenhang mit Weiblichkeit und Kindlichkeit. Hinsichtlich dieses Zusammenhangs der Blickvermeidung mit der Weiblichkeit schreibt Clarissa Schär (2013), dass ein gesenkter Blick Unschuld, Reinheit, Unberührtheit, v. a. Schwäche signalisiert, die als typische Weiblichkeit gilt (Schär, 2013, S. 105).

„Im Gegensatz zu den Selbstdarstellungen männlicher Jugendlicher arbeiten die weiblichen Jugendlichen stark mit dem Motiv Schwäche. [...] Der gesenkte Blick kann mit Abbildungen von andächtigen Madonnengestalten in Verbindung gebracht werden, was in sinnfälliger Weise mit der ergründeten Unschuld, Reinheit und Unberührtheit harmoniert.“ (Ebd.)

Und den Zusammenhang von Lächeln mit der Weiblichkeit beschreibt Mühlen Achs (2003)

⁵³ „Von der Definition des Begriffs der Scham ist es notwendig, die eng verwandten Begriffe der Schüchternheit und des Schuldgefühls zu betrachten. [...] Wenn Peter Scham empfindet, wendet er im typischen Fall seinen Blick und sein Gesicht ab, gewöhnlich, indem er den Kopf zur Seite und nach unten dreht. Seine Kopf- und Körperbewegungen tendieren dazu, ihn kleiner erscheinen zu lassen.“ (Ebd.)

ausdrücklich mit diesen Worten: „Lächeln wird Frauen als genuiner Ausdruck von Weiblichkeit nahegelegt und von ihnen deutlich mehr erwartet als von Männern“ (Mühlen Achs, 2003, S. 155). Darüber hinaus stehen in Anlehnung an das cuteness-Konzept (siehe Kap. 9.2.1.1) die beiden mimischen Ausdrücke zugleich im engen Zusammenhang mit Kindlichkeit, was auf der Verbindung der Schüchternheit mit den auf Kindlichkeit bezogenen Vorstellungen beruht, etwa Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit.

Im Anschluss an diesen Zusammenhang der Emotion »Schüchternheit« mit Weiblichkeit und Kindlichkeit kann man schließlich die Blickvermeidung und die leicht lächelnden Lippen in den Abb. 128-133 für die Schüchternheitsdarstellung als ein visuelles Aegyo-Repertoire interpretieren, sodass die jeweilige Abgebildete sich selbst als eine schüchterne Frau bzw. als ein schüchternes Kind performt, die/das in Verbindung mit den Vorstellungen der Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit im weiblichen (aber nicht im erotischen Kontext) und kindlichen Kontext verstanden wird.

10.1.2.2 Surprised Face (Big Eyes with Opened Mouth) (1 Bild)



Abb. 135 Weibliche Profilbilder mit dem mimischen Ausdruck »Surprised Face«

Die Abbildung 135 zeigt den mimischen Ausdruck »Surprised Face«, der sich auf das Verhalten „pretending sudden surprise“ (Puzar, 2011, S. 99) als ein visuelles Aegyo-Repertoire bezieht. Dieser Ausdruck ist durch die weit geöffneten Augen und v. a. den weit geöffneten Mund der Abgebildeten charakterisiert. Durch diese beiden mimischen Ausdrücke kann die Abgebildete nämlich ihre Emotion »Überraschung« darstellen, wie das auf der Abb. 136 der Fall ist, in der zugleich die weit geöffneten Augen und der weit geöffnete Mund zur Darstellung der Überraschung zu sehen sind.

Die Emotion »Überraschung« bezeichnet Mayring (1992) als „eine kurzfristige emotionale Reaktion auf ein plötzliches, unerwartetes Ereignis“ (Ulich & Mayring, 1992, S. 146), und er unterscheidet sie von der Emotion »Schreck« insofern, als man Überraschung in positiven, angenehmen Situationen fühlt, während man Schreck in bedrohlichen, unangenehmen Situationen empfindet (ebd., 146f). Dazu beschreibt Izard (1994) Beispiele eines plötzlichen und unerwarteten Ereignisses für das Fühlen der Überraschung: „Das Ereignis kann in einem Donnerschlag bestehen, im Dröhnen eines Feuerwerks oder im unerwarteten Auftauchen eines Freundes“ (Izard, 1994, S. 312), wobei er besonders die großen Augen in runder Form mit den hochgezogenen Augenbrauen und mit dem geöffneten Mund in ovaler Form als den Ausdruck von Überraschung versteht.



Abb. 136 Ein Emoticon »Überraschung« im Instant-Messaging-App „KakaoTalk“ zum Bildvergleich (1)

„Der Ausdruck von Überraschung, [...], ist leicht zu erkennen. Die Stirn ist hochgezogen, so daß Längsfalten entstehen. Die hochgezogenen Augenbrauen lassen die Augen groß und rund erscheinen. Der geöffnete Mund hat eine ovale Form. Sind Überraschung und Schreck intensiver, so wird der Gesichtsausdruck von charakteristischen Veränderungen in der Körperhaltung begleitet. Wenn die Person steht, krümmen sich die Knie ein wenig, und der Körper neigt sich nach vorn, ehe sich Rückzugsbewegungen einstellen.“ (Ebd.)

Die weit geöffneten Augen und der weit geöffnete Mund können demnach als die typischen mimischen Ausdrücke für die Überraschungsdarstellung verstanden werden, die als Gemeinsamkeit in den Abb.135-136 zu sehen sind.

Wie die Emotion »Schüchternheit« kann man die Emotion »Überraschung« auch im weiblichen und kindlichen Kontext verstehen, weil sie mit den auf Weiblichkeit und Kindlichkeit bezogenen Vorstellungen, also Schwäche bzw. Macht-/Hilflosigkeit, verbunden ist, da Überraschung als eine menschliche Emotion signalisiert, dass die Person mit einem plötzlichen Ereignis konfrontiert ist, ohne dass sie dieses erwartete oder darauf vorbereitet ist. Außerdem stehen die beiden mimischen Ausdrücke für die Überraschungsdarstellung selbst zugleich im engen Zusammenhang mit der Weiblich-



Abb. 137 Der mimische Ausdruck »Surprised Face« zum Bildvergleich (2) (Mühlen Achs, 1998, S. 90)

keit und Kindlichkeit. Mühlen Achs (1998) interpretiert beispielsweise die Abb. 138 so, dass die Abgebildete mit den weit geöffneten Augen und mit dem weit geöffneten Mund der „Idealvorstellung eines weiblichen Gesichts“ (Mühlen Achs, 1998, S. 90) und dem biologischen Kindchenschema entspricht, „das ein Wesen als unreif, hilflos, schutzbedürftig ausweist und dadurch bei anderen reflexartig einen entsprechenden fürsorglichen, zärtlichen Impuls auslösen soll“ (ebd.).

In diesem Zusammenhang kann man schließlich die beiden mimischen Ausdrücke in der Abb. 135 für die Überraschungsdarstellung als ein visuelles Aegyo-Repertoire in Verbindung mit Vorstellungen der Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit im weiblichen und kindlichen Kontext interpretieren, sodass die jeweilige Abgebildete sich selbst als eine überraschte Frau bzw. als ein überraschtes Kind performt. Allerdings können die Bildbetrachter nicht wahrnehmen, wovon die Abgebildeten überrascht sind, auch nicht, ob sie wirklich überrascht sind oder ob sie nur spielen, als ob sie über etwas überrascht wären. Angesichts des zentralen Merkmals des Aegyo-Konzepts, das als eine »Performance« verstanden werden kann (siehe Kap. 9.2.2.1), spielt allerdings diese Wahrnehmung keine Rolle, sondern nur diese Performance der Abgebildeten ist von maßgeblicher Bedeutung, um das Aegyo-Phänomen zu verstehen.

10.1.2.3 Cupping the Face in the Hand(s) (9 Bilder)



Abb. 138 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face« (1)

In der Abb. 138 sind die beiden Abgebildeten zu sehen, wie sie mit beiden Händen ihre Gesichter in Form eines Weinglases umfassen. Diesen gemeinsamen gestischen Ausdruck kann man zunächst als ein Mittel zur Darstellung der Freundschaft zwischen den beiden Abgebildeten verstehen, wie die Hai-Mütze, die die beiden Abgebildeten ebenfalls gemeinsam tragen. Zusätzlich ist der im vorherigen Kapitel analysierte mimische Ausdruck des »überraschten Gesichts« (siehe Kap. 10.1.2.2) mit den weit geöffneten Augen und dem weit geöffneten Mund

der rechten Abgebildeten für den Emotionsausdruck »Überraschung« zu sehen, während die linke Abgebildete diesen mimischen Ausdruck nicht aufweist. In diesem Zusammenhang kann man die das Gesicht umfassenden beiden Hände der rechten Abgebildeten zusammen mit dem mimischen Ausdruck nicht nur als ein Mittel für die Freundschaftsdarstellung, sondern auch als ein Mittel für die Überraschungsdarstellung verstehen. Anders ausgedrückt heißt das, dass dieser gestische Ausdruck nicht in einem einheitlichen Kontext, sondern in unterschiedlichen Kontexten mit Rücksicht auf andere Ausdrucksformen der Abgebildeten interpretiert werden sollte.

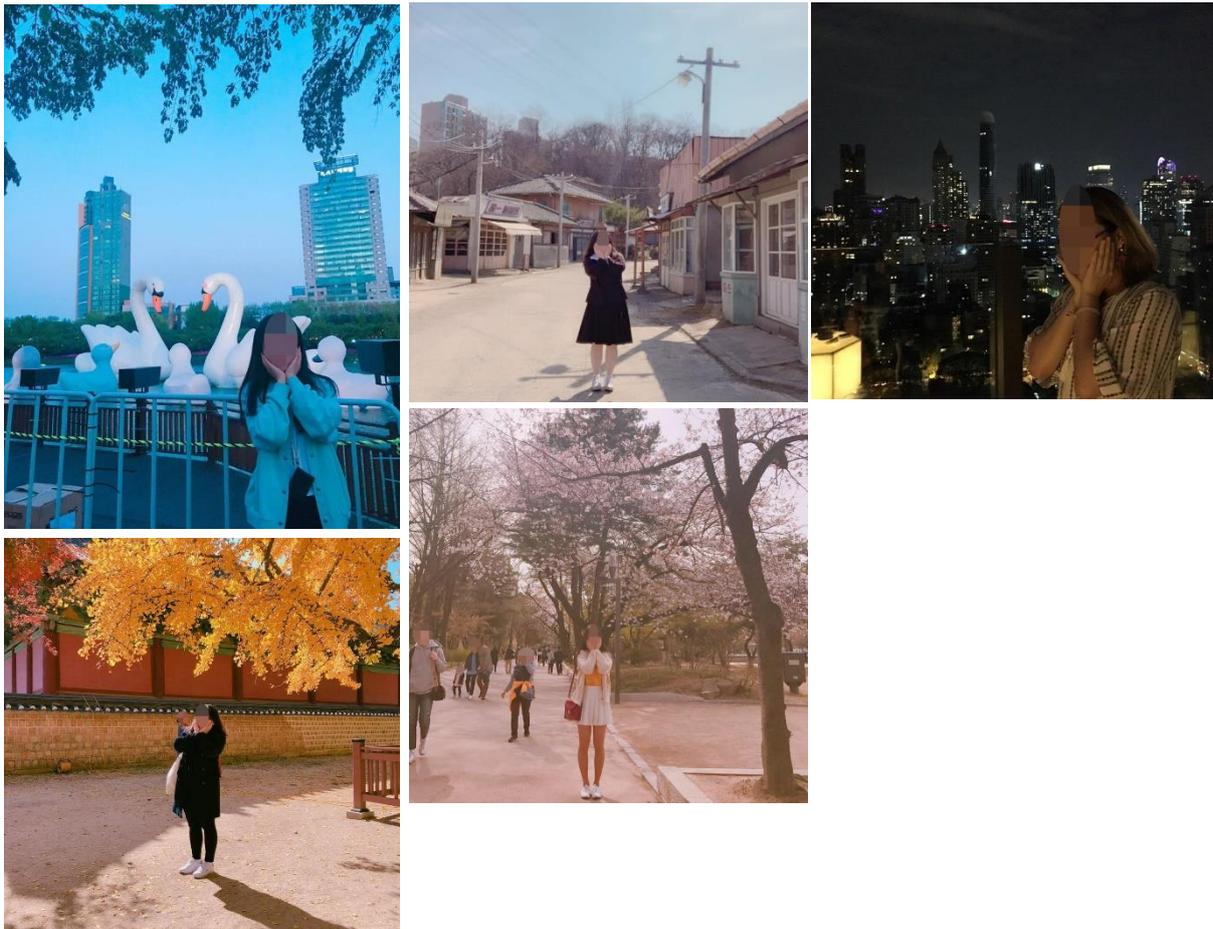


Abb. 139-143 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face« (2)



Abb. 139.1-143.1 Vergrößerungen der jeweiligen Abgebildeten in den Abb. 139-143

Die Abbildungen 139-144 zeigen zugleich als Gemeinsamkeit die das Gesicht in Form eines Weinglases umfassenden beiden Hände als gestischen Ausdruck der jeweiligen Abgebildeten. Im Vergleich zu der Abb. 138, in der die weit geöffneten Augen und der weit geöffnete Mund der rechten Abgebildeten zur Darstellung der Überraschung zu sehen sind, ist jeweils ein anderer mimischer Ausdruck in diesen fünf Abbildungen zu sehen, etwa die geschlossenen Augen oder der gesenkte bzw. nach rechts gedrehte Kopf der Abgebildeten, um den Blickkontakt mit den Bildbetrachtern zu vermeiden (vgl. Abb. 139.1-143.1). In diesem Zusammenhang soll dieser gestische Ausdruck in einem anderen Kontext interpretiert werden, nämlich als ein Mittel für den Emotionsausdruck, allerdings nicht für die Überraschungsdarstellung wie in der Abb. 138, sondern zur Schüchternheitsdarstellung, worauf der mimische Ausdruck für die Blickvermeidung der jeweiligen Abgebildeten hinweist, die die Emotion »Schüchternheit« signalisiert (siehe Kap. 10.1.2.1). Außerdem zeigen die Abb. 142-143 Blumen im Bildhintergrund, die die weibliche Schönheit symbolisieren. Diese Darstellungen lassen sich so interpretieren, dass der gestische und mimische Ausdruck der jeweiligen Abgebildeten zur Darstellung der Schüchternheit in den beiden Abbildungen mittels der Blumen im Bildhintergrund angesichts von deren Verbindung mit der Weiblichkeit noch mehr hervorgehoben wird.



Abb. 144-146 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face« (3)

Die Abbildungen 144-145 zeigen Blumen im Vorder- oder Hintergrund der jeweiligen Abgebildeten und die Abbildung 146 präsentiert die Abgebildete in einem Blumengarten. Wie die Abb. 142-143 zeigen diese drei Abbildungen als Gemeinsamkeit das die weibliche Schönheit symbolisierende Blumen-Motiv, das daher im weiblichen Kontext verstanden werden kann. Dazu zeigen sie die beiden Hände in Form eines Weinglases unter dem Gesicht der jeweiligen Abgebildeten, allerdings umfassen die beiden Hände nicht das Gesicht wie in den Abb. 138-143,

sondern sie sind nach oben gestreckt. In diesem Zusammenhang gibt es eine andere Interpretationsmöglichkeit des gestischen Ausdrucks mit dem Blumen-Motiv, nämlich dass die beiden Hände als zwei Blumenblätter zu deuten sind und das eigene Gesicht eine Blume symbolisiert. Dementsprechend wird dieser gestische Ausdruck als ein Mittel für die Identifizierung der jeweiligen Abgebildeten als eine die Weiblichkeit symbolisierende Blume verwendet, wie das hinsichtlich aller Blumen im Vorder- und Hintergrund der Abgebildeten der Fall ist. Obwohl der gestische Ausdruck in den Abb. 144-146 auf diese Weise nicht als ein Mittel für den Emotionsausdruck »Überraschung« oder »Schüchternheit«, sondern als ein Identifikationsmittel verwendet wird, kann er zugleich zusammen mit dem Blumen-Motiv im weiblichen (aber nicht im erotischen, lasziven) Kontext verstanden werden.



Abb. 147 Flimposter „Home Alone“ (1990) zum Bildvergleich (1)

Zum anderen dient dieser gestische Ausdruck als ein Mittel für die Identifizierung des sich selbst als eine Blume, die zugleich im engen Zusammenhang mit der Weiblichkeit steht. Trotz dieser unterschiedlichen Interpretationskontexte kann man den gestischen Ausdruck als ein visuelles Aegyo-Repertoire verstehen, die der jeweiligen Abgebildeten dazu dient, sich selbst als eine überraschte, schüchterne Frau oder eine

Man kann zusammenfassen, dass die das Gesicht umfassenden beiden Hände als gestischer Ausdruck und ähnliche gestische Ausdrücke abhängig von dem mimischen Ausdruck des Abgebildeten und dem Bildvorder- und Bildhintergrund in einem doppelten Kontext interpretiert werden können, nämlich zum einen als ein Mittel für den Ausdruck der Emotionen »Überraschung« und »Schüchternheit«, die im engen Zusammenhang mit der Weiblichkeit und Kindlichkeit in Verbindung mit den Vorstellungen von Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit stehen (siehe Kap. 10.1.2.1 und 10.1.2.2), wie die Abb. 147 mit den weit geöffneten Augen und dem weit geöffneten Mund für die Überraschungsdarstellung

und Abb. 148 mit der Blickvermeidung für die Schüchternheitsdarstellung zeigen.



Abb. 148 Der gestische Ausdruck »Cupping the Face« zum Bildvergleich (2)

Blume zu performen, die gemeinsam im engen Zusammenhang mit der Kindlichkeit, v. a. Weiblichkeit stehen.

10.1.2.4 Pretending to Cry (Bringing the Fist to the Cheek) (1 Bild)



Abb. 149 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Pretending to Cry«

Die Abbildung 149 zeigt durch digitale Bildbearbeitung hinzugefügte Herz-Zeichen auf der rechten oberen Seite und der linken unteren Seite, die als ein visuelles Aegyo-Repertoire die Liebe bzw. Liebenswertigkeit symbolisieren (siehe 10.1.1.3), und die Blumen im Bildhintergrund, die normalerweise als ein Symbol der weiblichen Schönheit verwendet werden. Insbesondere zeigt die Abbildung die zur Wange geführte linke Faust als gestischen Ausdruck des Abgebildeten.

Ansichts der Position und Form der Faust signalisiert dieser gestische Ausdruck wahrscheinlich ein Verhalten von »Weinen«, das sich auf das Verhalten „Pretending to cry“ (Brown, 2013, S. 5) als ein visuelles Aegyo-Repertoire bezieht. Dabei verweist die Faust auf die eine Träne abwischende Hand. Außerdem kann der gestische Ausdruck zugleich als ein Emotionsausdruck »Trauer« verstanden werden, weil das Weinen als eine typische Reaktion auf die Trauer gilt (vgl. Ulich & Mayring, 1992, S. 172). Als ein Beispiel stellt die Abbildung 150 in Form einer Illustration ein weinendes Kind mit einer eine Träne abwischenden rechten Hand dar. Dazu zeigt die Abb. 150 eine Träne unter dem linken Auge sowie die Augenbrauen und den Mund so, dass die



Abb. 150 Eine Illustration mit dem weinenden Kind zum Bildvergleich

Bildbetrachter diese Merkmale im Sinne einer traurigen Emotion des Kindes in der Illustration interpretieren können.

Philipp Mayring (1992) beschreibt die Emotion »Trauer« so: „Die Trauer bedeutet seelische Schmerzen, Leiden, psychische Krise, bis hin zu dem Gefühl, ein Stück des eigenen Selbst verloren zu haben.“ (Ebd.) Als Ursache von Trauer nennt er folgende Umstände: „ein schwerer Verlust, die Trennung von einer geliebten Person (z. B. durch Tod) [...]“ (Ebd.) Trauer verweist also auf einen schmerzvollen psychischen Zustand in Verbindung mit der Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit der Person. Anschließend ruft das Weinen als eine Reaktion auf Trauer das Schutz- bzw. Pflegebedürfnis von Betrachtern hervor.

In diesem Kontext stehen die Emotion der Trauer und das Verhalten des Weinens im engen Zusammenhang mit der Weiblichkeit und Kindlichkeit, v. a. angesichts der Tendenz, dass Frauen und Kinder öfter als Männer bzw. Erwachsene weinen (vgl. Sharman et al., 2019). Somit werden Trauer bzw. Weinen signalisierende Ausdrücke in gestischer Form, etwa die Faust in den Abb. 149-150 oder die die Träne abwischende Hand, in Verbindung mit den Vorstellungen der Schwäche oder Macht-/Hilflosigkeit als ein visuelles Aegyo-Repertoire verwendet, damit der Abgebildete sich selbst als eine traurige, weinende Frau bzw. als ein trauriges, weinendes Kind performen kann.

Obwohl die Emotion der Trauer bzw. das Verhalten des Weinens der Abgebildeten in der Abb. 149 dargestellt werden, können die Bildbetrachter aus dem Bildkontext nicht entnehmen, warum der Abgebildete traurig ist, also was sein Weinen verursacht hat. Es ist sogar unklar, ob er wirklich traurig ist, oder ob er spielt, als ob er traurig wäre (weinen würde). Wie bereits im Kap. 10.1.2.2 thematisiert wird, spielt diese Wahrnehmung der Bildbetrachter angesichts des Performance-Charakters des Aegyo-Konzepts allerdings keine Rolle, sondern für das Verstehen des Aegyo-Phänomens spielt nur die Performance des Abgebildeten mit dem gestischen Ausdruck eine große Rolle.

10.1.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen

10.1.3.1 Making the V Sign (16 Bilder)

Obwohl das »making the V Sign« als ein visuelles Aegyo-Repertoire in Puzars Arbeit (2011) und auch Mcguires Arbeit (2015) erwähnt wird, steht noch in Frage, ob alle Bilder mit dem V Sign tatsächlich jeweils als eine Darstellung mit dem visuellen Aegyo-Repertoire interpretiert werden können, weil der gestische Ausdruck des V Zeichens als eine Pose sehr häufig bei Fotoaufnahmen auf der ganzen Welt verwendet wird. Dabei wird er normalerweise als ein Zeichen für »Victory« oder »Peace« interpretiert (Jandt, 2018, S. 118).

„The V gesture made by the palm facing away from the maker was first suggested in World War 2 because V is the first letter of the English word victory, the French word Victoire, and the Dutch word vrijheid (freedom). The sign was popularized by British prime minister Winston Churchill and united millions in Europe during the war effort. In the United States in the late 1960s, the same gesture became a symbol for peace (Dresser, 1996). When former British prime minister Margaret Thatcher made a “V for victory” sign during an election campaign, she showed the back of her hand. In the United Kingdom, Australia, Ireland, New Zealand, and South Africa that gesture is equivalent to the middle finger gesture and extremely insulting.” (Ebd.)

In diesem Zusammenhang soll überprüft werden, ob jedes V Zeichen in den Profilbildern entweder als ein visuelles Aegyo-Repertoire oder als ein Victory- bzw. Peace-Zeichen interpretiert wird. Dafür werden zunächst die insg. 160 Profilbilder, in denen das V Zeichen als eine Pose des jeweiligen Abgebildeten zu sehen ist, unter den gesamten 1,682 Profilbildern gesammelt und dann nach der Überprüfung nur die Profilbilder ausgewählt, in denen das V Zeichen weniger als ein Victory- bzw. Peace-Zeichen, sondern vielmehr als ein visuelles Aegyo-Repertoire interpretiert werden kann. Als ein Resultat der Überprüfung und Auswahl werden ausgehend von der Definition des Aegyo- und cuteness-Konzepts die insg. 43 Profilbilder mit dem V Zeichen ausgewählt, bei denen dieses jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire interpretiert werden kann. Anders ausgedrückt heißt das, dass die anderen 117 Profilbilder mit dem V Zeichen für die vorliegende Untersuchung ausgeschlossen werden, da das V Zeichen dort jeweils weniger als ein visuelles Aegyo-Repertoire, sondern vielmehr in einem anderen Kontext, etwa als ein Victory- bzw. Peace-Zeichen interpretiert werden kann.



Abb. 65, 151-154 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (1)

Die Abbildungen 65, 151-154 zeigen jeweils einen gestischen Ausdruck mit dem Zeige- und Mittelfinger in Form eines V Buchstabens bei allen Abgebildeten. Insbesondere wird jeweils der Zeige- und Mittelfinger gemeinsam um das entweder rechte oder linke Auge der Abgebildeten gelegt, anders ausgedrückt, befindet sich jeweils das rechte oder linke Auge der Abgebildeten zwischen dem Zeige- und Mittelfinger, weshalb es so aussieht, als ob das rechte oder linke Auge von dem mit dem Zeige- und Mittelfinger geformten V Zeichen umfasst wird. Angesichts der Position des V Zeichens um das Auge wird nämlich die Assoziation hervorgehoben, dass es sich bei Zeige- und Mittelfinger jeweils um ein oberes und unteres Augenlid und bei der V-Form des Zeige- und Mittelfingers um ein weit geöffnetes Auge handelt. In diesem Zusammenhang kann das jeweilige V Zeichen in diesen Abbildungen weniger als ein Victory-Zeichen interpretiert werden, weil der Fokus der jeweiligen Abbildung weniger auf dem V Zeichen selbst, sondern vielmehr auf dem Auge um das V Zeichen liegt, wenn man einen Vergleich mit dem V Zeichen in aufrecht auf dem Kopf stehender Form bei Churchill in der Abb. 68 anstellt. Vielmehr kann es als ein Mittel interpretiert werden, damit das Auge zwischen dem V Zeichen von den Bildbetrachtern als weit geöffnet gesehen werden kann, denn mithilfe des

mit dem Zeige- und Mittelfinger gebildeten, um das Auge gelegten V Zeichens lässt sich ein weit geöffnetes Auge assoziieren.

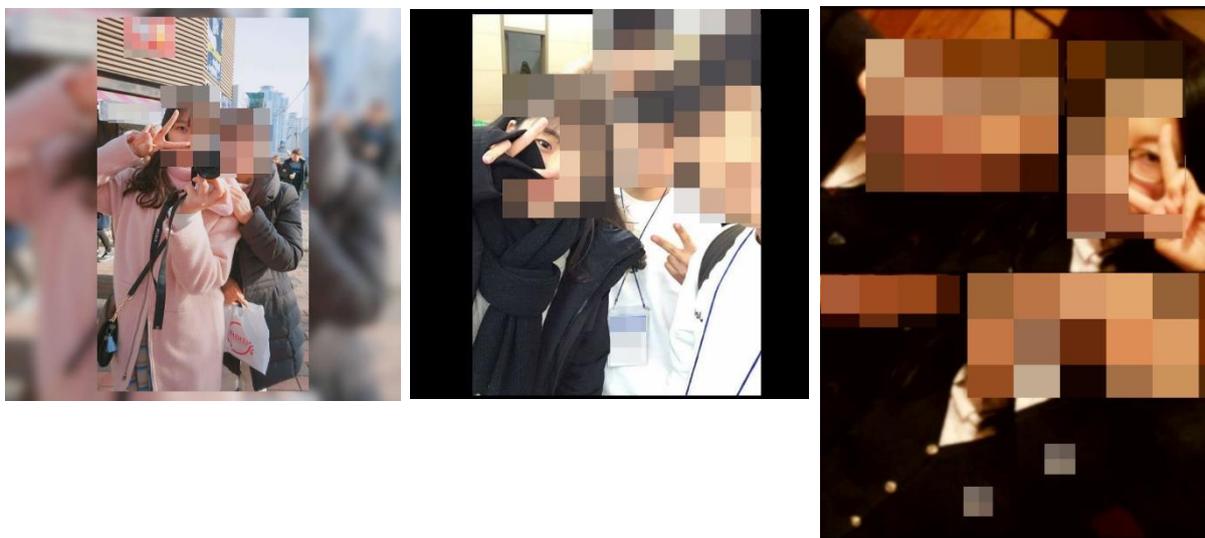


Abb. 155-157 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (2)

Die Abbildungen 155-157 zeigen jeweils eine Abgebildete mit dem V Zeichen zwischen zwei oder drei weiteren Abgebildeten. Jedes V Zeichen befindet sich entweder um das rechte oder linke Auge, wie auf den Abb. 65, 151-154. Somit kann es ebenfalls jeweils weniger als ein Victory-Zeichen, sondern vielmehr als ein Mittel interpretiert werden, damit das Auge der Abgebildeten zwischen dem V Zeichen von den Bildbetrachtern als groß wahrgenommen werden kann. Dabei assoziiert das V Zeichen ein weit geöffnetes Auge. Die jeweiligen Abgebildeten mit dem um das Auge gelegten V Zeichen werden gegenüber den anderen Abgebildeten ohne dieses Zeichen noch mehr hervorgehoben.



Abb. 158-160 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (3)

In den Abbildungen 158-160 ist jeweils das mit dem Zeige- und Mittelfinger gebildete V Zeichen zu sehen. Allerdings wird es nicht um das Auge gelegt, wie bei den Abbildungen oben, sondern es befindet sich beim Körper oder am Gesicht in aufrechter Form. Trotz dieser Position und Form des V Zeichens kann es ebenfalls weniger als ein Victory-Zeichen interpretiert werden, weil jeweils der dem visuellen Aegyo-Repertoire entsprechende mimische Ausdruck der Abgebildeten als Gemeinsamkeit in den drei Abbildungen zu sehen ist, also das Zwinkern (siehe Kap. 10.1.1.1) in der Abb. 158 und die gespitzten Lippen (siehe Kap. 10.1.1.2) in den Abb. 159-160. In diesem Zusammenhang kann man das V Zeichen vielmehr als ein Hilfsmittel zur Hervorhebung eines mimischen Ausdrucks interpretieren, der jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire gilt.



Abb. 161-165 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (4)

In den Abbildungen 161-165 ist ebenfalls jeweils ein mit dem Zeige- und Mittelfinger geformtes V Zeichen zu sehen, das nicht um das Auge der Abgebildeten gelegt wird. Allerdings zeigen

die Abbildungen 161-162 jeweils den mimischen Ausdruck für die Darstellung des schüchternen Lächelns mit geschlossenen Augen zur Vermeidung des Blickkontakts mit den Bildbetrachtern und mit den lächelnden Lippen der Abgebildeten. Die Abbildungen 163-165 zeigen jeweils die durch die Bildbearbeitung hinzugefügte Farbe (rosa bzw. rot), die Erröten signalisiert, auf den beiden Wangen der Abgebildeten. Die beiden Ausdrücke beziehen sich auf den mit Weiblichkeit und Kindlichkeit verbundenen Emotionsausdruck »Schüchternheit« (siehe Kap. 10.1.2.1). Die Emotion der Schüchternheit wird in den fünf Abbildungen durch den mimischen Ausdruck und durch die digitale Bildbearbeitung dargestellt, dabei kann jedes V Zeichen weniger als Victory Zeichen, sondern vielmehr als ein Hilfsmittel zur Hervorhebung der Schüchternheitsdarstellung interpretiert werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der gestische Ausdruck »V Zeichen« nicht nur als ein Victory-Zeichen, sondern auch als ein visuelles Aegyo-Repertoire in zwei Kontexten verstanden werden kann. Erstens kann das V Zeichen als ein Mittel verwendet werden, damit das Auge der Abgebildeten zwischen dem V Zeichen als weit geöffnet von den Bildbetrachtern wahrgenommen werden kann. Das ist in der Abb. 166 der Fall, in der das rechte Auge des Abgebildeten zwischen dem V Zeichen größer als das linke Auge ohne das V Zeichen wahrgenommen wird.



Abb. 166 Der gestische Ausdruck »V Sign« zum Bildvergleich (1)

Wie Lorenz (1943) auf der Grundlage des Begriffs »Kindchenschema« analysiert, beziehen sich großen Augen (und der rundförmige Kopf) auf kindliches Aussehen (Lorenz, 1943, 276f). An dieser Stelle werden die Augen von Mädchencharakteren in (v. a. japanischen) Animationsserien und -filmen häufig ziemlich groß, sogar in halben Gesichtsgrößen dargestellt, wie der Mädchencharakter »Sailor Moon« in der Abb. 167. Dies dient dazu, die Kindlichkeit des Mädchencharakters hervorzuheben. Das bedeutet, dass große Augen als ein Mittel verwendet werden können, um eine Verbindung mit kindlichen Vorstellungen herzustellen. In diesem Zusammenhang kann man die Abb. 65 und 151-157 so verstehen, dass jeder dort Abgebildete sich selbst durch das V Zeichen um das Auge als ein Kind mit großen Augen performt.



Abb. 167 Ein Mädchencharakter (Sailor Moon) mit den weiten Augen zum Bildvergleich (2)

Zweitens kann das V Zeichen als ein Hilfsmittel für die Hervorhebung eines anderen visuellen Aegyo-Repertoires verwendet werden, wie das Zwinkern in der Abb. 158, die gespitzten Lippen in den Abb. 159-160, die Schüchternheitsdarstellung mit dem schüchternen Lächeln in den Abb. 161-162 und mit dem durch die Bildbearbeitung hinzugefügten Farbe (rosa bzw. rot) in den Abb. 163-165. Schließlich kann das V Zeichen als ein visuelles Aegyo-Repertoire im kindlichen Kontext interpretiert werden, zum einen mit dem Aussehen (Großaugigkeit) und zum anderen im Zusammenhang mit der Emotion (Schüchternheit).

10.1.3.2 Poking the Cheek with the Index Finger (2 Bilder)



Abb. 168-169 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Poking the Cheek«

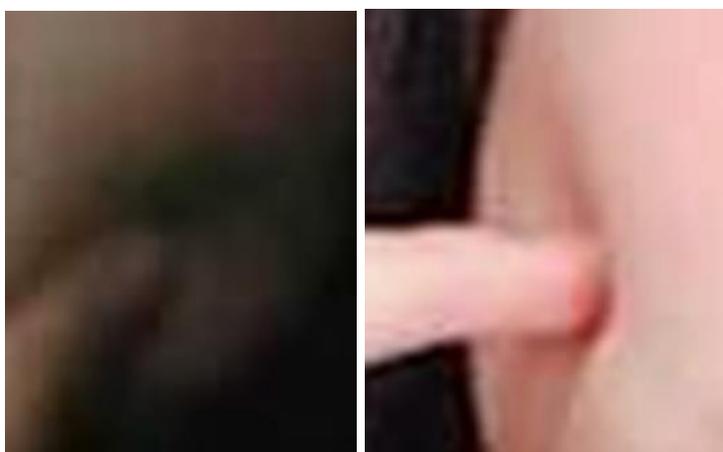


Abb. 168.1-169.1 Vergrößerung des Wangengrübchens des Abgebildeten in den Abb. 168-169



Abb. 170 Wangengrübchen

Die Abgebildete in der Abbildung 168 drückt in ihre linke Wange mit dem Zeigefinger, und die links Abgebildete in der Abbildung 169 stochert zugleich in ihre rechte Wange mit dem Zeigefinger. Die Abbildungen 168.1 und 169.1 zeigen, dass jeweils eine kleine Vertiefung in der Wange durch dieses Stochern gebildet wird. Der gestische Ausdruck der beiden Abgebildeten kann also jeweils als ein Mittel zur Bildung der Vertiefung in der Wange verstanden werden, wobei sich diese Vertiefung als »Wangengrübchen« (vgl. Abb. 170) abzeichnet, das im Duden-Wörterbuch als „kleine Vertiefung im Kinn und (beim Lachen entstehend oder sich vertiefend) in den Wangen („Grübchen“, n.d.)“ definiert wird.



Abb. 171 Ein lächelndes Kind mit dem Wangenrübchen zum Bildvergleich

Das Wangenrübchen bezieht sich auf ein Aegyo-Repertoire „production of temporary dimples“ (Puzar, 2011, S. 100). Dabei kann es im spezifischen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext verstanden werden. Zum einen kann das Wangenrübchen als ein Mittel für die Darstellung der weiblichen Attraktivität und Gesichtsschönheit, also im weiblichen Kontext verstanden werden (vgl. Almaary, Karthik & Scott, 2018). Zum anderen kann es als ein Mittel zur Darstellung der kindlichen Unschuld, also im kindlichen Kontext verstanden werden, denn Wangenrübchen können häufig auf dem Gesicht von Kindern beim Lächeln beobachtet werden (vgl. Abb. 171). Aus dieser Interpretationsmöglichkeit des Wangenrübchens im kindlichen Kontext kann das Stochern der Wange mit dem Zeigefinger in den Abb. 168-169 jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire zur Bildung des dem kindlichen Aussehen

entsprechenden Wangenrübchens verstanden werden, wobei der jeweilige Abgebildete sich selbst als ein unschuldiges Kind performen will.

10.1.3.3 Appropriation of Pet Animal Appearance (9 Bilder)



Abb. 172-174 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Pet Animal Appearance« (1)



Abb. 172.1-174.1 Vergrößerung der jeweiligen Abgebildeten in den Abb. 172-174

Die Abbildungen 172-174 zeigen jeweils einen Abgebildeten mit einem mit dem Zeige- und Mittelfinger gebildeten V Zeichen, das aufrecht auf den Kopf des jeweiligen Abgebildeten gelegt ist (vgl. Abb. 172.1-174.1). Dieser gestische Ausdruck kann durch den Vergleich mit dem linken Bild in der Abb. 172 und mit den anderen Abgebildeten ohne das auf den Kopf gelegte V Zeichen, sondern mit dem V Zeichen in anderen Positionen, z. B. am Gesicht, in den Abb. 173-174, noch mehr hervorgehoben werden.



Abb. 175 Weibliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Pet Animal Appearance« (2)

Die Abbildung 175 zeigt die fünf nach vorne gebeugten Finger mit der Handfläche des Abgebildeten. Dabei kann dieser gestische Ausdruck durch die schwarz gefärbten Nägel noch mehr hervorgehoben werden.

Angesichts der Form und Position kann man den gestischen Ausdruck so interpretieren, dass jeweils das V Zeichen in den Abb. 172-174 ein Hasenohr (vgl. Abb. 176) symbolisiert. Die V Form des mit dem Zeige- und Mittelfinger gebildeten Zeichens weckt die Assoziation mit einem langen Hasenohr. Dabei spielt die Position des Zeichens, also dass es



Abb. 176 Ein Feldhase zum Bildvergleich

auf dem Kopf aufrecht steht, eine entscheidende Rolle, damit die Bildbetrachter das V Zeichen jeweils als ein Hasenohr verstehen. Der gestische Ausdruck fungiert demnach als ein Mittel, den jeweiligen Abgebildeten als einen Hasen mit langen Ohren zu identifizieren.

Dazu kann man angesichts der Form der Hand den gestischen Ausdruck in der Abb. 175 als eine Katzenpfote verstehen. Insbesondere wecken die nach vorne gebeugten Finger Assoziationen sowohl zu Katzenkrallen (vgl. Abb. 177) als auch zum Verhalten von Katzen, dem »Kratzen«. Demnach performt der Abgebildete in der Abb. 175 durch den gestischen Ausdruck sich selbst als eine (kratzende) Katze mit Katzenkrallen.



Abb. 177 Eine Katze mit Katzenkrallen zum Bildvergleich

In Anlehnung an das cuteness-Konzept können die beiden gestischen Ausdrücke besser verstanden werden. Morreall (1991) analysiert, dass das cuteness-Konzept im engen Zusammenhang sowohl mit menschlichen Kindern als auch mit spezifischen Tiergattungen steht, die dem Aussehen bzw. Verhalten menschlicher Kinder ähneln und daher das Schutz- bzw. Pflegebedürfnis von Betrachtern hervorrufen (Morreall, 1991, S. 39). Als Beispiele der dem cuteness-Konzept entsprechenden Tiergattungen gelten normalerweise Hase, Katze, Hündchen, Koala, Panda usw. In diesem Zusammenhang kann man die beiden gestischen Ausdrücke für die Darstellung eines Hasenohrs und einer Katzenpfote mit den Katzenkrallen in den Abb. 172-175 jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire verstehen, mit dem der jeweilige Abgebildete sich selbst als einen Hasen oder als eine Katze performt, was dem cuteness-Konzept entspricht, da sie ein menschlichen Kindern ähnelndes Aussehen haben und daher das Schutz- bzw. Pflegebedürfnis von Betrachtern hervorrufen können.



Abb. 178-182 Weibliche Profilbilder mit einem Haarband in Form von Hasenohren und mit durch die digitale Bildbearbeitung hinzugefügten Hasenohren

Die Abb. 178 zeigt die beiden Abgebildeten, die jeweils ein Haarband in Form von langen Hasenohren und eine identische Kleidung (wahrscheinlich eine Schuluniform) tragen sowie als eine gemeinsame Pose einen Blumenstrauß halten. Dabei dienen diese Gemeinsamkeiten der Darstellung der Freundschaft zwischen den beiden Abgebildeten. Die auf der Abb. 179 dargestellte Abgebildete trägt ebenfalls ein Haarband in Form von Hasenohren. Die Abbildungen 180-182 zeigen jeweils Hasenohren sowie Hasennase und -bart, die durch digitale Bildbearbeitung hinzugefügt wurden. Das Haarband in Form der Hasenohren und die Bildbearbeitungen kann man demnach jeweils als ein Mittel der Abgebildeten ansehen, sich als ein Hase zu identifizieren. Anders ausgedrückt heißt das, dass die Abbildungen 178-182 weitere über den gestischen Ausdruck hinausgehende Möglichkeiten für die Performance des Selbst als Hase aufzeigen, die sich durch das Tragen eines spezifischen Accessoires und durch die digitale Bildbearbeitung ergeben. In diesem Zusammenhang kann man also nicht nur das

aufrecht auf den Kopf des Abgebildeten gelegte V Zeichen, sondern auch das Tragen eines Haarbandes in Form von Hasenohren und Hasenohren, Hasennase und Hasenbart, die durch digitale Bildbearbeitung hinzugefügt wurden, jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire ansehen, mit dem der jeweilige Abgebildete sich selbst als Hase performt, der im engen Zusammenhang mit Kindlichkeit, genauer: mit kindlichem Aussehen steht.

10.1.4 Zusammenfassung der Analyse der weiblichen Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires

Die Analyse der zehn visuellen Aegyo-Repertoires in den weiblichen Profilbildern kann man mit folgenden zwei Schwerpunkten zusammenfassen. Erstens steht das Aegyo-Konzept grundsätzlich im engen Zusammenhang mit dem cuteness-Konzept und v. a. mit der »Kindlichkeit«. Die drei visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem Liebessymbol (siehe Kap. 10.1.1) sind jeweils als ein Mittel für die Performance des Selbst zu verstehen, aber nicht als eine Partnerliebe begehrende Frau, sondern als ein liebenswürdiges Kind. Die vier visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck (siehe Kap. 10.1.2) sind jeweils ein Mittel für den Ausdruck von Emotionen, nämlich der Schüchternheit, Überraschung und Trauer, die alle mit Vorstellungen von Kindlichkeit verbunden sind, also etwa mit solchen von Schwäche, Macht-/Hilflosigkeit, Unreife oder Unschuld. Die drei visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen (siehe Kap. 10.1.3) sind jeweils ein Mittel zur Identifizierung des eigenen Aussehens mit einem kindlichen Aussehen mit großen Augen und Wangengrübchen sowie mit dem Aussehen von spezifischen Tiergattungen, deren Aussehen den visuellen Kindchenmerkmalen entspricht (Lorenz, 1943, S. 277), etwa das Aussehen eines Hasen mit langen Ohren und einer Katze mit Katzenkrallen. Um die spezifischen psychischen Reaktionen seitens der Bildbetrachter hervorzurufen, etwa das Pflege- und Schutzbedürfnis, performt demnach jeder Abgebildete mithilfe des visuellen Aegyo-Repertoires bewusst sich selbst als ein Kind bzw. ein auf die Kindlichkeit bezogenes Wesen, obwohl alle Abgebildeten Erwachsene (Pädagogik-Studenten) sind. In diesem Kontext verstehen Puzar und Hong (2018) das Aegyo-Konzept mit dem Schwerpunkt „infantilization“ (Puzar & Hong, 2018, S. 335) so, dass es nämlich als bewusste Performance von Erwachsenen als Kind bzw. ein auf die Kindlichkeit bezogenes Wesen mithilfe der spezifischen (vokalen oder visuellen) Repertoires angesehen werden kann.

„While it is true that the prevalent type of aegyo principally and primarily relies on the infantilization of the gestural, vocal and other repertoire of everyday performances; the practice itself is not childish in

the narrow sense and it extends beyond the adult emulation of what is assumed to be a natural or organic childlike winsomeness. A peculiar process of adopting the performative repertoire of adult secondary infantilization among the actual children is particularly indicative here.” (Ebd.)

Trotz dieses engen Zusammenhangs mit dem cuteness-Konzept sollte man allerdings das Aegyo-Konzept nicht als Synonym für das cuteness-Konzept verstehen, sondern als ein eigenes Konzept, bei dem weniger die visuellen Merkmale des Objekts oder die psychische Reaktion des Subjekts auf das Objekt im Zentrum stehen, sondern vielmehr der Schwerpunkt auf der menschlichen bewussten Performance liegt, wie durch die Analyse der zehn visuellen Aegyo-Repertoires in den weiblichen Profilbildern beleuchtet werden konnte.

Zweitens bestehen die visuellen Aegyo-Repertoires aus verschiedenen Formen, also nicht nur aus den Gesichtsausdrücken bzw. mimischen und gestischen Ausdrücken, sondern auch aus digitalen Bildbearbeitungen und dem Tragen von spezifischen Kleidungsstücken/Accessoires. Beispielsweise kann das Herz-Zeichen sowohl durch gestische Ausdrücke mit den Armen, Händen und Fingern des Abgebildeten als auch durch digitale Bearbeitung in jedem Bild dargestellt werden (siehe Kap. 10.1.1.3), während die Schüchternheit sowohl durch mimische Ausdrücke mit Blickvermeidung und leicht lächelnde Lippen des Abgebildeten (siehe Kap. 10.1.2.1) als auch durch digitale Bildbearbeitung mit das Erröten signalisierender Farbe auf beiden Wangen des Abgebildeten (siehe Kap. 10.1.3.1) dargestellt werden. Zusätzlich kann ein Hasengesicht ebenfalls sowohl durch gestische Ausdrücke mit dem Zeige- und Mittelfinger in V-Form auf dem Kopf des Abgebildeten als auch durch digitale Bearbeitung sowie ferner durch das Tragen eines Haarbandes in Form von Hasenohren auf jedem Bild dargestellt werden (siehe Kap. 10.1.3.3). Auf diese verschiedene Weisen kann demnach jeder Abgebildete sich selbst als ein Kind bzw. ein auf Kindlichkeit bezogenes Wesen in den Profilbildern performen.

10.2 Analyse der männlichen Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires im Vergleich zu weiblichen Profilbildern

10.2.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen (9 Bilder)



Abb. 183 Männliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Winking«

Die Abb. 183 zeigt eine zwinkernde männliche Person mit linkem geschlossenen Auge. Im Vergleich zu den zwinkernden weiblichen Abgebildeten in den Abb. 66 und 88-95, die alle den Blickkontakt mit den Bildbetrachtern halten, vermeidet der männliche Abgebildete den Blickkontakt mit den Bildbetrachtern, indem er den Kopf nach rechts dreht. Obwohl die Blickvermeidung als ein Signal für den Emotionsausdruck der Schüchternheit interpretiert werden kann, zeigt diese Abbildung allerdings keinen weiteren mimischen oder gestischen Ausdruck im Sinne einer Schüchternheitsdarstellung, etwa lächelnde Lippen (siehe Kap. 10.1.2.1) oder das Gesicht umfassende Hände (siehe Kap. 10.1.2.3) etc. Demnach kann der Gesichtsausdruck des männlichen Abgebildeten zunächst nicht als Schüchternheitsdarstellung interpretiert werden, wie das im weiblichen, v. a. kindlichen Kontext möglich ist. Auch kann er nicht als Flirt-Zeichen verstanden werden, obwohl der Wink bzw. das Zwinkern häufig als ein nonverbales Zeichen zum Flirt in der westlichen Kultur verwendet wird (siehe Kap. 10.1.1.1), weil die Abbildung 183 keinen weiteren Körperausdruck im Zusammenhang mit Weiblichkeit oder Männlichkeit zeigt, der im erotischen bzw. lasziven Kontext verstanden werden kann. Anders als derselbe Gesichtsausdruck der weiblichen Abgebildeten in den Abb. 66 und 88-95 soll in diesem Zusammenhang der Gesichtsausdruck des männlichen Abgebildeten weder im kindlichen Kontext noch im Genderkontext interpretiert werden, sondern in einem anderen Kontext. Allerdings zeigt diese Abbildung keinen klaren Bildkontext, in welchem der Gesichtsausdruck interpretiert werden könnte.



Abb. 184 Männliche Profilbilder mit dem Gesichtsausdruck »Pouting«

Die Abbildung 184 zeigt einen männlichen Abgebildeten mit gespitzten Lippen, die das menschliche Verhalten »Kuss« im Zusammenhang mit der Emotion von Liebe symbolisieren. Im Vergleich zu den Abb. 67 und 98-108 mit demselben Gesichtsausdruck der weiblichen Abgebildeten mit dem Blickkontakt mit den Bildbetrachtern zeigt diese Abbildung geschlossene Augen, um keinen Blickkontakt mit den Bildbetrachtern aufzunehmen, sondern diesen zu vermeiden. Insbesondere zeigt die Abbildung das Gesicht des Abgebildeten nicht frontal, sondern seitlich. Daher können die Bildbetrachter deutlich wahrnehmen, was der Abgebildete küsst, also dass er das Zeichen der englischen Fußballmannschaft »Arsenal« küsst. Angesichts des Sinn- und Verwendungszusammenhangs der gespitzten Lippen mit den geschlossenen Augen, kann man demnach den Gesichtsausdruck des Abgebildeten so interpretieren, dass die Fanliebe des Abgebildeten zu der englischen Fußballmannschaft dargestellt wird. Anders ausgedrückt heißt das, dass die gespitzten Lippen weder als ein Flirt-Zeichen zur Darstellung des Selbst als eine Partnerliebe begehrende Frau noch als ein Aegyo-Repertoire zur Performance des Selbst als ein liebenswürdiges Kind, sondern als ein Zeichen der Fanliebe zu der Fußballmannschaft interpretiert werden kann. Anders als derselbe Gesichtsausdruck der weiblichen Abgebildeten in den Abb. 67 und 98-108 soll in diesem Zusammenhang der gestische Ausdruck ebenfalls weder im weiblichen bzw. männlichen Kontext (im Genderkontext) noch im kindlichen Kontext, sondern in einem anderen Kontext verstanden werden.



Abb. 185-187 Gruppenbilder mit dem gestischen Ausdruck »Heart Sign«

Die Abb. 185-187 jeweils als ein Gruppenbild zeigen als Gemeinsamkeit alle Abgebildeten mit dem gemeinsamen gestischen Ausdruck »Herz Zeichen«. Die Abb. 185 zeigt zwei große Herz Zeichen (vgl. Abb. 112), die mit den Armen der vier männlichen Abgebildeten zusammen gebildet werden, und das mittlere Herz Zeichen (vgl. Abb. 113-114), das mit den gesamten Fingern der zwei männlichen Abgebildeten zusammen gebildet wird. Die Abb. 186 zeigt das mittlere mit den Fingern gebildete Herz Zeichen bei jedem Abgebildeten und die Abb. 187 das große mit den beiden Händen gebildete Herz Zeichen jedes Abgebildeten.

Zwar wird das Herz-Zeichen normalerweise als ein Liebessymbol auf der ganzen Welt verwendet (siehe Kap. 10.1.1.3), angesichts der Gemeinsamkeit des gestischen Ausdrucks aller Abgebildeten in jedem Bild können diese gestischen Ausdrücke aber weder als ein Flirt-Zeichen für die Selbstdarstellung als eine Partnerliebe begehrende Frau noch als ein Aegyo-Repertoire für die Selbstdarstellung als ein liebenswürdiges Kind, sondern als ein Mittel zur Darstellung der jeweiligen Gruppenzugehörigkeit zwischen den Abgebildeten interpretiert werden. Insbesondere wird diese jeweilige Gruppenzugehörigkeit in den Abb. 186-187 noch mehr dadurch hervorgehoben, dass alle Abgebildeten die gleiche Jacke tragen.



Abb. 188 Paarbild mit dem durch die digitale Bildbearbeitung hinzugefügten »Heart Sign«

Die Abb. 188 zeigt durch digitale Bildbearbeitung auf die Nase der beiden Abgebildeten hinzugefügte Herz-Zeichen. Angesichts der nahen Distanz zwischen den beiden Abgebildeten versteht man diese Abbildung als ein Paarbild. Dabei kann das Herz Zeichen nicht als ein Mittel zur Darstellung des Selbst als eine Partnerliebe begehrende Frau oder als ein lebenswürdiges Kind, sondern als ein Mittel für die Darstellung der Liebesbeziehung interpretiert werden. Das durch den gestischen Ausdruck gebildete oder durch die digitale Bildbearbeitung gebildete Herz Zeichen in den Abb. 185-188 kann demnach weder als ein Flirt-Zeichen noch als ein Aegyo-Repertoire, sondern als ein Mittel zur Beziehungsdarstellung zwischen den Abgebildeten interpretiert werden. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass das Herz Zeichen nicht nur im weiblichen, erotischen oder kindlichen Kontext, sondern auch in verschiedenen anderen Kontexten verwendet und verstanden wird.

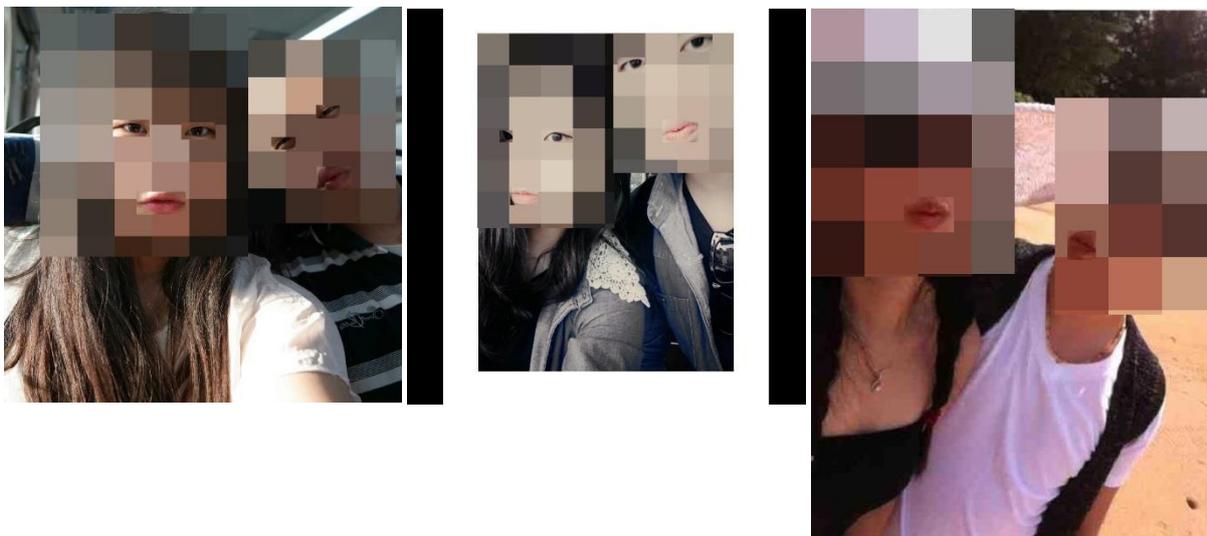


Abb. 189-191 Paarbilder mit dem Gesichtsausdruck »Pouting«

Die Abbildungen 189-191 zeigen jeweils ein Paar mit einem weiblichen und männlichen Abgebildeten, wobei spitzen die jeweiligen Abgebildeten als Gesichtsausdruck gemeinsam ihre Lippen spitzen. Zwar können die gespitzten Lippen als ein visuelles Aegyo-Repertoire für die Performance des Selbst als ein lebenswürdiges Kind verwendet werden (v. a. in den weiblichen Profilbildern; siehe Kap. 10.1.1.2). Angesichts der nahen Distanz und der Gemeinsamkeit des Gesichtsausdrucks der jeweiligen beiden Abgebildeten kann dieser Gesichtsausdruck in diesen drei Abbildungen wie das Herz Zeichen in der Abb. 188 weniger als ein Aegyo-Repertoire gedeutet werden, sondern vielmehr als ein Mittel für die Darstellung der Liebesbeziehung des jeweiligen Paares. Sowohl das Herz Zeichen als auch die gespitzten Lippen können

nämlich über den weiblichen bzw. kindlichen Kontext hinaus in verschiedenen anderen Kontexten als ein Mittel für die (Liebes-)Beziehungsdarstellung der Abgebildeten verwendet und verstanden werden.

Man kann zusammenfassen, dass die drei Ausdrücke im Zusammenhang mit dem Liebesymbol, das Zwinkern, die gespitzten Lippen und das Herz Zeichen, gemeinsam in den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire verwendet werden, womit die jeweilige Abgebildete sich selbst als ein liebenswürdiges Kind performen will. Im Vergleich dazu werden diese Ausdrücke in den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten und in den Gruppen- bzw. Paarbildern jeweils nicht als visuelles Aegyo-Repertoire, also nicht im Genderkontext oder im erotischen, kindlichen Kontext, sondern in verschiedenen Kontexten verwendet, nämlich als ein Mittel für die Darstellung der Fan-Liebe zu einer Fußballmannschaft, der Gruppenzugehörigkeit oder der Liebesbeziehung zwischen den Abgebildeten. In diesem Zusammenhang wird durch diesen Geschlechtervergleich verständlich, dass die drei Ausdrücke in den Profilbildern bei den weiblichen und männlichen Abgebildeten im unterschiedlichen Kontext interpretiert werden sollten.

10.2.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck (4 Bilder)



Abb. 192 Männliche Profilbilder mit dem mimischen Ausdruck »Shy Smile«

Die Abbildung 192 zeigt einen lächelnden männlichen Abgebildeten mit nach rechts gedrehtem Kopf und geschlossenen Augen zur Vermeidung des Blickkontakts mit den Bildbetrachtern. Dieser mimische Ausdruck bezieht sich auf den Emotionsausdruck von Schüchternheit, die mit den auf Weiblichkeit und Kindlichkeit bezogenen Vorstellungen der Schwäche und Macht-/Hilflosigkeit verbunden ist (siehe Kap. 10.1.2.1). In diesem Kontext wird er als ein Aegyo-Repertoire in weiblichen Profilbildern verwendet, da die jeweilige Abgebildete sich selbst als ein schüchternes Kind performen will. Dazu kann man einen konkreten Kontext der Schüchternheitsdarstellung in der Abb. 192 mithilfe des Blumenstraußes wahrnehmen, denn der Abgebildete ist wahrscheinlich schüchtern, weil er (an einen imaginären Bildbetrachter) einen Blumenstrauß verschenkt.

Die Schüchternheit des Abgebildeten wird zwar durch den mimischen Ausdruck mit den leicht lächelnden Lippen und der Blickvermeidung dargestellt. Dieser Ausdruck kann allerdings nicht im weiblichen oder kindlichen Kontext interpretiert werden, denn der Abgebildete ist mit einem Anzug bekleidet, was sich zweifellos nur im männlichen Kontext verstehen lässt. Man kann diese Abbildung angesichts der Rolle des Abgebildeten also besonders im männlichen Kontext interpretieren, denn er spielt eine typische männliche Rolle als ein (wahrscheinlich an seine Partnerin) einen Blumenstrauß verschenkender Mann. Dieses Geschlechterrollenspiel wird durch den Bildvergleich mit der Abb. 132 noch mehr hervorgehoben, auf der die weibliche Abgebildete eine typische weibliche Rolle



Abb. 132

als eine einen Blumenstrauß bekommende Person spielt, weshalb diese Abbildung demzufolge im weiblichen Kontext verstanden werden kann. Aufgrund dieses Unterschieds des Kontextes der Schüchternheitsdarstellung zwischen den männlichen und weiblichen Abgebildeten sollte das schüchterne Lächeln als ein mimischer Ausdruck in der Abb. 192 nicht als ein visuelles Aegyo-Repertoire zur Performance des Selbst als ein schüchternes Kind, wie in den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten (Abb. 128-133), sondern in einem anderen Kontext, nämlich als ein Mittel für das männliche Geschlechterrollenspiel interpretiert werden.



Abb. 193 Männliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face«;

Abb. 193.1 Vergrößerung des Bildes links oben in der Abb. 193

Das Bild links oben in der Abb. 193, das aus den vier originalen Bildern in Form einer Bildcollage gebildet ist, zeigt einen männlichen Abgebildeten mit den das Gesicht umfassenden beiden Händen auf der rechten Seite. Dieser gestische Ausdruck wird auf weiblichen Profilbildern als ein visuelles Aegyo-Repertoire für den Emotionsausdruck von Schüchternheit – zusammen mit den der Blickvermeidung dienenden geschlossenen Augen und lächelnden Lippen – oder von Überraschung – zusammen mit dem weit geöffneten Mund und den weit geöffneten Augen der Abgebildeten – verwendet, womit die jeweilige Abgebildete sich selbst als ein schüchternes oder überraschtes Kind performen will, was mit den Vorstellungen von Schwäche und Macht-/Hilflosigkeit verbunden ist. Im Vergleich zu den weiblichen Profilbildern zeigt die Abb. 193 den gestischen Ausdruck eines männlichen Abgebildeten zusammen mit einem geöffneten Mund und v. a. mit leicht geöffneten Augen und nicht mit einem Schüchternheit bzw. Überraschung signalisierenden mimischen Ausdruck. Die das Gesicht umfassenden beiden Hände werden demnach nicht als Mittel zur Schüchternheits- bzw. Überraschungsdarstellung, sondern als ein Mittel zur Lächerlichkeitsdarstellung eingesetzt. Anders ausgedrückt heißt das, dass der gestische Ausdruck nicht als ein visuelles Aegyo-Repertoire, sondern in einem anderen Kontext, nämlich als ein Mittel des Abgebildeten dafür interpretiert werden soll,

sich selbst als eine lächerliche Person zu performen, die nicht im weiblichen, erotischen bzw. kindlichen Kontext verstanden werden kann.



Abb. 194-195 Gruppenbilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face«

In der Abbildung 194 sind eine weibliche und eine männliche Person mit das Gesicht umfassenden beiden Händen in der Bildmitte zu sehen, während es sich bei der Abbildung 198 um ein Gruppenbild handelt, auf dem die mehr als 50 Abgebildeten alle als eine gemeinsame Pose zur Fotoaufnahme ihr Gesicht mit beiden Händen umfassen. Wie die Abb. 193 zeigen die beiden Abbildungen keinen Schüchternheit und Überraschung signalisierenden mimischen Ausdruck, also geschlossene Augen zur Blickvermeidung oder weit geöffnete Augen, sondern alle Abgebildeten halten einen normalen Blickkontakt mit den Bildbetrachtern. In diesem Zusammenhang kann man diesen gestischen Ausdruck ebenfalls nicht als Mittel für die Schüchternheits- oder Überraschungsdarstellung deuten, sondern er ist in jedem Bild als ein Mittel zur Beziehungsdarstellung zwischen den Abgebildeten zu interpretieren. Darauf deutet die Gemeinsamkeit des gestischen Ausdrucks unter den Abgebildeten hin, der in der Abb. 194 Freundschaft oder Liebesbeziehung und in der Abb. 195 Gruppenzugehörigkeit signalisiert, was besonders durch das Tragen der gemeinsamen Jacke der gesamten Abgebildeten noch mehr hervorgehoben wird. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass die das Gesicht umfassenden beiden Hände jeweils als ein gestischer Ausdruck der Abgebildeten in den Abb. 193-195 nicht als ein visuelles Aegyo-Repertoire zur Performance des Selbst als ein schüchternes, überraschtes Kind, sondern in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden können.

Im Vergleich zu den weiblichen Profilbildern, bei denen insgesamt vier visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck für die Schüchternheits-, Überraschungs- und Trauerdarstellung zu sehen sind, sind nur zwei visuellen Aegyo-Repertoires im

Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck bei den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten (ggf. zusammen mit den weiblichen Abgebildeten) zu sehen, zum einen die geschlossenen Augen zur Blickvermeidung mit den leicht lächelnden Lippen, zum anderen die das Gesicht umfassenden beiden Hände. Obwohl diese zwei Ausdrücke in den weiblichen Profilbildern jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire für den Emotionsausdruck von Schüchternheit und Überraschung und für die Performance des Selbst als ein schüchternes oder überraschtes Kind interpretiert werden, können sie allerdings in den männlichen Profilbildern jeweils nicht als visuelles Aegyo-Repertoire, sondern als ein Mittel für das männliche Geschlechterrollenspiel interpretiert werden, nämlich für die Darstellung des Selbst als eine lächerliche Person, für die Darstellung der jeweiligen Beziehung (Freundschaft oder Liebesbeziehung) oder der Gruppenzugehörigkeit zwischen den Abgebildeten. Anders ausgedrückt heißt das, dass die zwei Ausdrücke in den männlichen Profilbildern nicht im Genderkontext oder im erotischen, kindlichen Kontext, sondern in anderen Kontexten zu interpretieren sind, also anders als in den weiblichen Profilbildern mit denselben Ausdrücken.

10.2.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen (6 Bilder)



Abb. 196 Männliche Profilbilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (1);

Abb. 196.1 Vergrößerung der Abgebildeten in der Abb. 196

Die Abbildung 196 zeigt einen männlichen Abgebildeten mit dem gestischen Ausdruck »V Zeichen« um das linke Auge, genauer gesagt, das linke Auge befindet sich zwischen dem Zeige- und Mittelfinger in V-Form. Dieser gestische Ausdruck wird in den weiblichen Profilbildern nicht als ein Victory-Zeichen, sondern als ein visuelles Aegyo-Repertoire interpretiert, bei dem es darum geht, dass das Auge zwischen dem V Zeichen von den Bildbetrachtern als weit geöffnet gesehen werden kann, was auf der Form und Position des V Zeichens beruht, das sich mit einem weit geöffneten Auge assoziieren lässt (siehe Kap. 10.1.3.1). Anders als die Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten zeigt diese Abbildung allerdings kein geöffnetes Auge, sondern ein linkes geschlossenes Auge des Abgebildeten, das sich zwischen dem V Zeichen befindet. In diesem Zusammenhang soll zunächst dieser gestische Ausdruck des Abgebildeten nicht als visuelles Aegyo-Repertoire zur Performance des Selbst als ein Kind mit den großen Augen, sondern in einem anderen Kontext interpretiert werden. Allerdings ist noch unklar, in welchem Kontext das V Zeichen des Abgebildeten in der Abbildung interpretiert werden könnte. Angesichts der nicht lächelnden Lippen steht für die folgende Interpretationsmöglichkeit noch in Frage, ob die geschlossenen Augen des Abgebildeten als ein Zeichen für die Schüchternheitsdarstellung interpretiert werden können. Trotz des unklaren Kontextes des gestischen Ausdrucks soll das V Zeichen weder als ein V Zeichen noch als ein Aegyo-Repertoire im kindlichen Kontext verstanden werden.



Abb. 197-198 Gruppen- und Paarbild mit dem gestischen Ausdruck »V Sign« (2);

Abb. 198.1 Vergrößerung des Bildes rechts unten in der Abb. 198

Die Abb. 197 und das Bild rechts unten in der Abb. 198 (vgl. Abb. 198.1) zeigen gemeinsam das V Zeichen jeweils um das rechte und linke Auge des Abgebildeten. Dieser gestische Ausdruck kann ebenfalls weniger als ein visuelles Aegyo-Repertoire interpretiert werden, das als ein Mittel dafür fungiert, dass das Auge zwischen dem V Zeichen als weit geöffnet gesehen werden kann. Vielmehr lässt er sich als ein Mittel zur Darstellung der freundschaftlichen Beziehung zwischen den Abgebildeten interpretieren oder angesichts des Bildkontexts der jeweiligen Abbildung genauer: der Kumpelhaftigkeit zwischen den männlichen Abgebildeten in der Abb. 197 und der Liebesbeziehung zwischen den beiden Abgebildeten in der Abb. 198. Diese Beziehungsdarstellungen mit dem V Zeichen werden besonders durch die Gemeinsamkeit des gestischen Ausdrucks zwischen den Abgebildeten noch mehr hervorgehoben.

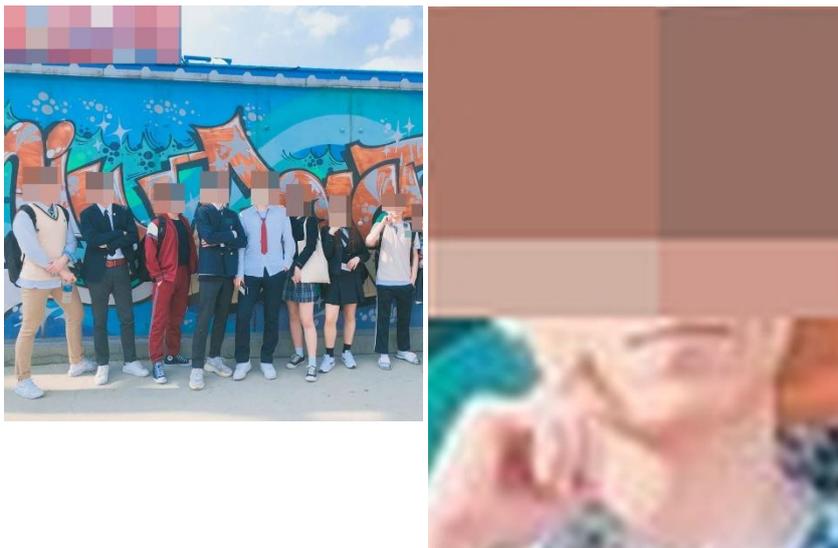


Abb. 199 Gruppenbild mit dem gestischen Ausdruck »Poking the Cheek«;

Abb. 199.1 Vergrößerung der rechten Abgebildeten in der Abb. 199

Die Abb. 199 zeigt, dass der rechte männliche Abgebildete mit seinem Zeigefinger seine rechte Wange stochert. Dieser gestische Ausdruck wird als visuelles Aegyo-Repertoire für die Bildung von Wangengrübchen bei den weiblichen Profilbildern interpretiert, wobei Assoziationen mit der weiblichen Attraktivität bzw. v. a. kindlichen Unschuld geweckt werden (siehe Kap. 10.1.3.2). Allerdings kann der gestische Ausdruck des rechten Abgebildeten in der Abb. 199 weniger als ein Mittel zur Bildung von Wangengrübchen verstanden werden, weil das durch das Stochern der Wange gebildete Wangengrübchen in der Abbildung fast nicht erkennbar ist. In diesem Zusammenhang kann der Ausdruck ebenfalls weniger als ein visuelles Aegyo-Repertoire im weiblichen bzw. v. a. kindlichen Kontext interpretiert werden, sondern er ist in einem anderen Kontext zu deuten, nämlich im männlichen Kontext, worauf die linke Hand des Abgebildeten in der Hosentasche hindeutet, was weniger mit Vorstellungen von Weiblichkeit oder Kindlichkeit, sondern vielmehr mit Vorstellungen von Männlichkeit verbunden ist. Allerdings kann angesichts der unterschiedlichen gestischen Ausdrücke bzw. Körperhaltungen der Abgebildeten der gestische Ausdruck »Poking the Cheek« nicht als Mittel für die Darstellung der Gruppenzugehörigkeit aller Abgebildeten interpretiert werden.



Abb. 200-201 Männliche Profilbilder mit dem visuellen Aegyo-Repertoire

Obwohl alle mimischen und gestischen Ausdrücke in den 17 bisher analysierten Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten (Abb. 183-199) jeweils weniger bzw. nicht als visuelles Aegyo-Repertoire interpretiert werden können, ist es möglich, das V Zeichen um das rechte Auge des männlichen Abgebildeten in der Abb. 200 und das Tragen eines Haarbands in Form von Hasenohren in der Abb. 201 jeweils als ein Aegyo-Repertoire im weiblichen bzw. v. a. kindlichen Kontext zu interpretieren, wie das bei den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten (Abb. 65, 151-157 und 178-179) geschehen ist. Und zwar kann man den gestischen Ausdruck des Abgebildeten in der Abb. 200 im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen

als ein Mittel verstehen, damit aufgrund seiner Form und Position das zwischen das V Zeichen gelegte rechte Auge von den Bildbetrachtern als weit geöffnet wahrgenommen werden kann. Dabei wird der Abgebildete mit dem V Zeichen durch die um den Spiegel gelegten Blumen noch mehr hervorgehoben, die mit der Vorstellung von weiblicher Schönheit verbunden sind. Zusätzlich kann man das Tragen des Haarbands in der Abb. 201 als ein Mittel verstehen, durch das sich der Abgebildete selbst mit einem Hasen identifizieren will, dessen Aussehen den visuellen Kindchenmerkmalen entspricht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gestischen Ausdrücke im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen, die jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire in den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten interpretiert werden können, etwa das V Zeichen um das Auge und das Stochern der Wange mit dem Zeigefinger, in den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten in zwei Kontexten interpretiert werden können. Zum einen können sie weniger als ein visuelles Aegyo-Repertoire, sondern vielmehr in einem anderen Kontext interpretiert werden, nämlich als ein Mittel zur Darstellung der Beziehung zwischen den Abgebildeten in der jeweiligen Abbildung (der Kumpelhaftigkeit oder der Liebesbeziehung). Zum anderen sind sie aber auch als ein visuelles Aegyo-Repertoire deutbar, wie in den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten. Das heißt, dass das V Zeichen um das Auge und das Tragen eines Haarbandes in Form von Hasenohren als Mittel des jeweiligen männlichen Abgebildeten interpretiert werden können, um sich selbst als ein Kind oder als ein Hase zu performen. Dem entsprechend werden die gestischen Ausdrücke auf den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten in verschiedenen Kontexten verwendet und verstanden.

10.2.4 Zusammenfassung des Bildvergleichs zwischen den männlichen und weiblichen Profilbildern mit den visuellen Aegyo-Repertoires

Der Ansicht von Puzar und Hong (2018) entsprechend, die das Aegyo-Konzept als eine „gendered Performance“ (Puzar & Hong, 2018, S. 347) verstehen, steht das Aegyo-Phänomen im engen Zusammenhang mit Weiblichkeit bzw. weiblichen Personen, wobei sich dieser Zusammenhang durch den Geschlechtervergleich deutlich hervorheben lässt. Das bedeutet zunächst, dass die visuellen Aegyo-Repertoires in den Profilbildern viel weniger von den männlichen Abgebildeten und viel mehr von den weiblichen Abgebildeten verwendet werden, denn die Anzahl der kodierten Aegyo-Repertoires in den 198 ausgewählten Profilbildern zeigt, dass die 218 Repertoires von den weiblichen Abgebildeten (etwa 83.8 %) unter den gesamten 260

Repertoires kodiert wurden, während nur die 42 visuelle Repertoires von den männlichen Abgebildeten (etwa 16.2 %) kodiert wurden (siehe Kap. 9.3.2). Über die Anzahl hinaus beleuchtet ein zwischen den weiblichen und männlichen Profilbildern (Profilbilder mit weiblichen und männlichen Abgebildeten) durchgeführter qualitativer Bildvergleich aller visuellen Aegyo-Repertoires die Weiblichkeitsbezogenheit des Aegyo-Phänomens. Danach sind die Repertoires, die in den Profilbildern mit den weiblichen Abgebildeten jeweils als Aegyo-Repertoire interpretiert werden können, in den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten abgesehen von nur einigen Ausnahmen (sowie die Abb. 200-201) jeweils nicht als Aegyo-Repertoire, sondern in einem anderen Kontext zu interpretieren. Beispielsweise werden die drei Repertoires mit dem Gesichtsausdruck und gestischen Ausdruck im Zusammenhang mit dem Liebessymbol, also das Zwinkern, der Schmolmund und das Herz Zeichen, in den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten jeweils nicht als Mittel für die Performance des Selbst als ein liebenswürdiges Kind, sondern als ein Mittel für die Darstellung der Fan-Liebe zur Fußballmannschaft oder für die Beziehungsdarstellung zwischen den Abgebildeten verwendet, etwa für die Gruppenzugehörigkeit oder Liebesbeziehung (siehe Kap. 10.2.1). Die zwei Repertoires mit dem mimischen und gestischen Ausdruck im Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck, also das schüchterne Lächeln und die das Gesicht umfassenden Hände, werden in den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten ebenfalls jeweils nicht als Mittel für die Performance des Selbst als ein schüchternes oder überraschtes Kind, sondern als ein Mittel für das Geschlechterrollenspiel, für die Darstellung des Selbst als eine lächerliche Person oder für die Beziehungsdarstellung verwendet (siehe Kap. 10.2.2). Die zwei Repertoires mit dem gestischen Ausdruck im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen, also das V Zeichen um das Auge und das Stochern der Wange mit dem Zeigefinger, werden in den männlichen Profilbildern jeweils nicht als Mittel für die Performance des Selbst als ein Kind mit großen Augen oder Wangengrübchen, sondern als ein Mittel für die Beziehungsdarstellung, also Kumpelhaftigkeit bzw. Liebesbeziehung, oder für die Männlichkeitsdarstellung verwendet (siehe Kap. 10.2.3). Obwohl ein identischer Ausdruck, z. B. das Herz Zeichen, gemeinsam in den weiblichen und männlichen Profilbildern zu sehen ist, wird er je nach dem Geschlecht des jeweiligen Abgebildeten in einem unterschiedlichen Kontext verwendet und verstanden, nämlich zum einen als ein Aegyo-Repertoire, zum anderen aber als ein Mittel Darstellung der Beziehung zwischen den Abgebildeten. Anders ausgedrückt heißt das, dass die mimischen und gestischen Ausdrücke, die jeweils in den weiblichen Profilbildern einem Aegyo-Repertoire entsprechen, in den männlichen Profilbildern nicht im weiblichen, erotischen bzw. v. a. kindlichen Kontext interpretiert werden, also ohne Verbindung mit Vorstellungen von etwa Liebenswürdigkeit, Schwäche, Kleinheit, Macht-/Hilflosigkeit, Pflege-/Schutzbedürftigkeit usw.

10.3 Analyse öffentlicher Pressebilder mit weiblichen Prominenten und mit den visuellen Aegyo-Repertoires zur Geltungsüberprüfung

Im Rahmen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse sollen die generierten Forschungsergebnisse als das nächste Verfahren der Bildanalyse und des Bildvergleichs darauf überprüft werden, „ob die aufgestellten hypothetischen Ergebnisse auch tatsächlich für den untersuchten Bildkorpus zutreffen“ (Pilarczyk & Mietzner, 2005, S. 147; siehe Kap. 7.2.4). Wie bereits im Kap. 7.2.4 beschrieben wird, nennen Pilarczyk und Mietzner (2005) die drei folgenden Möglichkeiten für die Geltungsüberprüfung: erstens die „Überprüfung der Ergebnisse an weiteren Fotografien und Kontrastierungen“ (ebd., S.147ff), zweitens „nachträgliche Kontexterhebungen“ (ebd., S. 149f), drittens „zusätzliche Bild- und Text-Quellen“ (ebd., S. 151).

Unter den drei genannten Möglichkeiten sollen die Forschungsergebnisse in der vorliegenden Untersuchung anhand der ersten Möglichkeit überprüft werden. Und zwar werden die Forschungsergebnisse mit dem Aegyo-Phänomen bzw. den visuellen Aegyo-Repertoires, die durch die Bildanalyse der privaten Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.1) und durch den Bildvergleich mit den privaten Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.2) generiert werden können, durch den „kontrastiven Vergleich“ (ebd., S. 149) überprüft.

„Die Reichweite der Hypothesen oder Thesen über einen geschlossenen Korpus hinaus ist dann durch kontrastive Vergleiche – z. B. offizielle Fotografien mit Privatfotografien; Privataufnahmen im Kontrast zu Künstlerfotos – überprüfbar. Taucht das beobachtete Phänomen auch im Kontrastbestand auf, ist seine gesellschaftliche Brisanz belegt; die Art und Weise, wie es behandelt wurde, ist dagegen weiter interpretationsbedürftig. Ist das Phänomen nur auf eine Bildgruppe, beispielsweise die Pressefotografie, beschränkt, ist das Ergebnis dennoch nicht bedeutungslos, sondern seine Gültigkeit ist lediglich eingegrenzt. Im Sinne falsifizierender Prüfung muss dann auch gezielt nach Gegenbildern gesucht werden.“ (Ebd.)

Wie Pilarczyk und Mietzner (2005) selbst beschreiben, kann der Vergleich offizieller Fotografien mit Privatfotografien für die Geltungsüberprüfung verwendet werden. In diesem Zusammenhang werden die privaten Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires mit öffentlichen Pressebildern verglichen, in denen weibliche Prominente, v. a. K-Pop Idols, mit den visuellen Aegyo-Repertoires zu sehen sind. Dies dient dazu, die durch die Analyse der privaten Profilbilder generierten Forschungsergebnisse zu überprüfen sowie ferner dazu, das Aegyo-Konzept nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Kontext zu rekonstruieren.

10.3.1 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Liebessymbolen (6 Bilder)



Abb. 202-207 Öffentliche Pressebilder mit visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem Liebessymbol

Die Abbildungen 202-207 zeigen jeweils ein weibliches K-Pop Idol mit visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit den drei Liebessymbolen, also »Winking« (siehe Kap. 10.1.1.1), »Pouting« (siehe Kap. 10.1.1.2) und »Making the Heart Sign« (siehe Kap. 10.1.1.3). Diese Abbildungen zeigen deutlich, dass die drei Gesichtsausdrücke und gestischen Ausdrücke jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire sowohl in den privaten Profilbildern als auch in den

öffentlichen Bildern mit weiblichen Prominenten verwendet werden. Insbesondere zeigen sie zugleich kein Symbol, das im erotischen, lasziven Kontext interpretiert werden kann, wie die herausgestreckte Zunge mit dem geöffneten Mund und die Badekleidung der Abgebildeten (Abb. 96 und 118), und die beiden geschlossenen Augen sowie die kniende Haltung der Abgebildeten (Abb. 109), sondern Symbole, die im weiblichen, v. a. kindlichen Kontext interpretiert werden können, wie die rot geschminkten Lippen in der Abb. 202, das unschuldige Lächeln in der Abb. 204, den nach links abgeknickten Kopf in der Abb. 205, den nach rechts leicht geneigten Körper in der Abb. 207 usw. In diesem Zusammenhang können diese drei Ausdrücke jeweils als ein Aegyo-Repertoire nicht im erotischen bzw. lasziven Kontext, sondern im weiblichen, v. a. kindlichen Kontext interpretiert werden. Die jeweils Abgebildete will sich demnach nicht als eine Partnerliebe begehrende Frau, sondern als ein liebenswürdiges, unschuldiges Kind performen, also wie die weiblichen Abgebildeten mit denselben Ausdrücken in den privaten Profilbildern.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die sechs Abbildungen mit den weiblichen Prominenten jeweils als ein Pressebild von den privaten Profilbildern darin, dass mehr als zwei visuelle Aegyo-Repertoires in jedem der öffentlichen Bilder zu sehen sind. Dadurch wird die Performance jeder Abgebildeten noch mehr hervorgehoben. Die Abb. 202 zeigt die zwinkernde Abgebildete mit Schmollemund, die Abb. 203-204 zugleich die zwinkernde Abgebildete mit dem Herz Zeichen (mit dem Finger Herz in der Abb. 204), und in der Abb. 205 tritt die Abgebildeten mit Schmollemund und dem Beide-Finger-Herz auf. Die Abb. 206-207 zeigen sogar drei visuelle Aegyo-Repertoires zusammen in jedem Bild, das Zwinkern, den Schmollemund und das Herz Zeichen. Mithilfe dieser Kombination der visuellen Aegyo-Repertoires, die gemeinsam im Zusammenhang mit dem Liebessymbol stehen, kann die kindliche Liebenswürdigkeit jeder Abgebildeten noch »dynamischer« performt werden als in den privaten Profilbildern.

10.3.2 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit Emotionsausdruck (13 Bilder)



Abb. 208-210 Öffentliche Pressebilder mit dem mimischen Ausdruck »Shy Smile«

Die Abbildungen 208-210 zeigen jeweils ein weibliches K-Pop Idol mit dem visuellen Aegyo-Repertoire »Shy Smile« (siehe Kap. 10.1.2.1). Die Abb. 208 zeigt den gesenkten Kopf und Blick mit den lächelnden Lippen zur Schüchternheitsdarstellung und mit dem Herz Zeichen, das als ein anderes Aegyo-Repertoire gilt. Die Abbildungen 209-210 zeigen ebenfalls mimische und gestische Ausdrücke, die die auf Kindlichkeit bezogene Emotion Schüchternheit signalisieren; die Abgebildete in der Abb. 209 vergräbt zur Blickvermeidung ihr Gesicht in beide Hände und die Abgebildete in der Abb. 210 dreht ihren Kopf zur Vermeidung des Blickkontakts leicht nach rechts. Außerdem vergräbt sie ihren Mund in die rechte Hand. Auf diese vielfältige Weise performt jede Abgebildete sich selbst als ein schüchternes Kind. Dabei zeigen diese drei Abbildungen als Gemeinsamkeit die mimischen und gestischen Ausdrücke zur absichtlichen Vermeidung des Blickkontakts mit den Bildbetrachtern jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire, also die Kopf- und Blicksenkung, die Vergrabung des Gesichts oder die Kopfdrehung.



Abb. 211-213 Öffentliche Pressebilder mit dem mimischen Ausdruck »Surprised Face«

Die Abbildungen 211-213 zeigen jeweils ein weibliches K-Pop Idol mit dem visuellen Aegyo-Repertoire »Surprised Face« (siehe Kap. 10.1.2.2), das sich durch die weit geöffneten Augen und v. a. durch den weit geöffneten Mund charakterisiert. Insbesondere zeigen die Abb. 212-213 gemeinsam nicht nur den mimischen Ausdruck für die Überraschungsdarstellung, sondern auch jeweils einen gestischen Ausdruck mit beiden Händen, durch den der Emotionsausdruck jeder Abgebildeten noch mehr hervorgehoben wird.



Abb. 214-217 Öffentliche Pressebilder mit dem gestischen Ausdruck »Cupping the Face«

Die Abbildungen 214-216 zeigen gemeinsam den gestischen Ausdruck des »Cupping the Face« als ein visuelles Aegyo-Repertoire (siehe Kap. 10.1.2.3) jeder Abgebildeten, die jeweils ein weibliches K-Pop Idol sind. Trotz des gemeinsamen gestischen Ausdrucks werden die Emotionen in den 214 und 215-216 insofern unterschiedlich dargestellt, als die Emotion der Überraschung mit den weit geöffneten Augen und dem weit geöffneten Mund der Abgebildeten in der Abb. 214 dargestellt wird, während in den Abb. 215-216 die Emotion der Schüchternheit mit den geschlossenen Augen, dem nach rechts abgeknickten Kopf und dem leichten Lächeln der Abgebildeten (in der Abb. 215) sowie mit dem gesenkten Blick und dem Lächeln des Abgebildeten (in der Abb. 216) zum Ausdruck kommt. Dieser gestische Ausdruck wird demnach als ein Mittel für den Ausdruck der beiden Emotionen verwendet, zum einen der Überraschung, zum anderen der Schüchternheit, wie in den privaten Profilbildern (Abb. 138 und 139-143), und dafür sind die unterschiedlichen mimischen Ausdrücke der Abgebildeten in den drei Abbildungen zu sehen, damit jede Abgebildete sich selbst als ein überraschtes Kind oder ein schüchternes Kind performt.

Die Abbildungen 217 zeigt, dass der gestische Ausdruck des »Cupping the Face« nicht nur für den Ausdruck der beiden genannten Emotionen, Überraschung bzw. Schüchternheit, sondern auch in einem anderen Kontext verwendet werden kann. Diese Abbildung zeigt eine sitzende Abgebildeten mit demselben gestischen Ausdruck und mit Blickkontakt mit den Bildbetrachtern in einem Blumengarten. Wie in den privaten Profilbildern (Abb. 144-146) fungieren dabei die das Gesicht umfassenden beiden Hände für die Abgebildete als ein Mittel, sich selbst als eine Blume zu identifizieren, während die Blumen um die Abgebildete mit der Vorstellung der Weiblichkeit verbunden sind.



Abb. 218-220 Öffentliche Pressebilder mit dem gestischen Ausdruck »Pretending to Cry«

Die Abbildungen 218-220 zeigen den mimischen und gestischen Ausdruck des »Pretending to Cry« als ein visuelles Aegyo-Repertoire für den Emotionsausdruck von Trauer bzw. für den Ausdruck des menschlichen Verhaltens des Weinens (siehe Kap. 10.1.2.4). Dafür zeigt die Abb. 218 die zu den Wangen geführten beiden Fäuste, die Tränen abwischende Hände signalisieren, wie die Abb. 149, mit vorgestülpten Lippen, die zugleich die Emotion der Trauer der Abgebildeten signalisieren. Dazu zeigen die Abb. 219-220 ebenfalls die vorgestülpten Lippen und den gestischen Ausdruck für den Verhaltensausdruck von Weinens, also die beiden Zeigefinger nach oben oder unten, die vergossene Tränen symbolisieren. Dabei wird der Ausdruck des Weinens in der Abb. 220 durch die geschlossenen Augen und die beiden Daumen noch mehr hervorgehoben. Vielfältige mimische und gestische Ausdrücke können demnach jeweils als Mittel verwendet werden, mithilfe derer der jeweilige Abgebildete sich selbst als ein

trauriges Kind performt.

Man kann zusammenfassen, dass die vier mimischen und gestischen Ausdrücke im Zusammenhang mit dem Emotionsausdruck jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire nicht nur in den privaten Profilbildern, sondern auch in den öffentlichen Bildern mit den weiblichen Prominenten verwendet werden. Dabei können sie nicht im erotischen Kontext, sondern als Emotionsausdruck der Schüchternheit, Überraschung oder Trauer im weiblichen, v. a. kindlichen Kontext interpretiert werden. Die jeweiligen Abgebildeten performen sich selbst damit jeweils als ein schüchternes, überraschtes oder trauriges Kind, wie das auch die weiblichen Abgebildeten mit denselben Ausdrücken in den privaten Profilbildern tun.

Im Vergleich zu den privaten Profilbildern sieht allerdings jede Performance der weiblichen Prominenten mit den mimischen und gestischen Ausdrücken in den 13 öffentlichen Pressebildern viel dynamischer für die Bildbetrachter aus, was auf der Kombination mit anderen visuellen Aegyo-Repertoires beruht, z. B. wird in der Abb. 208 das schüchterne Lächeln mit dem Herz Zeichen kombiniert. Darüber hinaus zeigen diese 13 Pressebilder zur Erzeugung einer dynamischen Performance vielfältige Formen von mimischen und gestischen Emotionsausdrücken, die in den privaten Profilbildern nicht zu sehen sind, z. B. das Vergraben des Mundes und Gesichts zur Schüchternheitsdarstellung in den Abb. 209-210 oder die vergossene Tränen symbolisierenden beiden Zeigefinger zur Trauerdarstellung in den Abb. 219-220.

10.3.3 Visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit kindlichem Aussehen (10 Bilder)



Abb. 221-224 Öffentliche Pressebilder mit dem gestischen Ausdruck »V Sign«

Die Abbildungen 221-224 zeigen alle jeweils das V Zeichen, das weniger als das Victory-Zeichen, sondern als ein visuelles Aegyo-Repertoire in den beiden Kontexten zu interpretieren ist (siehe 10.1.3.1). Zum einen zeigt die Abb. 221 das V Zeichen um das rechte Auge der Abgebildeten, das als ein Mittel dazu fungiert, dass das Auge zwischen dem V Zeichen angesichts von dessen Form und Position von den Bildbetrachtern als weit geöffnet wahrgenommen werden kann. Ferner will damit die Abgebildete sich selbst als ein Kind mit großen Augen

wie in den privaten Profilbildern (Abb. 61 151-157) performen. Zum anderen zeigen die Abb. 222-224 das V Zeichen jeweils zusammen mit einem anderen mimischen Ausdruck der Abgebildeten, der zugleich als ein anderes visuelle Aegyo-Repertoire gilt, nämlich dem Zwinkern in der Abb. 222, dem Schmolmmund in der Abb. 223 und den beiden geschlossenen Augen mit dem Lächeln für den Emotionsausdruck von Schüchternheit in der Abb. 224. Dabei wird wie in den privaten Profilbildern (Abb. 158-165) jedes V Zeichen als ein Hilfsmittel zur Hervorhebung des jeweiligen anderen Aegyo-Repertoires verwendet.



Abb. 225-227 öffentliche Pressebilder mit dem gestischen Ausdruck »Poking the Cheek«

Die Abbildungen 225-227 zeigen jeweils einen gestischen Ausdruck als ein visuelles Aegyo-Repertoire, wobei die jeweilige Abgebildete ihre Wange mit dem Zeigefinger stochert, um ein temporäres Wangengrübchen zu bilden (siehe Kap. 10.1.3.2). Die Abgebildete in der Abb. 225 stochert ihre rechte Wange mit dem rechten Zeigefinger, und die jeweilige Abgebildete in den Abb. 226-227 stochert ihre beiden Wangen mit beiden Zeigefingern zur Bildung von Wangengrübchen, die mit Vorstellungen von weiblicher Schönheit bzw. kindlicher Unschuld verbunden sind. Insbesondere zeigt die Abb. 227 den gestischen Ausdruck zusammen mit den geschlossenen Augen und den leicht lächelnden Lippen der Abgebildeten zur Schüchternheitsdarstellung als ein anderes visuelles Aegyo-Repertoire, was dazu dient, die Performance von sich selbst als ein Kind mit Wangengrübchen durch Kombination der beiden Aegyo-Repertoires noch mehr hervorzuheben.



Abb. 228-230 öffentliche Pressebilder mit dem gestischen Ausdruck »Pet Animal Appearance«

Die Abbildungen 228-230 zeigen jeweils einen gestischen Ausdruck als ein Mittel für die Identifizierung des Selbst als ein Hase oder eine Katze, der/die den visuellen Kindchenmerkmalen entspricht (siehe Kap. 10.1.3.3). Die Abb. 228 zeigt die beiden V Zeichen auf dem Kopf der Abgebildeten und die Abb. 229 die beiden nach oben gestreckten Hände auf dem Kopf des Abgebildeten. Angesichts der Form und Position der Finger und Hände der jeweiligen Abgebildeten kann man die beiden gestischen Ausdrücke jeweils als lange und aufrechtstehende Hasenohren interpretieren. Für den Ausdruck der Hasenohren kann nämlich nicht nur das V Zeichen mit dem Zeige- und Mittelfinger, sondern auch die nach oben gestreckte Hand verwendet werden. auf der Abb. 230 hat die Abgebildete alle Finger beider Hände nach vorne gekrümmt den Mund geöffnet, was Katzenkrallen bzw. das Kratzen symbolisiert. Dabei wird dieser gestische Ausdruck durch die mehrfarbig gefärbten Nägel noch hervorgehoben. In diesem Zusammenhang kann man die drei mimischen Ausdrücke jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire verstehen, womit jede Abgebildete sich selbst als ein Hase oder eine Katze performen will, der/die im engen Zusammenhang mit Kindlichkeit bzw. kindlichem Aussehen steht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei gestischen Ausdrücke im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen, das V Zeichen (um das Auge), das Stochern der Wange und die einen Hasen oder eine Katze symbolisierenden Finger/Hände, jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire sowohl in den privaten Profilbildern als auch in den öffentlichen Pressebildern interpretiert werden können. Denn das V Zeichen wird als ein Mittel zur Performance des

Selbst als ein Kind mit großen Augen oder als ein/eine Hase/Katze, deren Aussehen menschlichen Kindern ähnelt, und das Stochern der Wangen als ein Mittel zur Performance des Selbst als ein Kind mit dem Wangengrübchen verwendet. Ferner wird das V Zeichen als ein Hilfsmittel für die Hervorhebung von anderen Aegyo-Repertoires verwendet, etwa des Zwinkerns, Schmollmundes oder schüchternen Lächelns.

Wie in anderen öffentlichen Pressebildern werden die drei visuellen Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem kindlichen Aussehen in den zehn öffentlichen Pressebildern auch noch dynamischer als in den privaten Profilbildern verwendet, was mittels vielfältiger Formen gestischer Ausdrücke geschieht, die in den privaten Profilbildern nicht zu sehen sind, z. B. die beiden nach oben gestreckten Hände zur Identifizierung des sich Selbst als ein Hase in der Abb. 229.

10.3.4 Zusammenfassung des Bildvergleichs zwischen den öffentlichen Pressebildern und privaten Profilbildern mit den visuellen Aegyo-Repertoires

Der Bildvergleich zwischen den öffentlichen Pressebildern mit den weiblichen Prominenten und privaten Profilbildern zeigt insofern einen deutlichen Unterschied, als alle visuellen Aegyo-Repertoires von sämtlichen weiblichen Prominenten viel dynamischer als von den Pädagogik-Studierenden in den privaten Profilbildern verwendet werden, was daran liegt, dass die Prominenten mehr als zwei Aegyo-Repertoires kombinieren. Beispielsweise sind mehr als zwei visuelle Aegyo-Repertoires im Zusammenhang mit dem Liebessymbol gemeinsam in den Abb. 202-207 zu sehen und das schüchterne Lächeln mit Blickvermeidung und den leicht lächelnden Lippen als ein visuelles Aegyo-Repertoire wird zusammen mit anderen Aegyo-Repertoires in jedem Bild verwendet, etwa in der Abb. 208 (mit dem Herz Zeichen), Abb. 224 (mit dem V Zeichen) und Abb. 227 (mit dem Stochern der Wange mit dem Zeigefinger). Mittels dieser Kombinationen zwischen mehr als zwei visuellen Repertoires kann jede cuteness-performance der weiblichen Prominenten noch dynamischer von den Bildbetrachtern wahrgenommen werden. Dazu wird jedes visuelle Aegyo-Repertoire in den öffentlichen Pressebildern viel dynamischer verwendet, und von den Bildbetrachtern wahrgenommen, was an den vielfältigen Formen der mimischen und gestischen Ausdrücke zur cuteness-performance liegt, die nicht in den privaten Profilbildern, sondern nur in den öffentlichen Pressebildern zu sehen sind. Beispielsweise werden vielfältigere mimische und gestische Ausdrücke für den Emotionsausdruck der Schüchternheit, Überraschung und Trauer in den öffentlichen Pressebildern (Abb. 208-216, 218-220) verwendet als in den privaten Profilbildern.

Trotz dieses Unterschiedes zeigt dieser Bildvergleich zugleich als entscheidende Gemeinsamkeit, dass alle zehn mimischen und gestischen Ausdrücke jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire nicht nur in den privaten Profilbildern, sondern auch in den öffentlichen Pressebildern verwendet werden, anders ausgedrückt, dass das Aegyo-Phänomen sowohl im privaten Kontext als auch im öffentlichen Kontext überall in der koreanischen Kultur zu beobachten ist. Aufgrund dieser Gemeinsamkeit können die Forschungsergebnisse mit dem Aegyo-Phänomen bzw. den visuellen Aegyo-Repertoires überprüft werden, die durch die Bildanalyse der Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten und den Bildvergleich mit den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten gefunden werden konnten. Danach lässt sich das Aegyo-Konzept als eine bewusste Performance (überwiegend von weiblichen Personen, sehr selten von männlichen Personen) des Selbst als ein Kind bzw. ein auf die Kindlichkeit bezogenes Wesen verstehen, wobei die spezifischen mimischen und gestischen Ausdrücke jeweils als ein visuelles Aegyo-Repertoire für diese Performance sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext verwendet werden.

11. Das Aegyo-Phänomen zwischen konfuzianischem Kulturkontext und neoliberal-gouvernementaler (westlicher) Moderne

11.1 Zur Interpretation des Aegyo-Phänomens im konfuzianischen Kulturkontext

11.1.1 Das hierarchische Geschlechterverhältnis im Konfuzianismus

Um das im Kap. 10 generierte Forschungsergebnis tiefgründig zu verstehen, das durch die Analyse der Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.1) und den Geschlechtervergleich mit den Profilbildern mit den männlichen Abgebildeten (siehe Kap. 10.2) und mit den öffentlichen Profilbildern mit den weiblichen Prominenten (siehe Kap. 10.3) generiert wurde, wonach die visuellen Aegyo-Repertoires für die Performance des jeweiligen Abgebildeten selbst als ein Kind bzw. ein auf die Kindlichkeit bezogenes Wesen überwiegend von weiblichen Personen, sehr selten von männlichen Personen sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext überall in der südkoreanischen Kultur verwendet werden, soll zunächst ein südkoreanischer kultureller Kontext analysiert werden, der im engen Zusammenhang mit dem Aegyo-Phänomen steht. Dafür soll der (neo-)konfuzianische kulturelle Kontext in Südkorea thematisiert werden, weil der Konfuzianismus als eine Herrschaftsideologie in Korea seit dem Ende des 14. Jahrhunderts für mehr als 500 Jahre (in der Chosun-Dynastie; 1392-1910) fungierte und daher die konfuzianische Kultur im Alltagsleben der Personen in Südkorea noch bis jetzt einen starken Einfluss hat. Folgender Zusammenhang lässt sich demnach durch eine Analyse des Konfuzianismus, genauer des Geschlechterverhältnisses im Konfuzianismus, beleuchten. »Gehorsamkeit« gilt als eine ideale Weiblichkeit in der konfuzianischen Kultur mit ihrem hierarchischen Geschlechterverhältnis und fungiert ferner als eine Geschlechternorm für die Regulierung des Lebens weiblicher Personen. Dementsprechend wird Aegyo als ein Mittel zur Verwirklichung dieser idealen gehorsamen koreanischen Frau in der koreanischen Kultur weniger von männlichen Personen, sondern vielmehr von weiblichen Personen verwendet.

Für das Verständnis des Geschlechterverhältnisses im Konfuzianismus analysiert Chan (2000; 2003), dass zwei Begriffspaare eine entscheidende Rolle bei der Unterscheidung von Vorstellungen von Geschlecht bzw. Geschlechterrollen im Konfuzianismus spielen, zum einen »yin-yang«, und zum anderen »nei-wai (innere-äußere)« (Chan, 2000, S. 116, 2003, S. 312). Bei dem ersten Begriffspaar »yin-yang« handelt es sich um zwei grundlegende kosmische Kräfte,

anders ausgedrückt heißt das, dass der Kosmos aus den beiden, aber gegenseitig komplementären Kräften besteht. Ursprünglich bezieht sich das Begriffspaar auf die Wetterlage »wolkig-sonnig«, darüber hinaus auf die nördliche (schattige) und südliche (sonnige) Seite eines Hügels, sowie Kälte und Wärme (Chan, 2003, S. 313⁵⁴) usw. Im Anschluss daran verbinden sich die beiden Begriffe jeweils mit der Vorstellung »Weiblichkeit« und »Männlichkeit«, wobei der Begriff »yin« auf Weiblichkeit bzw. eine weibliche Personen und der Begriff »yang« auf Männlichkeit bzw. eine männliche Personen verweist. Das bedeutet, dass weibliche Personen jeweils als ein yin-Wesen mit den Vorstellungen »Dunkelheit, Kälte, Nacht, der Mund, der Erde, hinter, unter, Weichheit und Schwäche usw.« gelten, während männliche Personen jeweils als ein yang-Wesen mit den Vorstellungen »Helle, Wärme, Tag, die Sonne, der Himmel, vor, über, Härte und Stärke usw.« gelten (vgl. ebd.), wie die Tabelle unten zeigt.

yin (陰)	yang (陽)
female gender	male gender
darkness, coldness	light, warmth
night, the moon	day, the sun
the earth	the heavens
the directions west and north	the directions east and south
the orientation right	the orientation left
behind and below	before and above
softness and weakness	hardness and strength
waning and death	waxing and life

Tab. 8 Assoziationen mit dem Begriffspaar »Yin-Yang« (Chan, 2003, S. 313)

Trotz dieser strikten Unterscheidung zwischen den Vorstellungen von Geschlecht in Anschluss an das Begriffspaar »yin-yang« wird insbesondere das harmonische, komplementäre Verhält-

⁵⁴ Chan (2003) versteht grundsätzlich das yin-yang-Begriffspaar, wie folgt: „The polarity of yin-yang as the two fundamental cosmic forces that account for the myriad changes and events in the cosmos plays a significant conceptual role in both Neo-Confucianism and Neo-Daoism. The terms yin and yang originally referred to the weather conditions of being cloudy and sunny respectively. They were then extended to mean the northern and the southern sides of a hill (i.e, the shady and sunny sides) and coldness and warmth.“ (Ebd.)

nis zwischen den beiden Geschlechtern bzw. den yin-yang Wesen für das Bestehen des Kosmos betont. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass der Kosmos aus dem harmonischen, komplementären Verhältnis zwischen den yin-bezogenen Wesen, etwa der Erde, Nacht, dem Mond usw., und den yang-bezogenen Wesen, etwa dem Himmel, Tag, der Sonne usw. besteht. Angesichts der komplementären Vorstellungen und Rollen von weiblichen Personen jeweils als yin-bezogene Wesen und männlichen Personen jeweils als yang-bezogene Wesen für das Bestehen des Kosmos, wird in diesem Kontext grundsätzlich das harmonische und komplementäre Geschlechterverhältnis im Konfuzianismus betont.

Allerdings wurde dieses yin-yang-Verhältnis von Konfuzianern selbst und der damaligen Herrschenden Klasse immer weniger als harmonisches, komplementäres Verhältnis und immer mehr als ein hierarchisches Verhältnis interpretiert, sodass der yin-Begriff als etwas Schlechtes, Unterlegendes, Untergeordnetes, Schwaches oder Passives galt, im Gegensatz zum yang-Begriff, der als etwas Gutes, Überragendes, Führendes, Starkes oder Aktives galt.

„The judgement of superiority can be made on various grounds. For example, Yang could be superior in the sense that it is more worthy. This may be because it plays a more significant. Or it could be superior because it is the leader and is directing and controlling yin. Alternatively, its superiority could be understood in the sense that it possesses a sui generis value. [...]

[...], some Confucians would want to say that the superiority of yang, at least in the human realm, lies in its greater worth or virtue. This is because yang is active and takes the initiative. Yin, on the other hand, is passive. On this view, males therefore should lead and females should follow.” (Ebd., S. 316f)

In diesem Zusammenhang wurde das Geschlechterverhältnis weniger als harmonisches, komplementäres Verhältnis, sondern vielmehr als hierarchisches Verhältnis interpretiert. Und zwar galten die auf den yin-Begriff bezogenen weiblichen Personen jeweils als ein gehorsames, schwaches oder passives, sogar unterlegendes Wesen, während die auf den yang-Begriff bezogenen männlichen Personen jeweils als ein führendes, starkes, aktives, sogar überlegendes Wesen galten. Aufgrund dieses hierarchischen Geschlechterverhältnisses konnte das grundlegende yin-yang-Begriffspaar im Konfuzianismus als ein Prinzip für die Rechtfertigung von Geschlechterdiskriminierung fungieren, obwohl es ursprünglich zur Erklärung der beiden komplementären kosmischen Kräfte diente. Anders ausgedrückt heißt das, dass auf den yin-Begriff bezogene Vorstellungen, also die Gehorsamkeit, Schwäche, Passivität usw., jeweils als eine ideale Weiblichkeit und ferner als eine Geschlechternorm für die Regulierung des Lebens der damaligen weiblichen Personen in der konfuzianischen Gesellschaft galten,

sodass sich die weiblichen Personen um die Verwirklichung dieser idealen Weiblichkeit bemühen sollten. Wenn eine weibliche Person beispielsweise eine führende Rolle in einer Gruppe spielte, galt sie als ein Wesen, das der idealen Weiblichkeit nicht entspricht und ferner das harmonische Geschlechterverhältnis für das Bestehen des Kosmos bricht.

„Seen in this light, yin and yang still suggest the correlation of attributes, understood in the absolute sense, with gender: Males are strong and take initiative, females are weak and passive.

[...] Gender essentialism has normative implications: Any divergence from the presumed pattern would be seen as a deviation and, therefore, wrong or bad, or at least undesirable. A female who takes initiatives would be seen as transgressing against the pattern of yin, hence not behaving properly. More importantly, such essentialism would mean that alternative behavior patterns are impracticable for normal people, as people cannot transcend their natures. Education, upbringing, and conscious efforts may bring about some modifications, but the modifications would be very limited and set within the parameters laid down by nature.” (Ebd., S. 320f)

In diesem Kontext kann man das zweite Begriffspaar »nei-wai (innere-äußere)« verstehen. In Anlehnung an das alte Wort “men doing the farming and women doing the weaving” (Chan, 2000, S. 118) verweist dieses Begriffspaar auf die Unterscheidung der Geschlechterrollen zwischen weiblichen Personen im inneren Bereich, also im privaten, häuslichen Bereich, und männlichen Personen im äußeren Bereich, also öffentlichen, sozialen Bereich, sodass die weiblichen Personen die Rollen im inneren, häuslichen Bereich spielen sollen, etwa Hausarbeit und Kindererziehung, während die männlichen Personen die Rollen im äußeren, öffentlichen Bereich spielen sollen, etwa berufliche Tätigkeiten für die Ernährung der ganzen Familie (ebd., 116f).

„The second basis, the nei-wai (inner-outer) distinction refers to the distinction between the private/domestic sphere and the public/social sphere. Constructing the gender distinction on this basis means that females are assigned to the inner, and males to the outer sphere. This gender distinction actually denotes two kinds of separation. First is a physical separation between the sexes: a guard between males and females. [...]

The second kind of separation denoted by the gender distinction is a functional distinction – as a division of labour. It is the idea that ‘Males are primary in the outer, females are primary in the inner’. Women are assigned to handle the domestic affairs such as nurturing the children, cooking, weaving and other household work. Men, on the other hand, handle public and social affairs such as farming, commerce and, for some men, holding government office.” (Ebd.)

Wie das erste Begriffspaar »yin-yang« impliziert dieses zweite Begriffspaar »nei-wai« grundsätzlich das harmonische, komplementäre Geschlechterverhältnis mit einer gerechten Arbeitsaufteilung und dem Spielen der eigenen Rolle zwischen den beiden Geschlechtern für das Bestehen der Familie und ferner der ganzen Gesellschaft im Konfuzianismus. Allerdings wurde es zugleich immer mehr von der damaligen herrschenden Klasse zur Rechtfertigung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses herangezogen, sodass weibliche Personen ihre Rollen nicht im äußeren, öffentlichen Bereich finden, sondern auf den inneren, häuslichen Bereich, z. B. für die Hausarbeit und Kindererziehung, eingeschränkt werden sollten. Sogar berufliche Tätigkeit war damaligen weiblichen Personen von ihrer Familie nicht erlaubt. Über die Rolleneinschränkung der weiblichen Personen jeweils als Hausfrau und Mutter hinaus verwies dieses Begriffspaar ferner auf eine Unterordnung, sodass sich die weiblichen Personen jeweils der männlichen Person, etwa ihrem Mann, und ferner ihrem Vater und ältesten Sohn unterordnen sollten (vgl. J. Jung & Forbes, 2006, S. 41⁵⁵). Anders ausgedrückt hieß das, dass die weiblichen Personen ihr Leben für ihren Mann und Sohn opfern sollten.

„In sum, when the Confucian conception of gender plays out in the role system, it implies the subordination of women as wives to men as husbands in that wives have to be submissive to husbands. On the other hand, the subordination of women is to some degree held in check by the assumptions of reciprocity and respect.” (Chan, 2000, S. 123)

Dazu impliziert das nei-wai-Begriffspaar eine räumliche Trennung zwischen männlichen Personen und weiblichen Personen (ebd., S. 116). Das bedeutet grundsätzlich, dass weibliche und männliche Personen gemeinsam vermeiden sollen, gleichzeitig im selben Raum zusammen zu sein und miteinander zu kommunizieren bzw. zu interagieren. Das hierarchische Geschlechterverhältnis, genauer die Regulierung des Lebens der weiblichen Personen diene darüber hinaus als Rechtfertigung für die Vorschrift, dass weibliche Personen ihren Körper bzw. ihr Gesicht vor (fremden) männlichen Personen außer ihrem Mann oder Vater nicht zeigen, sondern mit der Kleidung verhüllen sollten.

„[...] in the expression “naewe”, or “inside and outside” for “a couple” in the sense of “man and wife.” When “hada” the verb for “doing” is added, “naewehade” indicates acting in a way that shows proper

⁵⁵ “Confucian philosophy emphasizes extremely rigid gender roles, particularly for women. The central and organizing element in these gender roles is women’s subordination and submissiveness to men: Girls are to be submissive to their father, wives are to be submissive to their husband, and widows are to be submissive to their eldest son.” (Ebd.)

discernment for the social boundaries between men and women – particularly the idea that females should not be positioned face-to-face with any male who is not a relative. The strongly gender-based separation of social domains as expressed in the traditional saying “Men outside, women inside” led to the creation of a special sphere to which women were consigned.” (Sechiyama, 2013, S. 146)

Schließlich kann man zusammenfassen, dass die beiden Begriffspaare »yin-yang« und »nei-wai (innere-äußere)« für die Unterscheidung von Geschlechtervorstellungen bzw. Geschlechterrollen im Konfuzianismus tatsächlich jeweils als ein Grundprinzip für die Rechtfertigung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses in der traditionellen südkoreanischen Gesellschaft interpretiert und praktiziert wurden, obwohl sie grundsätzlich ein harmonisches und komplementäres Geschlechterverhältnis betonen. In Anlehnung an das erste Begriffspaar galten die weiblichen Personen jeweils als yin-bezogene Wesen im Zusammenhang mit Vorstellungen von Gehorsamkeit, Schwäche, Passivität, die jeweils als ideale Weiblichkeit interpretiert werden können. In Anlehnung an das zweite Begriffspaar galten weibliche Personen jeweils als nei-bezogene Wesen, die die Rollen im inneren, häuslichen Bereich spielen sollen, etwa Hausarbeit und Kindererziehung, und sich ferner der männlichen Person (z. B. ihrem Mann, Vater und ältesten Sohn) unterordnen und ihren Körper und ihr Gesicht vor fremden männlichen Personen nicht enthüllen sollen.

11.1.2 Gehorsamkeit als eine ideale Weiblichkeit in der konfuzianischen Gesellschaft

Auf der Grundlage dieser beiden Begriffspaare, durch die grundsätzlich das harmonische und komplementäre Geschlechterverhältnis im Konfuzianismus betont wird, wurde allerdings tatsächlich ein hierarchisches Geschlechterverhältnis gerechtfertigt. Im Leben der damaligen weiblichen Personen führte das zu der Praxis, dass die weiblichen Personen jeweils als ein gehorsames, schwaches und passives Wesen nur eine Rolle im inneren, häuslichen Bereich spielen und sich ihrem Mann oder ältesten Sohn unterordnen sollten, während die männlichen Personen jeweils als ein führendes, starkes, aktives Wesen die Rolle im äußeren, öffentlichen spielen sollten.

In der traditionellen koreanischen Gesellschaft, v. a. in der Chosun(yi)-Dynastie in den Jahren 1392-1910, als der Konfuzianismus als eine Herrschaftsideologie fungierte, wurde dieses aus den beiden Begriffspaaren entwickelte hierarchische Geschlechterverhältnis im damaligen menschlichen Leben stark praktiziert und auch reproduziert. Dafür spielten noch einige aus den konfuzianischen Werken entwickelte Begriffe jeweils eine große Rolle. Für die Rechtfertigung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses in der Chosun-Dynastie entwickelten

sich beispielsweise die beiden Begriffe „Namnyo-Yubyol (sex difference) and Namjon-yobi (honored men, abased women)“ (Cho, 1996, 84f), die jeweils im Anschluss an das zweite Begriffspaar »nei-wai (innere-äußere)« auf die räumliche Geschlechterdifferenzierung zwischen inneren und äußeren Räumen und die Unterscheidung der Geschlechterrolle zwischen männlichen Personen jeweils als ein überlegenes Wesen und weiblichen Personen jeweils als ein unterlegenes Wesen verweisen,.

„In the beginning of the Yi Dynasty, policies were set to construct an ideal Confucian society, in which Confucianism served as the major source of gender definition and symbolization. Namnyo-Yubyol (sex-difference) and namjon-yobi (honored men, abased women) were two major principles that governed the interactions between the sexes. The concept of namnyo-yubyol served as the basis of the social arrangement assigning men the outer space (sarang-cha and bakat) and women the inner space (anche), or the public versus domestic domains. Namjon-yobi states explicitly that the two domains are hierarchically ordered.“ (Ebd.)

Insbesondere wurde ein Begriff „Samjongchildo – the rule of the three-fold obedience; obedience to the father in childhood, to the husband during the marriage, and to the son in old age“ (Son, 2006, S. 328) und ein anderer Begriff „hyun mo yang cho (wise or sacrificial mother and submissive wife)“ (ebd.) jeweils als eine ideale Weiblichkeit zugleich für die Rechtfertigung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses mit der Betonung der Unterordnung der damaligen weiblichen Personen interpretiert. Im Anschluss an diese beiden Begriffe galt nämlich die »Gehorsamkeit« als eine ideale Weiblichkeit und ferner als eine Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der damaligen weiblichen Personen in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft, wobei die weiblichen Personen jeweils als ein ihrem Mann, Vater oder ältesten Sohn gehorsames Wesen leben sollten.

Des Weiteren kann die Gehorsamkeit als die ideale Weiblichkeit in der traditionellen koreanischen Gesellschaft dadurch noch hervorgehoben werden, dass im Anschluss an das zweite Begriffspaar »nei-wai« die weiblichen Personen jeweils als nei-bezogene Wesen ihren Körper bzw. ihr Gesicht vor fremden männlichen Personen mit Kleidung verhüllen sollten.

„ [...] ; but the Confucian legislators agreed that the female figure had to be clothed in such a way that no unauthorized eyes could catch a glimpse of it. They especially insisted that when primary wives went outside the house, they had to wear a veil or “screenhat” (yömmo) that covered the face completely and was not to be lifted. Earlier, women had hidden their faces behind fans.“ (Deuchler, 1992, S. 261)

Das bedeutet, dass jeder Körper von weiblichen Personen als ein Mittel für die Geburt und

Erziehung ihrer Kinder, also der Reproduktion ihrer Familie galt (T. Kim, 2003, S. 100), demnach die weiblichen Personen jeweils als kein selbstständiges Subjekt, sondern als ein von den männlichen Personen, v. a. ihrem Mann oder ihrer Familie abhängiges Wesen galten. In diesem Kontext sollte der Körper jeder weiblichen Person jeweils nicht als Eigentum dieser weiblichen Person selbst, sondern als ein Eigentum ihres Mannes oder ihrer Familie zur Reproduktion ihrer Familie, im Sinne der „subjectless bodies“ (ebd., 101) vor fremden männlichen Personen mit dem (Gesichts-)Schleier verhüllt werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass diese Körperverhüllung der damaligen weiblichen Personen als ein Signal der idealen Weiblichkeit »(der ihrem Mann, Vater, ältesten Sohn entgegengebrachten) Gehorsamkeit« interpretiert werden kann.

„Neo-Confucian techniques of governmentality that constituted the self were significantly different for women than for men. While men engaged in rituals and techniques of self-cultivation to develop a transcendent self – or the ‘selfless’ self which erased boundaries between self and others – women were engaged in every practices of family and body reproduction within a Neo-Confucian system that considered women subjectless bodies. Women’s daily techniques of body management, which included concealment and seclusion of the body, cultivation of the body for the sake of unborn children, and labour and toil for the maintenance of the family body, reinforced the concept of their selves as primarily physical bodies. [...] Neo-Confucian society maintained strict control over women’s bodies through techniques of concealment and by the demanding standards of propriety, selflessness and devotion to the family body, thereby ensuring family ‘monopoly’ ownership over women’s bodies and their reproductive labour.“ (Ebd., S. 101f)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Gehorsamkeit als eine ideale Weiblichkeit und ferner als eine Geschlechternorm in der traditionellen koreanischen Gesellschaft mit ihrem hierarchischen Geschlechterverhältnis galt und dass dementsprechend jede weibliche Person ihrem Mann, Vater oder ältesten Sohn gehorchen sollte. Dabei fungiert die Körperverhüllung weiblicher Personen vor fremden männlichen Personen mit dem (Gesichts-)Schleier als ein Zeichen der Gehorsamkeit bzw. Abhängigkeit der Person selbst bzw. ihres Körpers von ihrem Mann, sodass jeder Körper einer Frau als ein Eigentum ihres Mannes oder ihrer Familie nur für die Geburt und Erziehung ihrer Kinder fungieren sollte.

11.1.3 „Aegyo“ als ein Mittel für die Selbstdarstellung als „ideale Frau“ in der konfuzianischen Kultur

Im Anschluss an die Thematisierung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses und der

Gehorsamkeit als ideale Weiblichkeit in der konfuzianischen Gesellschaft oben kann man den Aegyo-Begriff bzw. das Aegyo-Phänomen in Südkorea im konfuzianischen Kulturkontext verstehen, denn vor dem Hintergrund des Konfuzianismus als in der traditionellen koreanischen Gesellschaft für mehr als 500 Jahre geltender Herrschaftsideologie wird Aegyo als Mittel für die Selbstdarstellung als gehorsame Frau, die der idealen Weiblichkeit in der konfuzianischen Kultur entspricht, überwiegend von weiblichen Personen, und sehr selten von männlichen Personen praktiziert, wie Unger (2005) analysiert (vgl. Puzar & Hong, 2018, S. 345⁵⁶).

„[...] consists of the Asian patriarchal cultural criteria of Neo-Confucianism in its outlook on femininity, Women must possess the proper body proportions and attitudes such as being good, clean, demure, and ultimately submissive, as opposed to being bad, dirty, loud and irreverent, [...] These patriarchal discourses of what femininity in both cultures should entail and how it should be expressed, create a friction that points to some sort of prescription at the level of visual presentation. Link points out how this friction can occur with the Korean notion of aegyo, or “cuteness,” which can be applied to both female and male K-pop performers. (M. A. Unger, 2015, S. 31)“

Angesichts der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft, in der die konfuzianische Kultur eine große Rolle im menschlichen Leben spielt, performen die weiblichen Personen (Erwachsenen) sich selbst jeweils als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses Kind mit den spezifischen visuellen Repertoires, um wesentlich sich selbst als eine gehorsame Frau auszudrücken und selbst von anderen Personen als ein der idealen Weiblichkeit entsprechendes Wesen anerkannt zu werden. Insbesondere können die weiblichen Personen die in der koreanischen Kultur vorhandene ideale Weiblichkeit durch cuteness-Performances, aber ohne Körperenthüllung vor anderen Personen verwirklichen, die als ein starkes Tabu in der konfuzianischen Gesellschaft angesichts der Rolle des weiblichen Körpers nicht erlaubt wird, da dieser als ein Eigentum des Mannes oder der Familie nur zur Reproduktion der Familie, also Geburt und Erziehung der Kinder dienen soll. Das bedeutet, dass Aegyo von weiblichen Personen in Südkorea als ein gutes Mittel verwendet werden kann, sich selbst als eine ideale Frau ohne Tabu-Bruch, etwa Körperenthüllung, auszudrücken und als eine ideale Frau von

⁵⁶ Puzar und Hong (2018) verstehen das Aegyo-Phänomen zugleich im patriarchalischen Kulturkontext mit dem hierarchischen Geschlechterverhältnis in Südkorea, wie folgt: „The findings of our fieldwork, along with supporting evidence from questionnaires and other relevant sources, largely confirmed our initial definitions of aegyo as a layered phenomenon standing in productive relations with other ideas and concepts typical of Korean remaining hierarchical (patriarchal and gerontocratic) societal organization, with one notable exception [...]“ (Ebd.)

anderen Personen anerkannt zu werden. In diesem Kontext kann man schließlich einen Grund verstehen, warum Aegyo überwiegend von weiblichen Personen praktiziert wird, wie der quantitative Geschlechtervergleich der Anzahl der kodierten visuellen Aegyo-Repertoires (siehe Kap. 9.2.2) und der qualitative Geschlechtervergleich der Bildinterpretation zwischen den weiblichen und männlichen Profilbildern zeigen (siehe Kap. 10.2).

Anders ausgedrückt heißt das, dass es auch einen Grund gibt, warum Aegyo im Vergleich zu weiblichen Personen sehr selten von männlichen Personen praktiziert wird. Im Konfuzianismus gelten männliche Personen jeweils als ein starkes, führendes und aktives Wesen im Zusammenhang mit dem yang-Begriff und als ein Wesen, das sich mit den beruflichen Tätigkeiten im äußeren, öffentlichen Bereich für die Ernährung seiner Familie beschäftigen soll. An dieser Stelle gelten Stärke, Aktivität und Autorität jeweils als ideale Männlichkeit, während Schwäche, Passivität und Gehorsamkeit jeweils als eine ideale Weiblichkeit gelten. In diesem Kontext performen die männlichen Personen sehr selten sich selbst als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses Kind zur Selbstdarstellung als gehorsamer Mann. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass Aegyo nicht als Mittel für die Selbstdarstellung als ein idealer Mann verwendet werden kann, ja angesichts der in der konfuzianischen Kultur herrschenden Vorstellung von idealer Männlichkeit sogar als ein Tabu für männliche Personen gilt.

11.2 Zur Interpretation des Aegyo-Phänomens im neoliberal-gouvernementalen Kontext

11.2.1 Zur Ökonomisierung des Rollenbildes „idealer Weiblichkeit“ in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft

Obwohl das Aegyo-Phänomen im konfuzianischen Kulturkontext teilweise interpretiert werden kann, sodass überwiegend die weiblichen Personen sich selbst jeweils als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses Kind, v. a. gehorsames Kind mit den spezifischen visuellen Repertoires performen, das der idealen Weiblichkeit »Gehorsamkeit« in der konfuzianischen Gesellschaft entspricht, kann allerdings nicht die Frage danach beantwortet werden, warum dieses Aegyo-Phänomen noch bis jetzt in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft existiert und sogar weiterhin reproduziert wird, trotz des dynamischen Wandels der südkoreanischen Gesellschaft nach dem Ende der Chosun-Dynastie vor 100 Jahren (im Jahr 1910), in der der Konfuzianismus als eine Herrschaftsideologie fungierte. Seit dem Ende der Chosun-Dynastie erfuhr die südkoreanische Gesellschaft über 100 Jahre einige dynamische historische Wandlungen, etwa die japanische Kolonisation, den Korea-Krieg, die Teilung zwischen

Nord- und Südkorea, die Militärdiktatur und die Modernisierung mit der Industrialisierung und Entwicklung der liberalen Demokratie (T. Kim, 2003, S. 102). Als ein Resultat dieses historischen Wandels stellt der Konfuzianismus keine Herrschaftsideologie mehr in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft dar. Im Anschluss daran spielt die aus dem Konfuzianismus tradierte ideale Weiblichkeit eine immer geringere Rolle, wonach die weiblichen Personen beispielsweise schwach oder passiv sein, sich mit den Tätigkeiten nur im inneren, häuslichen Bereich beschäftigen und ihrem Mann gehorsam sein sollen usw. In diesem Zusammenhang soll das Aegyo-Phänomen in der gegenwärtigen modernisierten südkoreanischen Gesellschaft nicht nur im konfuzianischen Kulturkontext, sondern auch in einem anderen Kontext interpretiert werden, um es richtig zu verstehen.

Insbesondere spielt die folgende Frage für die Interpretation des Aegyo-Phänomens eine entscheidende Rolle: Warum machen weibliche Personen cuteness-Performances »von sich selbst freiwillig« durch die Profilbilder oder öffentliche Pressebilder, anders ausgedrückt, warum performen sie sich selbst freiwillig als eine gehorsame Frau, die in der konfuzianischen Kultur als eine ideale Weiblichkeit gilt, obwohl die Gehorsamkeit immer mehr ihren Sinn als eine ideale Weiblichkeit, sogar als eine Geschlechternorm in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft verliert. Dabei vertritt T. Kim (2003) die These, dass die (neo-)konfuzianische Kultur im Prozess des historischen Wandels von Südkorea nicht verschwindet, sondern sich in kapitalisierter, demokratisierter Form transformiert.

„In the process of modernization, Neo-Confucianism was simultaneously expanded and supplanted. [...] Yet, at the same time that Neo-Confucianism was coming to be equated with Korean culture, it was being replaced by capitalism and democracy (in principle if not in practice) as the dominant state ideology. Neo-Confucianism was gaining importance as Korea's cultural and national identity but losing ground as Korea's dominant ideology, Control of women's bodies moved from Neo-Confucian state edicts to capitalist consumer models, but the understanding of the body remained Neo-Confucian.” (Ebd., S. 103)

Im Anschluss daran kann man verstehen, dass sich die ideale Weiblichkeit von einer Geschlechternorm zu einem Handelswert in kapitalisierter Form transformiert hat. Das bedeutet, dass die Gehorsamkeit als ein Beispiel der idealen Weiblichkeit nicht als Norm für die Regulierung des Lebens der weiblichen Personen, wie in der traditionellen konfuzianischen koreanischen Gesellschaft, sondern als eine Quelle für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner ökonomischen Gewinns in der gegenwärtigen modernisierten südkoreanischen

Gesellschaft fungiert, anders ausgedrückt, dass eine weibliche Person mehr soziale Aufmerksamkeit bzw. ökonomischen Gewinn erhalten kann, wenn sie sich selbst als ein gehorsames Kind performt, das der idealen Weiblichkeit in der konfuzianischen Kultur entspricht. Aufgrund dieser Transformation der konfuzianischen Kultur in der kapitalisierten Form wird diese ideale Weiblichkeit trotz der Modernisierung der südkoreanischen Gesellschaft durch die cuteness-Performances der weiblichen Personen selbst aktiv verinnerlicht und in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft weiterhin reproduziert.

Als ein Beispiel dieser Form der Transformation analysiert T. Kim (2003) den weiblichen Körper. In der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft gilt er als ein Kapital bzw. als eine Quelle für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinns im ökonomischen Kontext. Daher soll er von einem selbst ständig gepflegt und gemanagt werden, während er in der vergangenen koreanischen Gesellschaft (in der Chosun Dynastie) als ein Objekt der Regulierung galt und daher als ein Eigentum des Mannes oder der Familie bzw. als ein Mittel für die Reproduktion der Familie vor fremden männlichen Personen nicht enthüllt werden sollte.

„The abandonment of traditional attitudes towards women’s bodies – highly protected and invisible, vessels valued for bearing sons, not to be mutilated or reshaped – does not mean that Neo-Confucian notions have been completely cast aside. Korean women’s responses to consumer culture reflect Neo-Confucian techniques of governmentality in a consumer society context. Korea spent 500 years disciplining women’s bodies to conform to strict rules – rules which protected and hid their bodies. [...] These body techniques and concept of the self encounter today’s new guidelines based on capitalist consumption, which tell women that their bodies are fluid and plastic objects that can be transformed and recreated to adhere with the appearances and shapes that are culturally recognized as desirable. These messages create a new capitalist body.“ (Ebd. S. 109)

Allerdings verweist die Transformation der konfuzianischen Kultur in demokratisierter, v. a. kapitalisierter Form nicht darauf, dass die konfuzianische Kultur keine Rolle mehr in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft spielt. Wie in der vergangenen südkoreanischen Gesellschaft gelten vor dem konfuzianischen Kulturhintergrund noch bis jetzt in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft die Gehorsamkeit und ferner die Schwäche, Passivität, Macht-/Hilflosigkeit usw. jeweils als eine ideale Weiblichkeit. Diese Transformation verweist nämlich darauf, dass die ideale Weiblichkeit weniger als eine Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der weiblichen Personen, wie in der Vergangenheit, sondern vielmehr als ein Handelswert zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit bzw. ökonomischen Gewinns dient. Daher soll jede weibliche Person ihren Körper als ein Mittel für den Selbstauss-

druck als eine ideale Frau selbst pflegen und managen. Das ist anders als in der Vergangenheit, als weibliche Personen ihren Körper vor fremden männlichen Personen nicht enthüllen sollten. Es spielen also die konfuzianische Kultur und die vorhandene ideale Weiblichkeit in der Gegenwart noch eine große Rolle, aber in einer transformierten Form, d. h. demokratisierten und v. a. kapitalisierten Form.

In diesem Kontext sollte schließlich das Aegyo-Phänomen in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft nicht nur im konfuzianischen Kulturkontext interpretiert werden, wonach Aegyo ein Mittel für die Selbstdarstellung als eine gehorsame Frau darstellt, was der idealen Weiblichkeit in der konfuzianischen Kultur entspricht. Das Aegyo-Phänomen ist vielmehr auch im gegenwärtigen Kontext zu deuten, also im demokratisierten und v. a. kapitalisierten Kontext, wonach Aegyo und der weibliche Körper für Aegyo als ein Humankapital zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinns dienen. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass weibliche Personen mit den spezifischen Repertoires sich selbst als eine ideale Frau nicht aufgrund äußeren Zwangs sondern aus eigenem Antrieb performen, um soziale Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinn zu herzustellen.

11.2.2 Aegyo als Humankapital jedes weiblichen K-Pop Idols

Die Aegyos von weiblichen K-Pop Idols, die im Kap. 10.3 zum Vergleich mit den privaten Profilbildern analysiert wurden, kann man als ein Beispiel der Transformation der gesellschaftlichen Rolle der idealen Weiblichkeit von einer Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der weiblichen Personen in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft hin zu einem Handelswert in der gegenwärtigen modernisierten Gesellschaft verstehen. Das bedeutet, dass die weiblichen K-Pop Idols aus eigenem Antrieb bewusst (ohne äußeren Zwang) sich selbst als ein lebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses und v. a. gehorsames Kind mit den spezifischen visuellen Aegyo-Repertoires durch öffentliche Pressebilder performen, um sich selbst als eine ideale Frau auszudrücken und von anderen Personen anerkannt zu werden. Die von jedem weiblichen K-Pop Idol performte Lebenswürdigkeit, Schwäche, Macht-/Hilflosigkeit und Gehorsamkeit usw., die der idealen Weiblichkeit in der konfuzianischen Kultur entsprechen, gelten dabei jeweils als ein Handelswert für den Konsum durch die Fans des jeweiligen Idols, und jede cuteness-Performance und jeder Körper eines Idols für diese Performances gelten jeweils als Humankapital zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinns. In diesem Kontext wird zunächst Aegyo von weiblichen K-Pop Idols im neoliberal-gouvernementalen Kontext thematisiert.

11.2.2.1 Ursprung: die Herstellung von japanischen weiblichen „cute-Idols“

Seit dem ersten Auftritt der ersten »Idols« in den 70er Jahren in Japan, die sich als die Personen mit den „abilities to attract people and perform as lifestyle role models (Aoyagi, 2005, S. 3)“ bezeichnen lassen, spielte bereits der »cute style« mit einer Reinheit und Lebendigkeit der Idole eine große Rolle, wobei es darum ging, das Mitgefühl (empathy) von (v. a. männlichen) Betrachtern hervorzurufen.

„Often accompanying „life-sized“ images of idols is another fundamental idol characteristics: „cutesy.“ The “cute style,” as it is called, encompasses pretty looks, heartwarming verbal expressions, and singing, dancing, acting, and speaking in a sweet, meek, and adorable way. [...] Idol cutesy encompasses other personal qualities that together generate a sense of empathy in the minds of viewers. These qualities include purity and liveliness. Most idols are represented as “pure-hearted and pretty” (junjō-karen), and their sweet, meek performances enhance this image. Purity entails a lack of ego, and pure personalities are, ideally speaking, moderate, open-minded, and accepting.” (Ebd., S. 73ff)

Aoyagi (2005) kritisiert weiterhin die japanischen cute-Idols im kulturellen Kontext insofern, als dieser Cute-Style von Idols der in der traditionellen japanischen Kultur vorhandenen Geschlechterrolle für weibliche Personen entspricht, etwa als eine (gute) Hausfrau oder weise Mutter, die sich nur im inneren, häuslichen Bereich beschäftigen soll, und dazu der traditionellen idealen Weiblichkeit entspricht, also Schwäche, Passivität oder Gehorsamkeit (S. 121). Anders ausgedrückt heißt das, dass die japanischen cute-Idols wie das Aegyo-Phänomen in Südkorea im Rahmen der traditionellen Geschlechterrollen und idealen Weiblichkeit im konfuzianischen Kulturkontext verstanden werden können.

„Cute idols advance a traditional adolescent femininity that idealizes the image of the future good wife, wise mother for young girls. [...] While the cute style may provide young girls with a way of opposing their parents' culture with a façade of eternal youth, it is also regarded as a signifier of frail femininity. When female idols act cute and coy, they resign themselves to sexual subordination, just as those who conform to the good wife, wise mother ideology agree to social subordination along with domestic protection.” (Ebd.)

Darüber hinaus analysiert er insbesondere die japanischen weiblichen cute-Idols nicht nur im konfuzianischen Kulturkontext, sondern auch im neoliberalen gouvernementalen Kontext, wonach die ideale Weiblichkeit, die von den japanischen cute-Idols performt werden soll, etwa

die Schwäche oder Gehorsamkeit, als „marketable personalities“ (ebd., S. 87⁵⁷) für die Anziehung von (v. a. männlichen) Fans und die Herstellung ökonomischen Gewinns fungiert. Und zwar gilt die in der japanischen Gesellschaft vorhandene ideale Weiblichkeit weniger als eine Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der weiblichen Personen, wie in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft, sondern vielmehr als ein Handelswert zur Herstellung der Aufmerksamkeit von Fans und ökonomischen Gewinns. Dabei gilt die cute-Performance und der für die cute-Performance eingesetzte Körper der weiblichen Idole als Humankapital zur Gewinnherstellung.

In diesem Marktprinzip bieten die Idol-Hersteller in Japan ihren Idols bzw. ihren Idol-Bewerbern Trainingskurse für Vokal- und Dance-Training als eine Investition an, um cute-Idols durch das Training zu produzieren und dann ökonomischen Gewinn aus dem Erfolg der von dem Herstellern trainierten Idols zu erzielen. Die weiblichen japanischen cute-Idols werden nämlich von bestimmten Herstellern durch einen bestimmten Herstellungsprozess mit einem Trainingsprogramm für die cute-Performances produziert. Dabei wollen nicht nur die Idol-Hersteller, sondern auch die weiblichen Idols selbst eigene Kompetenz hinsichtlich der cute-Performances durch das Trainingsprogramm entwickeln, weil nicht nur die Idol-Hersteller, sondern auch die weiblichen Idols selbst ökonomischen Gewinn durch die cute-Performances und den Konsum der Performances von Fans herstellen können. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass die Kompetenz und der Körper des Idols für die Performances als eigenes Humankapital zur Herstellung ökonomischen Gewinns verstanden werden kann. Daher will das Idol selbst eigenes Humankapital durch das Trainingsprogramm entwickeln. In diesem Kontext untersucht Aoyagi (2005) zugleich den Idol-Herstellungsprozess ethnografisch mithilfe eines Interviews mit einem Idol-Hersteller (Nakahiro) und einer Idol-Bewerberin (Mayumi) (ebd., S. 106ff).

„In projecting his ideal image of adolescent femaleness onto idol performances, Nakahiro was specific about how performers should speak and act on stage. He described his ideal image of young female personalities as “pure-hearted and lovable young girls who could attract young men.” [...]

He focused on the production of an adolescent femininity that he could market primarily to a male audience, using his own gender identity as a way of honing his operation.

In a voice-training session, Nakahiro demanded that the performers articulate their words with childlike innocence and enthusiasm. [...]

Dance lessons focused on making predominantly feminine gestures. Rocking the body back and forth,

⁵⁷ „I will use as a frame of reference the compulsory male discipline that young female performers are subjected to as they become marketable personalities representing ideal types of adolescent femaleness.“ (Ebd.)

turning the body left and right, moving the body in a bouncy way, and waving the hands were some of the most noticeable features. [...]

Mayumi perceived the embodiment of her adolescent femininity to be necessary to the development of her career even though it was not natural to her. [...] Mayumi considered the cute style to be part of the multiple personal qualities that made up her. Moreover, her statement shows that she perceived “cutesy” as a strategy that could be used to win the hearts of others, especially young men in the audience.” (Ebd., S. 107ff)

11.2.2.2 Die Herstellung von K-Pop cute-Idols durch das (Aegyo-)Training

In den 90er Jahren wurde der japanische Idol-Herstellungsprozess zuerst in Südkorea eingeführt. Damals wurden Talentagenturen (entertainment agencies oder companies), SM Entertainment im Jahr 1995, YG Entertainment im Jahr 1996 und JYP Entertainment im Jahr 1997, als Idol-Hersteller gegründet. Jede Talentagentur hatte für ihre vielen Idol-Bewerber ein eigenes Programm des Vokal- und Dance-Trainings. Dann erschien die erste Idol-Boygruppe »H.O.T (High Five of Teenagers)« im Jahr 1996 von der Talentagentur SM Entertainment. Seit den 2000er Jahren bis jetzt erreichte diese südkoreanische Idol-Industrie einen großen internationalen Erfolg mit weitberühmten Idol-Gruppen, etwa BTS und Blackpink, im Namen von K-Pop (Korean Pop), das sich als »Idol-Musik« bezeichnet.

„The term K-pop refers to a genre of South Korean popular music. It is also used to denote performances by K-pop groups. The members of these so-called ‘idol groups’ are typically South Korean youth who have been trained for a number of years in a variety of disciplines by the entertainment companies in South Korea.” (Han, 2018c, S. 1)

Obwohl der Idol-Begriff und -Herstellungsprozess ursprünglich von japanischen Idol-Herstellern eingeführt wurden, charakterisieren sich besonders die K-Pop Industrie und der Idol-Herstellungsprozess von südkoreanischen Talentagenturen dadurch, dass K-Pop Idols jeweils als eine verkaufbare Ware durch ein im Vergleich zu Japan viel strukturierteres, strengeres, langzeitigeres Trainingsprogramm mit starkem Konkurrenzsystem hergestellt werden, wie Ho (2012) unten beschreibt.

„The integrated system of recruiting, training and managing “talents” was explained to me by the staff members of several music companies as one that accepts trainees (Yeonseupsaeng) from as young as 12 years of age – through auditions held at various locations across the country, and recently also through live auditions broadcast by several television stations – who are housed together in corporate-

owned accommodations where their daily dawn-to-dusk schedules are tightly filled with lessons on singing, dancing, mock commercials, personal grooming, body weight (and shape) management, foreign lessons and at times even cosmetic surgery. Trainees are to sign a legal contract that binds them to the agency for 10 to 15 years, during which time the agency would provide them with a monthly allowance and cover all the training costs necessary to prepare them for a debut.” (Ho, 2012, S. 479f)

Die Talentagenturen für K-Pop Idols organisieren den gesamten Prozess der Idol-Herstellung, also „processes of recruitment, training, team formation, music production, and debut” (Shin & Kim, 2013, S. 265). Dabei spielen im Rahmen des Herstellungsprozesses besonders die beiden Prozesse »Recruitment« und »training« die wichtigste Rolle. Für die Auswahl von Idol-Bewerbern (sog. Trainees) finden öffentliche Auditions oder freie Wettbewerbe regelmäßig oder unregelmäßig durch die Talentagenturen statt und dann müssen die ausgewählten Trainees, welche normalerweise im früheren Teenagealter sind, nach dem Abschluss eines langfristigen Vertrags mit der Talentagentur eine mehrjährige intensive Trainingszeit mit „singing, dancing, composition, and musical instruments to foreign language and manners“ (ebd.) in einer gemeinsamen Unterkunft verbringen, um ihr Talent für die Performances als ein Idol zu entwickeln. Für die Trainees ist diese mehrjährige Trainingszeit normalerweise sehr streng, denn es ist üblich, dass sie von ihrer Zeit bis zu 100 Stunden pro Woche für das Training aufbringen, wobei sie ihre aktuellen Leistungen zur Entwicklung ihres Talents als Idols ständig bei den regelmäßigen Evaluationen durch die Talentagentur zeigen müssen. Insbesondere herrscht zwischen den Trainees im Trainingsprogramm eine starke Konkurrenz hinsichtlich des Debüts als Idol. Nach Lie (2012) kann nur eine Person von 2,000 Bewerbern als Trainee ausgewählt werden und nur 20-30 Personen von 1,000 Trainees können als Idols debütieren (vgl. Lie, 2012, S. 357⁵⁸). Unter dieser starken Konkurrenzsituation mit einer sehr niedrigen Erfolgsquote sollen die Trainees intensiv an dem Trainingsprogramm für die Talententwicklung teilnehmen und sich freiwillig um die Entwicklung des eigenen Talents bemühen, damit sie zunächst in dieser starken Konkurrenzsituation überleben und letztlich als ein Resultat des Überlebens den eigenen Traum verwirklichen und als K-Pop Idols debütieren.

⁵⁸ „[...] many talented and trained singers seek K-Pop careers in which the success rate at audition is said to be 1 in 2,000. These would-be K-pop stars, in addition, undergo rigorous training for five years, which costs perhaps 200-300 million won (when an average annual income of a new college graduate is 28 million won per annum). Then, only 20-30 out of 1,000 trainees ever appear professionally. The star factory or incubation system is professionally managed with stern discipline that may mean up to 100 hours of practices and lessons, including learning English or Japanese, per week.” (Ebd.)

„Through the audition process, candidates identified as having the potential to be crafted into valuable cultural products were selected as trainees, and competitive assessments or ‘competitions’ were held every month to evaluate their progress. Trainees must demonstrate their achievements, which the entertainment company manages in minute detail. [...] If they did not demonstrate improvement each month, then they must leave. In other words, the pressure that trainees faced, even after getting through the initial audition, was constant because at no point could they assume they have ‘made it’ as an idol. Intense competition affected trainees to the point that anxiety, fear, anger and disappointment emerge, as they were forever reminded that they could be replaced at any time. [...]

The inference here was that most K-pop idols and trainees practice regardless of holidays, and their K-pop celebrity was regarded as compensation for this commitment and non-stop effort. As part of the discourse of celebrity that has emerged from neoliberalism. K-pop idols must endure these conditions to remain in the production system and eventually graduate as a K-pop idol.” (Han, 2018b, S. 12f)

Vonseiten der Talentagenturen ist dieses Konkurrenzsystem mit den regelmäßigen Evaluationen der Talententwicklung jedes Trainees notwendig, um die Dauer des Trainings zu verkürzen bzw. um die Kosten für das Training zu reduzieren. In Anlehnung an Foucaults Begriff „Führen der (Selbst-)führung“ (Foucault, 1987, S. 255) kann dieses starke Konkurrenzsystem im Sinne der »Selbstführung« zu einer Herrschaftstechnik freiwilliger Talententwicklung jedes Trainees für den Erhalt besserer Evaluationsergebnisse als andere Trainees führen. In diesem Zusammenhang kann man die K-Pop Industrie und v. a. den Idol-Herstellungsprozess im neoliberal-gouvernementalen Kontext mit dem Marktprinzip verstehen, dass die Talentagenturen die freiwillige Selbstführung jedes Trainees durch das Konkurrenzsystem führen können.

„The way idol groups are created and managed differs significantly from how musicians entered the field and performed within the conventional system for popular music. Certainly, what is important here is the capital logic of major entertainment agencies. It is solely those giant agencies armed with sores of capital that can afford to organize an idol group and plan its musical and entertainment activities. The production system of such agencies come complete with commercial planning and media mobilization capabilities, as well as international networks. This system – that reaps considerable profits by selecting and molding trainees in their early and mid-teens, [...] – is only made possible through the capital power of a monopolistic cultural industry.” (C. N. Kim, 2012, S. 83f)

Durch das Trainingsprogramm müssen die Trainees nicht nur das Talent für die Performance, etwa Singen, Tanzen, Spielen von Musikinstrumenten usw. entwickeln, sondern auch verschiedene andere Kompetenzen, wie Fremdsprachen, Körpermanagement, Verhalten und Haltungen auf der Bühne oder vor der Kamera, entwickeln. Dabei bieten die Talentagenturen

ihren (v. a. weiblichen) Trainees zusätzlich ein Trainingsprogramm für die cuteness-Performance (Aegyo) mit spezifischen Gesichtsausdrücken, gestischen Ausdrücken, vokalen Ausdrücken (wie Baby-talk) usw. Das bedeutet, dass Aegyo als ein wichtiges Talent für K-Pop Idols durch das Trainingsprogramm und Selbstübungen von jedem (v. a. weiblichen) Trainee entwickelt werden soll, damit sie selbst als ein cute-Idol debütieren und dann Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinn von ihren Fans herstellen können. Schließlich werden einerseits die cute K-Pop Idols im Sinne der Fremdführung durch das Trainingsprogramm für die Verwendung der spezifischen Aegyo-Repertoires von ihren Talentagenturen künstlich hergestellt, andererseits modifizieren die weiblichen K-Pop-Idols im Sinne der Selbstführung sich selbst jeweils als ein der idealen Weiblichkeit entsprechendes cute-Idol durch eine freiwillige Verinnerlichung und Übungen zur Verwendung von spezifischen Aegyo-Repertoires. Dabei fungieren der Körper bzw. das Talent für die cuteness-Performance als Humankapital für das jeweilige Idol, damit die Talentagentur und das Idol selbst Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinn aus dem Konsum des Idols durch seine Fans herstellen können.

„In K-pop, in their years of training with the Entertainment Companies, the celebrities have to learn not only the performance movements, but also the correct manners and attitudes when in public. Korean cuteness aegyo is also a key aspect of this training, whether it is in order to fit the concept of a specific recruit group, the youngest member's image within the age hierarchy of South Korean society.

[...] The concepts of cuteness and innocence have been used in a distinctive marketing strategy in the existing teen pop. K-pop celebrities; performances of aegyo were developed through the professional training in a climate of survival of the cutest. Here, aegyo is a fundamental part of the manufactured cultural product, and it is embedded as a cultural form through a reframing of Korean contemporary westernized perspectives.” (Han, 2018a, S. 204f)

11.2.2.3 Ein Beispiel von Aegyo als Humankapital bei einer weiblichen K-Pop Idol-Gruppe

Nach dem Training und der freiwilligen Übung der Talente für die (cute-)Performance und nach dem Debüt als K-Pop Idols fungieren diese durch das Training und die Übung entwickelten verschiedenen Talente tatsächlich jeweils als ein Humankapital jedes Idols zur Anziehung seiner Fans, zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und besonders zur Gewinnherstellung aufgrund des Konsums des Idols durch die Fans. Unter den verschiedenen Talenten gelten der Körper bzw. das Gesicht und der spezifische mimische und gestische Ausdruck für Aegyo, also für die Performance des Selbst als ein liebenswürdiges, schwaches oder gehorsames

Kind, zugleich als Humankapital jedes (v. a. weiblichen) K-Pop Idols, wodurch sowohl die Talentagentur als auch das Idol selbst ökonomischen Gewinn herstellen können, und Aegyo daher von jedem Idol selbst ständig für die weitere Gewinnherstellung entwickelt werden soll. Als ein Beispiel von Aegyo, das als Humankapital von weiblichen Idols für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinns fungieren kann, analysiert G. Kim (2017) ein am 08. 06. 2009 auf Youtube veröffentlichtes Musikvideo »Gee« von der K-Pop Idol-Gruppe »Girls' Generation (SNSD)«, die als neun weibliche Idols am 05. 08. 2007. debütierten. G. Kim beleuchtet, dass die Aegyos von diesen weiblichen Idols mit den spezifischen mimischen und gestischen Ausdrücken für die Performance des Selbst als ein Kind im Musikvideo (Abb. 231-234) jeweils als Mittel zur Anziehung von Zuschauern besonders im asiatischen Raum verwendet werden, wobei die Liebenswürdigkeit, Schwäche, Macht-/Hilflosigkeit, Passivität, v. a. Gehorsamkeit als ideale Weiblichkeit gilt, wie das in Südkorea angesichts des gemeinsamen konfuzianischen Kulturkontexts des asiatischen Raums der Fall ist.

„SNSD's “Gee” music video was released on January 5, 2009. The song, dance wardrobe, hand motions, and facial expressions of the girls conform to the Korean concept of aegyo, or infantilized cuteness and eroticism, decorated by the members' dexterous exercise of girlish behaviors, like clenching their fists around their cheeks combined with shy smiles and shrugging shoulders. By using patriarchal female decency and coyness, the “Gee” music video was able to appeal to pan-Asian audiences. For instance, “Gee” shows no direct contact between the girls and their crush, and their dance and outfits are subtly sexy in a delicate, girl-next-door way without showing any cleavage or excessive bare skin. Aegyo in “Gee” as an example of cultural proximity in Confucian Asia retains broader socio-politico-economic implications.” (G. Kim, 2017, S. 2377)





Abb. 231-234 Die Aegyos einer weiblichen Idol-Gruppe »Girls Generation« mit den spezifischen visuellen Repertoires im Musikvideo »Gee« (Aufruf am 16.11.2021; Screenshot)

Die Abbildungen 231-234 zeigen zusammen die visuellen Aegyo-Repertoires mit den spezifischen mimischen und gestischen Ausdrücken, die bereits im Kap. 10.1 jeweils als ein Aegyo-Repertoire durch die Analyse der privaten Profilbilder mit den weiblichen Abgebildeten analysiert wurden, im Musikvideo einer weiblichen K-Pop Idol-Gruppe. Die Abb. 231 zeigt das Zwinkern (siehe Kap. 10.1.1.1) mit dem nach rechts abgeknickten Kopf und den lächelnden Lippen der Abgebildeten, die Abb. 232 das überraschte Gesicht (siehe Kap. 10.1.2.2) mit den weit geöffneten Augen und dem weit geöffneten Mund der Abgebildeten, die Abb. 233 das V-Zeichen mit dem Zeige- und Mittelfinger um das rechte Auge (siehe Kap. 10.1.3.1) zur Hervorhebung des Zwinkerns der Abgebildeten, und die Abb. 234 das Stochern der rechten Wange mit dem Zeigefinger (siehe Kap. 10.1.3.2) zur Bildung des Wangengrübchens bei der Abgebildeten. Wie im Kap. 10.3.4 thematisiert wurde, zeigen diese Abbildungen also, dass die visuellen Aegyo-Repertoires sowohl im privaten Kontext als auch im öffentlichen Kontext von Prominenten verwendet werden.

Die vier Abbildungen im Musikvideo zeigen zusätzlich alle keine Körperverhüllung der weiblichen Abgebildeten jeweils als ein K-Pop Idol, die normalerweise im erotischen, lasziven Kontext interpretiert wird, sondern nur das Gesicht der jeweiligen Abgebildeten mit den mimischen und gestischen Ausdrücken zur Performance des Selbst als ein liebenswürdiges, schwaches, gehorsames Kind, in Anlehnung an das Aegyo-Konzept, das nicht im erotischen, lasziven Kontext verstanden werden kann. Und zwar versteht man diese mimischen und gestischen Ausdrücke zur cuteness-Performance als das Humankapital des jeweiligen Idols, das dazu führt, dass das Musikvideo von vielen Zuschauern angesehen wird und ökonomischer Gewinn für die Talentagentur und für die jeweiligen Idols selbst aus diesem Konsum des Musikvideos oder der Idol-Gruppe entsteht. Dabei spielt die in der konfuzianischen Kultur geltende ideale Weiblichkeit mit ihren Merkmalen Schwäche, Macht-, Gehorsamkeit usw. eine große Rolle für den Konsum des Musikvideos und die Gewinnherstellung aus dem Konsum, was auf dem konfuzianischen kulturellen Hintergrund der Zuschauer bzw. Fans im asiatischen Raum beruht. In diesem Zusammenhang fungiert schließlich die ideale Weiblichkeit weniger als eine Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der weiblichen Personen, wie das in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft der Fall war, sondern vielmehr als ein Handelswert zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ökonomischer Gewinnherstellung in der gegenwärtigen Gesellschaft. Dabei gilt der Körper bzw. der spezifische mimische, gestische Ausdruck für Aegyo als das Humankapital des jeweiligen weiblichen Idols, das von jedem Idol selbstständig entwickelt werden soll. Das bedeutet allerdings nicht, dass das Aegyo-Phänomen nur

im ökonomischen Kontext interpretiert werden kann, sondern, dass es zusammen in den beiden Kontexten interpretiert werden kann, zum einen im konfuzianischen Kulturkontext, zum anderen im neoliberal-gouvernementalen Kontext, was auf der kulturellen Abhängigkeit der idealen Weiblichkeit als ein Handelswert beruht.

„[...] K-pop female idols' split personalities embody how their subjectivity has been conditioned by the society's changing needs in continuity between Confucian gender hierarchy and neoliberal commodification of sexuality. [...]

[...] It is a reaffirmation of Korean patriarchy by legitimizing female subordination, being innocent, cute, and submissive and naturalizing neoliberal imperatives that female bodies are commodities. Thus, the K-pop female idols; schizophrenic personality is a strategic outcome of the K-pop industry for its instrumental functionalities. It boosts neoliberal affective economy that monetizes an imaginary feeling of male superiority, which audiences achieve by watching the idols play innocence, cuteness. Simultaneously, it updates and reinforces a gender-based, exploitative human relationship under capitalism.“ (G. Kim, 2019, S: 80ff)

11.2.3 Aegyo als Humankapital: weibliche Profilbilder im Kontext medialer Aufmerksamkeitsökonomien

Die Analyse der weiblichen Profilbilder mit den visuellen Aegyo-Repertoires im Kap. 10.1 zeigt, dass Aegyo mit den spezifischen visuellen Repertoires nicht nur von Prominenten, wie von K-Pop Idols, sondern auch von nicht Prominenten, wie etwa von Pädagogik studierenden Profilbesitzern verwendet werden. Anders ausgedrückt heißt das, dass das Aegyo-Phänomen nicht nur im öffentlichen Kontext, sondern auch im privaten Kontext überall in der südkoreanischen Kultur (überwiegend von weiblichen Personen) existiert, daher sind die visuelle Aegyo-Repertoires nicht nur in den öffentlichen Pressebildern (siehe Kap. 10.3), sondern auch in den privaten Profilbildern (siehe Kap. 10.1) zu beobachten.

Hinsichtlich der Interpretation dieses Aegyo-Phänomens bei den Prominenten im neoliberal-gouvernementalen Kontext wurde zunächst im vorherigen Kapitel (siehe 11.2.2.3) analysiert, dass die Performance des Selbst als ein Kind bzw. ein auf Kindlichkeit bezogenes Wesen als das Humankapital des jeweiligen weiblichen Prominenten (des jeden K-Pop Idols) zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und v. a. ökonomischen Gewinns aus dem Konsum des Idols durch die Fans fungieren kann. Dabei gilt die durch Aegyo performte ideale Weiblichkeit des weiblichen Idols jeweils als ein Handelswert.

Im Anschluss an diese Interpretation des Aegyo-Phänomens von weiblichen Prominenten in öffentlichen Pressebildern kann man das Aegyo-Phänomen bei weiblichen Abgebildeten, die

Pädagogik studieren, in ihren privaten Profilbildern ebenfalls im neoliberal-gouvernementalen Kontext interpretieren. Die Performance der Abgebildeten von sich selbst als ein liebenswürdiges, schwaches, gehorsames Kind mit den visuellen Aegyo-Repertoires fungiert nämlich als ein Mittel zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit seitens anderer Nutzern im digitalen Raum, v. a. auf sozialen Netzwerkplattformen. In Anlehnung an die Begriffe „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ von Franck (2007) und „die Kapitalisierung von Aufmerksamkeit und Beachtung“ von Bublitz (2010) (siehe Kap. 5.1.3) gilt dabei die soziale Aufmerksamkeit als eine Quelle zur Herstellung ökonomischen Mehrwertes. An dieser Stelle kann die cuteness-Performance bzw. jeder Körper für diese Performance als Humankapital des jeweiligen Abgebildeten zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner ökonomischen Mehrwertes fungieren.

„Damit verbunden ist die Ausdehnung der Märkte und die Ausbreitung des Ökonomischen auf das gesamte gesellschaftliche Leben (auf das kulturelle, Individuelle, Organisch-Körperliche etc.) ebenso wie die vollständige Einbeziehung des ehemals Individuellen, Organischen und Affektiven in den ökonomischen Wertschöpfungsprozess, kurz, die marktförmige Optimierung des Menschen, die Individualität nicht als Störfaktor, sondern als Humankapital und Ressource des >Mehrwerts< einfordert. [...] Und das bedeutet: Gewinnsteigerung und -maximierung auf der Ebene der Selbstdarstellung, die nun unweigerlich an die Akkumulation von Aufmerksamkeit gebunden ist. Selbstpräsentation und -verwirklichung werden so zu ökonomischen Ressourcen.“ (Bublitz, 2010, S. 176)

In diesem Zusammenhang kann das Aegyo-Phänomen in den beiden Kontexten, im öffentlichen und privaten Kontext, grundsätzlich in ähnlicher Weise nach dem neoliberal-gouvernementalen Prinzip verstanden werden, denn Aegyo wird sowohl von den Prominenten als auch von den Pädagogik-Studierenden gemeinsam als Mittel zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit eingesetzt, obwohl sich die Abgebildeten auf den privaten Profilbildern von den Abgebildeten auf den öffentlichen Pressebildern dadurch unterscheiden, dass die Pädagogik-Studierenden mit den privaten Profilbildern grundsätzlich keinen ökonomischen Gewinn durch soziale Aufmerksamkeit herstellen müssen (bzw. können), während die weiblichen Prominenten (K-Pop Idols) beruflich ökonomischen Gewinn mittels der sozialen Aufmerksamkeit herstellen müssen. Der Schwerpunkt der Interpretation von Aegyo als Humankapital des jeweiligen Abgebildeten liegt nämlich nicht darauf, dass Aegyo zur Herstellung ökonomischen Gewinns dienen kann, sondern darauf, dass Aegyo sowohl bei den Abgebildeten auf privaten Profilbildern als auch bei denen auf öffentlichen Profilbildern zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit dienen kann, wie Reichert (2008) unten beschreibt:

„Der entscheidende Punkt der Aufmerksamkeits-Ökonomie ist, dass Aufmerksamkeit ein ökonomischer Wert jenseits der monetären Sphäre sein kann. Internet-basierte Aufmerksamkeit wird für viele Individuen zunehmend stärker zu einem eigenständigen ökonomischen Wert in Ergänzung zu monetären Werten. Amateure/Amateurinnen produzieren immer mehr Inhalt selbst, weil sie Aufmerksamkeit erhalten wollen, [...] Die Social-Networking-Plattformen werden tagtäglich von Millionen Besucherinnen und Besuchern aufgesucht, *um Aufmerksamkeit zu handeln und zu tauschen. Mit anderen Worten: Amateure/Amateurinnen vernetzen sich, weil sie Aufmerksamkeit von anderen erhalten wollen und das als Wert für sich sehen – nicht, weil sie damit Geld verdienen wollen.*“ (Reichert, 2008, S. 65)

Für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit durch die cuteness-Performances der Abgebildeten in den privaten Profilbildern spielt besonders die Entwicklung der digitalen Medien eine große Rolle. Auf der einen Seite bieten die sog. Web 2.0 Technologien für Weblog, Online-Community und Soziale Netzwerke etc. einen Raum für die mediale Selbstpräsentation jedes Nutzers in multimedialen Formen an (siehe Kap. 2.2.2), im Sinne medialer Artikulation, anders ausgedrückt heißt das, dass jeder Nutzer, sowohl ein Prominenter als auch ein nicht Prominenter, sich selbst wegen der Entwicklung der Web 2.0 Technologien als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses oder gehorsames Kind mit den visuellen Aegyo-Repertoires jederzeit im (digitalen) medialen Raum, v. a. in sozialen Netzwerkplattformen, performen kann. Auf der anderen Seite bieten außerdem die Web 2.0 Technologien einen Raum für die mediale Kommunikation sowie ferner für die mediale Evaluation zwischen den Nutzern, anders ausgedrückt bedeutet das, dass jeder Nutzer über eigene cuteness-Performances mit anderen Nutzern mithilfe der Kommentar-Funktion kommunizieren kann und ferner eigene cuteness-Performances von anderen Nutzern mithilfe der Gefällt-mir-Angabe oder Teilen-Funktion (in Zahlen) evaluiert werden können. Umgekehrt kann jeder Nutzer über andere cuteness-Performances mit anderen Nutzern kommunizieren und er kann auch andere cuteness-Performances evaluieren. Mithilfe dieser Möglichkeiten der medialen Selbstpräsentation für die cuteness-Performance und der medialen Kommunikation bzw. Evaluation kann demnach soziale Aufmerksamkeit für die cuteness-Performances jedes Nutzers hergestellt werden, was in Form vieler Gefällt-mir Angaben oder guter Kommentare zu der Performance von anderen Nutzern geschehen kann, und in diesem Kontext verstehen Puzar und Hong (2018) Aegyo als ein „mediales Phänomen“ (Puzar & Hong, 2018, S. 335) (siehe Kap. 9.2.2.2).

Schließlich kann man zusammenfassen, dass das Aegyo-Phänomen sowohl im öffentlichen Kontext als auch im privaten Kontext nicht nur als ein Mittel für die Selbstdarstellung als eine ideale Frau im konfuzianischen Kulturkontext, sondern auch als ein Mittel für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit im neoliberal-gouvernementalen Kontext interpretiert werden kann. Dabei fungieren die Performances des Selbst als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-

/hilfloses oder gehorsames Kind mit den visuellen Repertoires und der Körper für die Performance als Humankapital des jeweiligen Abgebildeten nicht nur in den öffentlichen Pressebildern, sondern auch in den privaten Profilbildern zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit. Für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit für die cuteness-Performances der Abgebildeten spielt zusätzlich die Web 2.0-Technologie und mediale Struktur eine große Rolle, die Möglichkeiten für die mediale Selbstpräsentation, Kommunikation bzw. Evaluation anbieten.

12. Schluss

12.1 Das Aegyo-Phänomen als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Transformation der kulturellen Idealvorstellung von Weiblichkeit im südkoreanischen Kontext

Im vorherigen Kapitel wurde zunächst versucht, das überall in der südkoreanischen Gesellschaft vorhandene Aegyo-Phänomen im konfuzianischen Kulturkontext so zu interpretieren, dass das Aegyo des jeweiligen Abgebildeten (sowohl das Aegyo jedes Pädagogik-Studierenden in den Facebook-Profilbildern als auch das Aegyo jedes K-Pop Idols in den öffentlichen Pressebildern) jeweils als ein Mittel zur Verwirklichung der kulturellen Idealvorstellung (ideale Weiblichkeit), also Schwäche, Macht-/Hilflosigkeit, Passivität und v. a. Gehorsamkeit etc. in der konfuzianischen Kultur gedeutet werden kann (siehe Kap. 11.1.3). Angesichts der gegenwärtigen modernisierten südkoreanischen Gesellschaft, in der der Konfuzianismus nicht mehr als Herrschaftsideologie fungiert und daher diese kulturelle Idealvorstellung zur Regulierung des Lebens von weiblichen Personen eine immer geringere Rolle spielt, wird weiterhin versucht, das Aegyo-Phänomen im neoliberal-gouvernementalen Kontext in der Weise zu interpretieren, dass das Aegyo sowohl im privaten Kontext als auch im öffentlichen Kontext jeweils als ein Mittel zum Erhalt vieler positiver Kommentare oder Evaluationen von Beobachtern bzw. Lesern, anders ausgedrückt, als ein Mittel für die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit gedeutet werden kann (siehe Kap. 11.2.3). Im Anschluss daran soll schließlich das Aegyo-Phänomen in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft nicht in einem Kontext, sondern zusammen in zwei Kontexten interpretiert werden, zum einen im konfuzianischen kulturellen Kontext und zum anderen im neoliberal-gouvernementalen Kontext.

Auf der Grundlage dieser Interpretationsmöglichkeit des Aegyo-Phänomens in den beiden Kontexten kann man weiterhin schlussfolgern, dass das Aegyo-Phänomen in der südkoreanischen Gesellschaft als ein Beispiel der neoliberal-gouvernementalen Transformation der Rolle der kulturellen Idealvorstellung interpretiert werden kann, also von der Rolle als eine Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens von v. a. weiblichen Personen zu der Rolle als Handelswert bzw. Humankapital des Individuums zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner zur Herstellung ökonomischen Gewinns. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass das Aegyo-Phänomen im neoliberal-gouvernementalen Kontext als ein Beispiel der Ausweitung des ökonomischen Prinzips auf alle menschlichen Denk- und Handlungsweisen, mit den Worten von Lemke et al. (2000) der „Ausweitung ökonomischer Formen auf das Soziale, um

die Differenz zwischen Ökonomie und Sozialem überhaupt zu eliminieren“ (Lemke et al., 2000, S. 16), verstanden werden kann.

In der traditionellen koreanischen Gesellschaft mit ihrer konfuzianischen Herrschaftsideologie galten weibliche Personen auf der Grundlage der Begriffe »yin« und »nei« jeweils als schwache, passive, gehorsame Wesen, während männliche Personen auf der Grundlage der Begriffe »yang« und »wei« jeweils als starke, aktive, führende Wesen angesehen wurden (siehe Kap. 11.1.1). Es existierte damals eine kulturelle Idealvorstellung hinsichtlich der Weiblichkeit in der konfuzianischen Gesellschaft mit Merkmalen wie Schwäche, Passivität, Gehorsamkeit usw. und diese fungierte insbesondere als Geschlechternorm zur Regulierung des Lebens der damaligen weiblichen Personen. Bedingt durch die Modernisierung und Entwicklung des Kapitalismus in der südkoreanischen Gesellschaft seit den 60er Jahren spielt heutzutage diese Geschlechternorm mit dem entsprechenden gesellschaftlichen Druck, wonach »weibliche Personen schwach, passiv und gehorsam sein sollen«, eine immer geringere Rolle. Trotz dieses gesellschaftlichen Wandels spielt die von der konfuzianischen Kultur tradierte Idealvorstellung bzw. ideale Weiblichkeit noch eine große Rolle in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft, allerdings transformierte sich die Rolle dieser kulturellen Idealvorstellung insofern, als sie nun weniger als Geschlechternorm zur Regulierung des menschlichen Lebens, sondern vielmehr als Handelswert fungiert. Dabei dient besonders der Körper der weiblichen Personen, der zur Performance des Selbst als ein der kulturellen Idealvorstellung entsprechendes (etwa als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses oder gehorsames Kind) Wesen eingesetzt wird, als das Humankapital jeder weiblichen Person, durch das soziale Aufmerksamkeit hergestellt werden kann und das dafür von ihr selbstständig entwickelt (gemaagt) werden soll. Nach dem Marktprinzip, das ein „Organisationsprinzip des Staats und der Gesellschaft“ (ebd., S. 15) im Zeitalter der neoliberalen Gouvernementalität darstellt, soll sich nämlich jede (weibliche) Person nicht aufgrund äußerer Zwangs (z. B. von anderen Personen oder Institutionen) nach der traditionellen Geschlechternorm richten, sondern freiwillig sich selbst als ein der idealen Weiblichkeit entsprechendes Wesen darstellen und auch modifizieren. Dabei fungiert der im Rahmen einer Kindlichkeitsperformance in (Profil-)Bildern präsentierte Körper der jeweiligen weiblichen Person als ein Mittel dafür, um selbst als eine ideale Frau von anderen Personen anerkannt zu werden und dadurch soziale Aufmerksamkeit herzustellen. Somit kann man zusammenfassen, dass sich die Rolle der kulturellen Idealvorstellung bzw. idealen Weiblichkeit von einer Geschlechternorm in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft zu einem Handelswert bzw. Humankapital des Individuums zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit im neoliberalen Zeitalter transformiert hat, wobei das Aegyo-

Phänomen in der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft als ein Beispiel dieser Transformation der Rolle dieser kulturellen Idealvorstellung (idealen Weiblichkeit) verstanden werden kann.

12.2 Aegyo in den Facebook-Profilbildern als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie

Im Anschluss an die für die vorliegende Untersuchung zentrale Forschungsfrage, ob die mediale Artikulation als »Form der neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie« aufgrund einer theoretischen Überprüfung in Anlehnung an die Arbeiten von Foucault (1984; 1993b) und Bröckling (2003), Reckwitz (2008), Bublitz (2010) usw., und aufgrund einer empirischen Analyse der visuellen Aegyo-Repertoires in den Facebook-Profilbildern von Pädagogik-Studierenden an einer südkoreanischen Universität interpretiert werden kann, kann man als zweiten Schluss im pädagogischen Kontext folgern, dass das Aegyo jedes weiblichen Abgebildeten (jeweils einer Pädagogik-Studierenden) in den privaten Profilbildern mit den spezifischen visuellen Repertoires jeweils als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer interpretiert werden kann.

In Anlehnung an Foucaults Arbeiten (Foucault, 1984, S. 35f, 1993b, S. 26) lässt sich zunächst der Begriff »Selbsttechnologie« als die bewussten Operationen am Selbst (am eigenen Körper, Verhalten, an der eigenen Seele oder Lebensweise) zur Modifizierung des Selbst in einer bestimmten Form (siehe Kap. 4.2.1) verstehen, und dann den Begriff »neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« als die bewussten Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer, der eigenes Humankapital ständig und eigenverantwortlich im ganzen Leben investieren bzw. managen soll (siehe Kap. 4.2.3). Anschließend lässt sich in Anlehnung an die Arbeiten von Reckwitz (2008b) und Bublitz (2010) weiterhin der Begriff »mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie« als die bewussten Operationen im (digitalen) medialen Raum verstehen, die der Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer durch beispielsweise mediales Erzählen über sich selbst und v. a. mediale Selbstpräsentation in visueller Form (siehe Kap. 5.1.3) dienen.

In Anlehnung an diese genannten Begriffe kann man zunächst die Erstellung eigener Profilbilder der jeweiligen Profilbesitzer als ein Beispiel der medialen Selbsttechnologie, also als die bewusste Operation am Selbst zur Modifizierung des Selbst in einer bestimmten Form im medialen Raum verstehen. Im Anschluss daran lassen sich die durch die Profilbilder präsen-

tierten Performances der jeweiligen Profilbesitzer (Abgebildeten) selbst als ein liebenswürdiges, schwaches, macht-/hilfloses oder unschuldiges Kind im Sinne von Aegyo jeweils als Beispiele der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie deuten, nämlich als bewusste Operationen am Selbst zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer, wobei es bei diesen Performances weniger um die Selbstreflexion, das Selbstverständnis oder die Entwicklung eigener Individualität geht, als vielmehr um die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit bei anderen Nutzern. Anders ausgedrückt heißt das, dass jeder Profilbesitzer sich selbst durch die ständigen cuteness-Performances mit den visuellen Aegyo-Repertoires als ein Unternehmer modifiziert, der den eigenen Körper für die Performances als eigenes Humankapital ständig managen soll. Es lässt sich nämlich eine spezifische Form der Modifizierung bzw. Führung des Selbst durch die Analyse des Aegyos jedes Profilbesitzers bzw. Abgebildeten mit den spezifischen visuellen Repertoires in den Facebook-Profilbildern empirisch rekonstruieren, nämlich die Modifizierung des Selbst nicht als ein Kunstwerk, sondern als ein Unternehmer (siehe Kap. 4.3.2).

In Anlehnung an den Begriff »Gouvernementalität« und v. a. „Führen der Führung“ (Foucault, 1987, S. 255) ist darüber hinaus zu berücksichtigen, dass diese Form der Führung des Selbst als ein Unternehmer, die durch die mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie am Beispiel von Aegyo in den Facebook-Profilbildern erfolgt, tatsächlich von der medialen Struktur der Facebook-Profilbilder geführt wird. Dabei kann diese mediale Struktur als ein Beispiel der »Herrschaftstechnik« für das Führen der Selbstführung angesehen werden (siehe Kap. 4.1). Und zwar ist zunächst die Struktur der Facebook-Profilbilder als die Struktur des „demokratisierten Panoptikums“ (Bröckling, 2003a, S. 85) mit gegenseitiger Beobachtungs- und v. a. Evaluationsmöglichkeit zwischen den Nutzern zu verstehen (siehe Kap. 5.2.1, 5.2.2). Innerhalb dieser medialen Struktur von Facebook wird jede Performance des Selbst als eine cute-Person durch die Profilbilder mithilfe der Teilen- bzw. Kommentarfunktion oder der Gefällt-mir-Angabe von anderen Nutzern ständig beobachtet, in wörtlicher Form kommentiert oder v. a. in Zahlen evaluiert (siehe Kap. 5.2.3). Diese Beobachtung bzw. Evaluation kann zu einer Form der Selbstmodifizierung jedes Profilbesitzers führen, wobei jeder Profilbesitzer im Sinne der „feedbackgeleiteten Selbststeuerung“ (ebd., S. 86; siehe Kap. 5.2.4) sich selbst möglichst liebenswürdig, schwach oder gehorsam wie ein Kind mithilfe der spezifischen visuellen Repertoires ausdrückt, um möglichst viele positive Feedbacks und Evaluationen von anderen Nutzern zu erhalten und dadurch soziale Aufmerksamkeit herzustellen. Durch diese Wechselwirkung zwischen der individuellen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie im medialen Raum – hier dargestellt am Beispiel des Aegyos des jeweiligen Profilbesitzers in den Facebook-Profilbildern mit den spezifischen visuellen Aegyo-Repertoires –

und der medialen Struktur als ein demokratisiertes Panoptikum mit der gegenseitigen Beobachtungs- und Evaluationsmöglichkeit mithilfe der Kommentar-Funktion und Gefällt-mir Angabe – hier gezeigt am Beispiel der Struktur der Facebook-Profilbilder – modifiziert schließlich der Profilbesitzer (Abgebildete) in den Profilbildern sich selbst in einer spezifischen Form modifiziert, nämlich als ein sein eigenes Humankapital ständig managender Unternehmer, dem es um die Herstellung sozialer Aufmerksamkeit geht.

12.3 Zwei Anschlussfragen

Die zwei Schlussfolgerungen der vorliegenden Untersuchung bestehen darin, dass zum einen das Aegyo-Phänomen als ein Beispiel einer neoliberal-gouvernementalen Transformation, nämlich der Rolle einer kulturellen Idealvorstellung – der idealen Weiblichkeit – von einer Geschlechternorm zu einem Handelswert bzw. Humankapital des Individuums, gedeutet werden kann und dass zum anderen das Aegyo jedes Profilbesitzers (Abgebildeten) in den Facebook-Profilbildern als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit und ferner zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer interpretiert werden kann. Anknüpfend an diese Schlussfolgerungen lassen sich noch zwei weitere Anschlussfragen formulieren.

Angesichts des Vorhandenseins eines dem südkoreanischen Aegyo-Phänomen ähnlichen Phänomens in anderen teilen Ostasiens, v. a. in Japan und China (Taiwan), die ebenso wie Korea von der konfuzianischen Kultur seit langer Zeit stark beeinflusst sind, kann als erste Anschlussfrage danach gefragt werden, ob andere Beispiele der neoliberal-gouvernementalen Transformation der Rolle der kulturellen Idealvorstellung nicht nur in der südkoreanischen Kultur, sondern auch in der japanischen und chinesischen Kultur vorhanden sind. Abidin (2016) sowie Puzar und Hong (2018) analysieren, dass das »Aegyo-« in Südkorea, »Burikko-« in Japan und »Sajiao-Konzept bzw. Phänomen« in China gemeinsam im engen Zusammenhang mit dem »cuteness-Konzept« stehen (Abidin, 2016, S. 33ff; Puzar & Hong, 2018, S. 336⁵⁹). Gemeinsam ist dabei den drei Konzepten die bewusste Kindlichkeitsperformance eines (v. a.)

⁵⁹ Puzar und Hong betonen ausdrücklich, dass ein dem südkoreanischen Aegyo-Phänomen ähnliches Phänomen ebenfalls in anderen Regionen Ostasiens vorhanden ist: „The phenomenon of performed winsomeness is, clearly not unique to Korea, as similar concepts and infantilised vocal and gestural adjustments exist across East Asian regions, most visibly in Japan and urban China, and to various degrees of relatability in other cultures.“ (Ebd.)

weiblichen Erwachsenen (ebd.). In diesem Zusammenhang eröffnet sich die Interpretationsmöglichkeit, auch das japanische Burikko-Phänomen und das chinesische Sajiao-Phänomen ebenso wie das südkoreanische Aegyo-Phänomen jeweils als Beispiele der neoliberal-gouvernementalen Transformation der Rolle der kulturellen Idealvorstellung von einer Geschlechternorm zur Regulierung des menschlichen Lebens zu einem Handelswert bzw. Humankapital des Individuums zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit zu verstehen. Diese neue Interpretationsmöglichkeit sollte weiterhin durch theoretische und v. a. empirische Untersuchungen (z. B. durch die Analyse von Profilbildern japanischer/chinesischer Studierender und den Vergleich mit den Profilbildern südkoreanischer Studierender) überprüft werden, um evtl. den ersten Schluss über die südkoreanische Kultur hinaus auch auf andere Kulturen im konfuzianischen Kulturkontext zu erweitern und Gemeinsamkeiten, v. a. aber auch Unterschiede zwischen den drei Kulturen zu vergleichen.

Ferner konnte die Möglichkeit aufgezeigt werden, den Begriff »Selbsttechnologie« in ambivalenten Kontexten zu interpretieren. Zum einen dient er als neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie zur Modifizierung des Selbst als ein Unternehmer, zum anderen als ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie zur Modifizierung des Selbst als ein Kunstwerk, welches nur einzig auf der ganzen Welt existiert (siehe Kap. 4.3). Dementsprechend ließen sich darüber hinaus hinsichtlich des Begriffs »mediale Selbsttechnologie« ebenfalls Interpretationsmöglichkeiten in ambivalenten Kontexten aufzeigen, denn zum einen lässt er sich als mediale neoliberal-gouvernementale Selbsttechnologie deuten – ein Beispiel dafür ist die mediale Selbstpräsentation zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit –, zum anderen als mediale ästhetisch-existenzielle Selbsttechnologie – ein Beispiel ist die mediale Selbstpräsentation zur freien Erprobung des Selbst, zur Erkennung der eigenen Individualität und zur Gestaltung einer einzigartigen Lebensweise (siehe Kap. 5.1.2). Ausgehend von diesen Interpretationsmöglichkeiten kann als zweite Anschlussfrage danach gefragt werden, ob das Forschungsobjekt »Facebook-Profilbilder« nicht nur im neoliberal-gouvernementalen Kontext, sondern auch in dem anderen Kontext interpretiert werden kann, nämlich als ein Beispiel der medialen ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie, die mit reflexivem Potenzial der Wendung des eigenen Blicks auf sich selbst, dem besseren Verstehen des Selbst, der Erkennung der eigenen Individualität und der Gestaltung einer einzigartigen Lebensweise dienen kann. Angesichts der Tatsache, dass nicht die gesamten 1,682 Profilbilder, sondern tatsächlich nur ein Teil davon, etwa 198 Profilbilder mit visuellen Aegyo-Repertoires, jeweils als ein Beispiel der medialen neoliberal-gouvernementalen Selbsttechnologie in der vorliegenden Untersuchung analysiert wurden, sollten die in der vorliegenden Untersuchung nicht behandelten 1,484 Profilbilder noch weiterhin analysiert werden, um diese andere Interpretationsmöglichkeit zu überprüfen,

also zu klären, ob Facebook-Profilbilder als ein Beispiel der medialen ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie nicht nur als Mittel zur Herstellung sozialer Aufmerksamkeit, sondern auch zur Selbstreflexion, zur Gestaltung einer eigenen einzigartigen Lebensweise und v. a. zur Modifizierung des Selbst nicht als ein Unternehmern, sondern als ein Kunstwerk interpretiert werden können. Durch diese Überprüfung ließe sich ferner die von Münte-Goussar (2011; 2015) formulierte Hauptthese vom »ambivalente[n] Verhältnis des Selbsttechnologie-Begriffs zwischen der (neoliberal-)gouvernementalen und ästhetisch-existenziellen Selbsttechnologie« (siehe Kap. 4.3.2) am Beispiel der Facebook-Profilbilder empirisch bestätigen, woraufhin dann der Begriff »Selbsttechnologie« noch in einem erweiterten Sinne im pädagogischen Kontext thematisiert werden könnte.

Literaturverzeichnis

- Abidin, C. (2016). Agentic Cute (^.^): Pastiche East Asian cute in Influencer commerce. *East Asian Journal of Popular Culture*, 2(1), 33–47.
- Allison, A. (2003). Portable monsters and commodity cuteness: Poke´mon as Japan's new global power. *Postcolonial Studies*, 6(3), 381–395.
- Almaary, H. F., Karthik, R. & Scott, C. (2018). New Landmarks for the Surgical Creation of Dimples Based on Facial Form. *International Journal of Clinical and Aesthetic Dermatology*, 11(5), 22–26.
- Aoyagi, H. (2005). *Islands of Eight Million Smiles. Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press.
- Astheimer, J., Neumann-Braun, K. & Schmidt, A. (2011). MyFace: Die Porträtfotografie im Social Web. In K. Neumann-Braun & U. P. Autenrieth (Hrsg.), *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook & Co.* (S. 79–122). Baden-Baden: Nomos.
- Autenrieth, U. (2014). *Die Bilderwelten der Social Network Sites. Bildzentrierte Darstellungsstrategien, Freundschaftskommunikation und Handlungsorientierungen von Jugendlicher auf Facebook und Co.* Baden-Baden: Nomos.
- Beck, C. (2003). Fotos wie Texte lesen. Anleitung zur sozialwissenschaftlichen Fotoanalyse. In Y. Ehrenspeck & B. Schäffer (Hrsg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch* (S. 55–71). Opladen: Leske + Budrich.
- Bilstein, J. (2004). Nicht mehr ganz so fremdes Terrain: Bildinterpretationen in der Erziehungswissenschaft - Rezensionssaufsatz. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS)*, 5(1), 117–124.
- Boehm, G. (1978). Zu einer Hermeneutik des Bildes. In H.-G. Gadamer & G. Boehm (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (S. 444–471). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, G. (2001). Die Wiederkehr der Bilder. In G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S. 11–38). München: Wilhelm Fink.
- Bröckling, U. (2002). Jeder könnte, aber nicht alle können. Konturen des unternehmerischen Selbst. *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 11(4), 6–26.
- Bröckling, U. (2003a). Das demokratisierte Panopticon. Subjektivierung und Kontrolle im 360°-Feedback. In A. Honneth & M. Saar (Hrsg.), *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer*

- Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001* (S. 77–93). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bröckling, U. (2003b). Menschenoekonomie, Humankapital. Eine Kritik der biopolitischen Ökonomie. *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 12(1), 3–22.
- Brown, L. (2013). "Oppa, Hold My Purse". A Sociocultural Study of Identity and Indexicality in the Perception and Use of Oppa 'Older Brother' by Second Language Learners. *The Korean Language in America*, 18, 1–22.
- Bruns, A. (2009). "Anyone can edit": vom Nutzer zum Produzter. *Kommunikation @ Gesellschaft*, (10), 1–23.
- Blublitz, H. (2010). *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: Transcript.
- Chan, S. Y. (2000). Gender and Relationship Roles in the Analects and the Mencius. *Asian Philosophy*, 10(2), 115–132.
- Chan, S. Y. (2003). The Confucian Conception of Gender in the twenty-first Century. In D. A. Bell & C. Hahm (Hrsg.), *Confucianism for the Modern World* (S. 312–333). New York: Cambridge University Press.
- Cirlot, J. E. (1962). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dale, J. P. (2016). Cute studies: An emerging field. *East Asian Journal of Popular Culture*, 2(1), 5–13.
- Dale, J. P. (2017). The Appeal of the Cute Object. Desire, Demestication, and Agency. In J. P. Dale, J. Goggin, J. Leyda, A. P. McIntyre & D. Negra (Hrsg.), *The Aesthetics and Affects of Cuteness* (S. 35–55). New York: Taylor & Francis.
- Dale, J. P., Goggin, J., Leyda, J., McIntyre, A. P. & Negra, D. (2017). The Aesthetics and Affects of Cuteness. In J. P. Dale, J. Goggin, J. Leyda, A. P. McIntyre & D. Negra (Hrsg.), *The Aesthetics and Affects of Cuteness* (S. 1–34). New York: Taylor & Francis.
- Deuchler, M. (1992). *The Confucian Transformation of Korea. a study of society and ideology*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press.
- Dilthey, W. (1982). Leben und Erkennen. Ein Entwurf zur Erkenntnistheoretischen Logik und Kategorienlehre (ca. 1892/1893). In H. Johach & F. Rodi (Hrsg.), *Wilhelm Dilthey Gesammelte Schriften 19. Band. Grundlegung der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte. Ausarbeitungen und Entwürfe zum zweiten Band der Einleitung in die Geisteswissenschaften (ca. 1870-1895)* (S. 333–388). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Epstein, S. & Turnbull, J. (2014). Girls' Generation? Gender, (Dis)Empowerment, and K-pop.

- In K. H. Kim & Y. Choe (Hrsg.), *The Korean Popular Culture Reader* (S. 314–336). Durham and London: Duke University Press.
- Ferber, M. (2007). *Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flasche, V. (2017). Das gläserne Jugendzimmer? Ikonische Selbstentwürfe zwischen digitalen und analogen Räumen. In S. Schinkel & I. Herrmann (Hrsg.), *Ästhetiken in Kindheit und Jugend. Sozialisation im Spannungsfeld von Kreativität, Konsum und Distinktion* (S. 269–286). Bielefeld: Transcript.
- Flasche, V. (2018). Subjektkonstitution als Grenzziehung - Zum performativen Grenzgang im Bild. In B. Bütow, J.-L. Patry & H. Astleitner (Hrsg.), *Grenzanalysen - Erziehungswissenschaftliche Perspektiven zu einer aktuellen Denkfigur* (S. 117–134). Weinheim: Belt Juventa.
- Foucault, M. (1976). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1984). *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch*. Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, M. (1987). Das Subjekt und die Macht. Nachwort von Michel Foucault. In H. L. Dreyfus & P. Rabinow (Hrsg.), *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (S. 243–261). Frankfurt am Main: Athenäum.
- Foucault, M. (1989a). *Sexualität und Wahrheit. 2. Band. Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1989b). *Sexualität und Wahrheit. 3. Band. Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1993a). About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*, 21(2), 198–227.
- Foucault, M. (1993b). Technologien des Selbst. In L. H. Martin, H. Gutman & P. H. Hutton (Hrsg.), *Technologien des Selbst* (S. 24–62). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Foucault, M. (1996). *Michel Foucault. Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2004a). *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2004b). *Geschichte der Gouvernementalität. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2005a). Die Gouvernementalität (Vortrag). In D. Defert & F. Ewald (Hrsg.), *Michel Foucault. Analytik der Macht* (148-174). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Foucault, M. (2005b). Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über die laufende Arbeit. In D. Defert & F. Ewald (Hrsg.), *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988* (S. 461–498). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Franck, G. (2007). *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fuhs, B. (2003). Fotografie als Dokument qualitativer Forschung. In Y. Ehrenspeck & B. Schäffer (Hrsg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch* (S. 37–54). Opladen: Leske + Budrich.
- Ganguin, S. & Sander, U. (2008). Identitätskonstruktionen in digitalen Welten. In U. Sander, F. von Gross & K.-U. Hugger (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik* (S. 422–427). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Han, A.-J. (2018a). Celebrity Culture in K-Pop. *Global Cultural Contents*, (33), 203–220.
- Han, A.-J. (2018b). The Professionalism of K-Pop Idols in Arts Education. *The Korean Journal of Arts Education*, 16(1), 1–16.
- Han, A.-J. (2018c). A study on the Virtuosity of K-Pop through Culture and Arts Education. *Korean Journal of Culture and Arts Education Studies*, 13(3), 1–19.
- Heitmeyer, W. (1997). Gesellschaftliche Integration, Anomie und ethnisch-kulturelle Konflikte. In W. Heitmeyer (Hrsg.), *Was treibt die Gesellschaft auseinander? Bundesrepublik Deutschland: Auf dem Weg von der Konsens zur Konfliktgesellschaft. Band 1* (S. 629–653). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ho, S.-L. (2012). Fuel for South Korea's "Global Dreams Factory": The Desires of Parents Whose Children Dream of Becoming K-pop Stars. *Korea Observer*, 43(3), 471–502.
- Hugger, K.-U. (2014). Digitale Jugendkulturen. Von der Homogenisierungsperspektive zur Anerkennung des Partikularen. In K.-U. Hugger (Hrsg.), *Digitale Jugendkulturen. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage* (S. 11–28). Wiesbaden: Springer VS.
- Humboldt, W. von (1980). Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen [1972]. In A. Flitner & K. Giel (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldt Werke in fünf Bänden 1. Schriften zur Anthropologie und Geschichte* (S. 56–233). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Humboldt, W. von (1988). Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts [1830-1835]. In A. Flitner & K. Giel (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldt Werke in fünf Bänden 3. Schriften zur Sprachphilosophie* (S. 368–756). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Imdahl, M. (1980). *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm

- Fink.
- Imdahl, M. (1996). Überlegungen zur Identität des Bildes (1979). In G. Boehm (Hrsg.), *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Band 3. Reflexion - Theorie - Methode* (S. 381–423). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Iske, S. (2016). Medienbildung im Kontext digitaler Personenprofile. In D. Verständig, J. Holze & R. Biermann (Hrsg.), *Von der Bildung zur Medienbildung. Festschrift für Winfried Marotzki* (S. 257–280). Wiesbaden: Springer VS.
- Izard, C. E. (1994). *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Weinheim: Beltz, PsychologieVerlagUnion.
- Jandt, F. E. (2018). *An Introduction to Intercultural Communication. Identities in a Global Community*. California: Sage.
- Jeon, L. & Cukor-Avila, P. (2015). "One Country, One Language"? Mapping Perceptions of Dialects in South Korea. *Dialectologia*, (14), 17–46.
- Jörissen, B. (2008a). The Body is the Message. Avatare als visuelle Artikulationen, soziale Aktanten und hybride Akteure. *Paragrana*, 17(1), 277–295.
- Jörissen, B. (2008b). Kreativer Selbstaussdruck in den Neuen Medien - zwischen Artikulation und >Crowdsourcing<. *ZfK. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, (1), 31–47.
- Jörissen, B. (2011a). >Medienbildung< - ein Konzept in heterogenen institutionellen Verwendungskontexten. In T. Meyer, W.-H. Tan, C. Schwalbe & R. Appelt (Hrsg.), *Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel* (S. 83–91). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jörissen, B. (2011b). Bildung, Visualität, Subjektivierung. Sichtbarkeiten und Selbstverhältnisse in medialen Strukturen. In T. Meyer, K. Mayrberger, S. Münte-Goussar & C. Schwalbe (Hrsg.), *Kontrolle und Selbstkontrolle. Zur Ambivalenz von E-Portfolios in Bildungsprozessen* (S. 57–73). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jörissen, B. (2012). Anthropologien der Medialität. In H. Bockhorst, V.-I. Reinwand & W. Zacharias (Hrsg.), *Handbuch Kulturelle Bildung* (S. 57–62). München: Kopaed.
- Jörissen, B. & Marotzki, W. (2009). *Medienbildung - eine Einführung. Theorie - Methoden - Analysen*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Jung, J. & Forbes, G. B. (2006). Multidimensional Assessment of Body Dissatisfaction and Disordered Eating in Korean and US College Women: A Comparative Study. *Sex Roles*, 55, 39–50.
- Jung, M. (2005). „Making us explicit“: Artikulation als Organisationsprinzip von Erfahrung. In M. Schlette & M. Jung (Hrsg.), *Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven* (S. 103–142). Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Kant, I. (1978). Logik (1800). Ein Handbuch zu Vorlesungen. In W. Weischedel (Hrsg.), *Immanuel Kant. Schriften zur Metaphysik und Logik. Werkausgabe Band 6* (S. 419–582). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kim, C. N. (2012). *K-Pop. Roots and Blossoming of Korean Popular Music*. Seoul: Hollym.
- Kim, G. (2017). Between Hybridity and Hegemony in K-Pop's Global Popularity: A Case of Girls' Generation's American Debut. *International Journal of Communication*, (11), 2367–2386.
- Kim, G. (2019). *From Factory Girls to K-Pop Idol Girls. Cultural Politics of Developmentalism, Patricarchy, and Neoliberalism in South Korea's Popular Music Industry*. Lanham: Lexington Books.
- Kim, T. (2003). Neo-Confucian Body Techniques: Women's Bodies in Korea's Consumer Society. *Body & Society*, 9(2), 97–113.
- Kinsella, S. (1995). Cuties in Japan. In L. Skov & B. Moeran (Hrsg.), *Women, Media, and Consumption in Japan* (S. 220–254). Richmond: Curzon Press.
- Klafki, W. (1985). *Neue Studien zur Bildungstheorie und Didaktik. Beiträge zur kritisch-konstruktiven Didaktik*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Kopp-Schmidt, G. (2004). *Ikono-graphie und Ikonologie. Eine Einführung*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis. Verfügbar unter: 3-937111-09-3
- Krotz, F. & Schulz, I. (2014). Jugendkulturen im Zeitalter der Mediatisierung. In K.-U. Hugger (Hrsg.), *Digitale Jugendkulturen. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage* (S. 31–44). Wiesbaden: Springer VS.
- Leistert, O. (2017). Soziale Medien als Technologien der Überwachung und Kontrolle. In J.-H. Schmidt & M. Taddicken (Hrsg.), *Handbuch Soziale Medien. mit 16 Abbildungen und 10 Tabellen* (S. 233–249). Wiesbaden: Springer VS.
- Lemke, T. (2001). Die Ungleichheit ist für alle gleich. Michel Foucaults Analyse der neoliberalen Gouvernementalität. *1999 : Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 16(2), 99–115.
- Lemke, T., Krasmann, S. & Bröckling, U. (2000). Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung. In U. Bröckling, S. Krasmann & T. Lemke (Hrsg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen* (S. 7–40). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lie, J. (2012). What is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity. *Korea Observer*, 43(3), 339–363.
- Link, J. (1997). *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Lorenz, K. (1943). Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5(2), 235–409.
- Lüdeking, K. (2005). Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? In K. Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* (S. 122–131). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Marcus, A., Kurosu, M., Ma, X. & Hashizume, A. (2017). *Cuteness Engineering. Designing Adorable Products and Services*. Cham: Springer International Publishing.
- Marotzki, W. (1990). *Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie. Biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- Marotzki, W. (2008). Weisen der Artikulation aus bildungstheoretischer Perspektive am Beispiel von Web 2.0-Phänomenen. In C. Schachtner & A. Höber (Hrsg.), *Learning Communities. Das Internet als neuer Lern- und Wissensraum* (S. 57–70). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Marotzki, W. & Jörissen, B. (2008). Medienbildung. In U. Sander, F. von Gross & K.-U. Hugger (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik* (S. 100–109). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Marotzki, W. & Stoetzer, K. (2006). Die Geschichten hinter den Bildern. Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht. In W. Marotzki & H. Niesyto (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive* (S. 15–44). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mcguire, M. (2015). *'I Don't Need Feminism, I Have Aegyo!' Cuteness and Heteronormativity in South Korea*.
- Meise, B. & Meister, D. M. (2011). Identität, Sozialität und Strukturen innerhalb von Social Network Sites. Theoretische und empirische Bezüge. In D. Hoffmann, Neuß Norbert & Günter Thiele (Hrsg.), *Stream your life!? Kommunikation und Medienbildung im Web 2.0* (S. 21–32). München: Kopaed.
- Menke, C. (2003). Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz. In A. Honneth & M. Saar (Hrsg.), *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001* (S. 283–299). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Misoch, S. (2009). Die eigene Homepage als Medium adoleszenter Identitätsarbeit. In L. Mikos, D. Hoffmann & R. Winter (Hrsg.), *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen* (S. 163–

- 182). Weinheim und München: Juventa Verlag.
- Mitchell, W. J. T. (2018). Pictorial Turn. In G. Frank (Hrsg.), *W.J.T. Mitchell Bildtheorie* (S. 101–135). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mollenhauer, K. (1983). Streifzug durch fremdes Terrain: Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht. *Zeitschrift für Pädagogik*, 29(2), 173–194.
- Mollenhauer, K. (1997). Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation. In B. Friebertshäuser & A. Prengel (Hrsg.), *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft* (S. 247–264). Weinheim und München: Juventa Verlag.
- Mollenhauer, K. (2008). *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung*. Weinheim und München: Juventa Verlag.
- Morreall, J. (1991). Cuteness. *British Journal of Aesthetics*, 31(1), 39–47.
- Mühlen Achs, G. (1998). *Geschlecht bewusst gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen*. München: Frauenoffensive.
- Mühlen Achs, G. (2003). *Wer fuehrt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*. München: Frauenoffensive.
- Münste-Goussar, S. (2008). Selber machen. Regierungstechnologien der Freiheit. In T. Meyer, M. Scheibel, S. Münste-Goussar, T. Meisel & J. Schawe (Hrsg.), *Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur* (S. 180–201). Münster: Waxmann.
- Münste-Goussar, S. (2011). Ambivalente Selbst-Techniken. Portfolio, Ökonomisierung, Selbstbestimmung. In T. Meyer, K. Mayrberger, S. Münste-Goussar & C. Schwalbe (Hrsg.), *Kontrolle und Selbstkontrolle. Zur Ambivalenz von E-Portfolios in Bildungsprozessen* (S. 225–249). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Münste-Goussar, S. (2015). Dispositiv – Technologien des Selbst – Portfolio. In J. Othmer & A. Weich (Hrsg.), *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung* (S. 109–127). Wiesbaden: Springer VS.
- Niklas, S. (2013). Einleitung. Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren. In S. Niklas & M. Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff* (S. 15–34). München: Wilhelm Fink.
- Oesterreicher-Mollwo, M. (Hrsg.). (2000). *Herder-Lexikon Symbole. Mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abbildungen*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Oevermann, U. (1993). Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik. In T. Jung & S. Müller-Doohm (Hrsg.), *„Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (S. 106–189). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Oh, C. (2015). Queering spectatorship in K-pop. The androgynous male dancing body and western female fandom. *Journal of Fandom Studies*, 3(1), 59–78.
- Panofsky, E. (1994). Ikonographie und Ikonologie. In E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (S. 207–225). Köln: DuMont.
- Pilarczyk, U. & Mietzner, U. (2005). *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Plessner, H. (1975). *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die Philosophische Anthropologie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Pöggeler, F. (1992). Bildung in Bildern - Versuch einer Typologie pädagogisch relevanter Bildformen. In F. Pöggeler (Hrsg.), *Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie* (S. 11–52). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pongratz, L. (2008). Freiheit und Kontrollgesellschaft - Gouvernementale Strategien der Bildungsreform. In R. Göppel, V. Lenhart, Rihm Thomas, Schön Bärbel & V. Strittmatter-Haubold (Hrsg.), *Bildung ist mehr. Potentiale über PISA hinaus* (S. 33–47). Heidelberg: Mattes Verlag.
- Poster, M. (2008). Die Sorge um sich im Hyperrealen. *Paragrana*, 17(1), 201–227.
- Puzar, A. (2011). Asian Dolls and the Westernized Gaze. Notes on the Female Dollification in South Korea. *Asian Women*, 27(2), 81–111.
- Puzar, A. & Hong, Y. (2018). Korean Cuties: Understanding Performed Winsomeness (Aegyo) in South Korea. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 19(4), 333–349.
- Reckwitz, A. (2008a). *Subjekt*. Bielefeld: Transcript.
- Reckwitz, A. (2008b). *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld: Transcript.
- Reichert, R. (2008). *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: Transcript.
- Reißmann, W. (2014). Bildhandeln und Bildkommunikation in Social Network Sites. Reflexionen zum Wandel jugendkultureller Vergemeinschaftung. In K.-U. Hugger (Hrsg.), *Digitale Jugendkulturen. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage* (S. 89–103). Wiesbaden: Springer VS.
- Rieger-Ladich, M. (2004). Unterwerfung und Überschreitung: Michel Foucaults Theorie der Subjektivierung. In N. Ricken & M. Rieger-Ladich (Hrsg.), *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren* (S. 203–223). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Röll, F. J. (2014). Social Network Sites. In K.-U. Hugger (Hrsg.), *Digitale Jugendkulturen. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage* (S. 265–282). Wiesbaden: Springer VS.
- Rorty, R. (1967). *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and

- London: The University of Chicago Press.
- Sachs-Hombach, K. & Rehkämper, K. (1998). Einleitung. In K. Sachs-Hombach & K. Rehkämper (Hrsg.), *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft* (S. 9–11). Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Schachtner, C. (2016). *Das narrative Subjekt - Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: Transcript.
- Schär, C. (2013). Grenzenlose Möglichkeiten der Selbstdarstellung? Jugendliche Genderinszenierungen im Web 2.0. In B. Bütow, R. Kahl & A. Stach (Hrsg.), *Körper • Geschlecht • Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen* (S. 99–114). Wiesbaden: Springer VS.
- Schlette, M. & Jung, M. (Hrsg.). (2005). *Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt, J.-H. (2011). Das Social Web als Ensemble von Kommunikationsdiensten. In J.-H. Schmidt, I. Paus-Hasebrink & U. Hasebrink (Hrsg.), *Heranwachsen mit dem Social Web. Zur Rolle von Web 2.0-Angeboten im Alltag von Jugendlichen und jungen Erwachsenen* (S. 57–82). Berlin: Vistas.
- Schmidt, J.-H. (2018). *Social Media. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schmidt, J.-H. & Taddicken, M. (2017). Soziale Medien: Funktionen, Praktiken, Formationen. In J.-H. Schmidt & M. Taddicken (Hrsg.), *Handbuch Soziale Medien. mit 16 Abbildungen und 10 Tabellen* (S. 23–37). Wiesbaden: Springer VS.
- Schorb, B. (2009). Mediale Identitätsarbeit: Zwischen Realität, Experiment und Provokation. In H. Theunert (Hrsg.), *Jugend - Medien - Identität. Identitätsarbeit Jugendlicher mit und in Medien* (S. 81–93). München: Kopaed.
- Schroevers, S. (2012). *World Without Words. The Cross-Cultural Context of Gestures in International Business Communication*. Hoofddorp: Hogeschool van Amsterdam.
- Schulz, M. (2009). *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Schulze, T. (1993). Ikonologische Betrachtungen zur pädagogischen Paargruppe. In H.-G. Herrlitz & C. Rittelmeyer (Hrsg.), *Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur* (S. 147–171). Weinheim und München: Juventa-Verlag.
- Schulze, T. (1999). Bilder zur Erziehung. Annäherungen an eine Pädagogische Ikonologie. In G. Schäfer (Hrsg.), *Bild - Bilder - Bildung* (S. 59–87). Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

- Schulze, T. (2000). Die Bedeutung von Bildquellen für die Erziehung der Kinder im 18. Jahrhundert. In J. N. Neumann & U. Sträter (Hrsg.), *Das Kind in Pietismus und Aufklärung. Beiträge des Internationalen Symposiums vom 12.-15. November 1997 in den Franckeschen Stiftungen zu Halle* (S. 257–280). Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Niemeyer Verlag.
- Schulze, T. (2013). Bildinterpretation in der Erziehungswissenschaft. Im Gedenken an Klaus Mollenhauer. In B. Friebertshäuser, A. Langer & A. Prengel (Hrsg.), *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Unter Mitarbeit von Heike Boller und Sophia Richter* (S. 529–546). Weinheim und München: Beltz Juventa.
- Sechiyama, K. (2013). *Patriarchy in East Asia*. Leiden: Brill.
- Sharman, L. S., Dingle, G. A., Baker, M., Fischer, A., Gračanin, A., Kardum, I. et al. (2019). The Relationship of Gender Roles and Beliefs to Crying in an International Sample. *Frontiers in Psychology*, 10, 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02288>
- Shin, S. I. & Kim, L. (2013). Organizing K-Pop: Emergence and Market Making of Large Korean Entertainment Houses, 1980–2010. *East Asia*, 30(4), 255–272.
- Smith, A. (1974). *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen*. Leiden: Verlag C. H. Beck.
- Son, A. (2006). Confucianism and the Lack of the Development of the Self Among Korean American Women. *Pastoral Psychology*, 54(4), 325–336.
- Strong, S. (2012). Too Cute for Words. An Investigation of Prosody's Role in the Construction of Aegyo as a Speech Style. *Washington University Undergraduate Research Digest*, 8(1), 29–43.
- Taddicken, M. & Schmidt, J.-H. (2017). Entwicklung und Verbreitung sozialer Medien. In J.-H. Schmidt & M. Taddicken (Hrsg.), *Handbuch Soziale Medien. mit 16 Abbildungen und 10 Tabellen* (S. 3–22). Wiesbaden: Springer VS.
- Taranu, I., Labitzke, S. & Hartenstein, H. (2013). Zwischen Anonymität und Profiling: Ein technischer Blick auf die Privatsphäre in Sozialen Netzwerken. In H. Bublitz, I. Kaldrack, T. Röhle & M. Zeman (Hrsg.), *Automatismen - Selbst-Technologien* (S. 105–129). München: Wilhelm Fink.
- Tillmann, A. (2006). Doing Identity: Selbsterzählung und Selbstinszenierung in virtuellen Räumen. In A. Tillmann & R. Vollbrecht (Hrsg.), *Abenteuer Cyberspace. Jugendliche in virtuellen Welten* (S. 33–50). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Ulich, D. & Mayring, P. (1992). *Psychologie der Emotionen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Unger, A. (2014). Identitätsbildung zwischen Kontrolle und Unverfügbarkeit. Die Rahmung

- von Interaktion, Selbstdarstellung und Identitätsbildung auf Social Network Sites am Beispiel Facebook. In R. Kammerl, A. Unger, P. Grell & T. Hug (Hrsg.), *Jahrbuch Medienpädagogik 11. Diskursive und produktive Praktiken in der digitalen Kultur* (S. 35–56). Wiesbaden: Springer VS.
- Unger, M. A. (2015). The Aporia of Presentation: Deconstructing the Genre of K-pop Girl Group Music Videos in South Korea. *Journal of Popular Music Studies*, 27(1), 25–47.
- Van Straten, R. (1997). *Einführung in die Ikonographie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Wellgraf, S. (2018). *Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten*. Bielefeld: Transcript.
- Wiedemann, C. (2011). Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung. In O. Leistert & T. Röhle (Hrsg.), *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net* (S. 161–181). Bielefeld: Transcript.
- Woltersdorff, V. (2012). Lebenskünstler als Selbstunternehmer: Über gegenwärtige Diskurse zur Ästhetisierung und Ökonomisierung des Selbst. In G. Gebauer, E. König & J. Volbers (Hrsg.), *Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven*. München: Wilhelm Fink.

Internetquellen

- Aegyo: How to Be Cute in Korean. (n.d.). Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
<https://www.90daykorean.com/korean-aegyo/>
- Boboltz, S. (2018, 09. Februar). Everything You Never Knew You Needed to Know About South Korea's Finger Heart Trend. *HuffPost*. Verfügbar unter:
https://www.huffpost.com/entry/finger-heart-south-korea-pyeongchang-olympics_n_5a7dc3a7e4b08dfc93037b3b
- Flirt. (n.d.). In *Duden-Wörterbuch*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Flirt>
- Girls Generation (SNSD) (2009) Gee [Musikvideo], Zugriff am 16.11.2021. Verfügbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=U7mPqycQ0tQ>
- Grübchen. (n.d.). In *Duden-Wörterbuch*. Zugriff am 16.03.2021. Verfügbar unter:
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Gruebchen>
- How to do Aegyo. (n.d.). In Wikihow. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
[https://www.wikihow.com/Do-Aegyo-\(Cute-in-Korea\)](https://www.wikihow.com/Do-Aegyo-(Cute-in-Korea))
- Kuss. (n.d.). In *Duden-Wörterbuch*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kuss>
- O'Reilly, T. (2005). What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. Zugriff am 19.06.2020. Verfügbar unter:
<https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>
- V Sign. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
https://en.wikipedia.org/wiki/V_sign
- 애교(Aegyo). (n.d.). In *National Institute of Korean Language's Korean-English Learners' Dictionary*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
<https://krdict.korean.go.kr/eng/dicSearch/SearchView?wordMatchFlag=N&mainSearchWord=%EC%95%A0%EA%B5%90¤tPage=1&sort=W&searchType=W&proverbType=&exaType=&ParaWordNo=66380&nation=eng&nationCode=6&viewType=A&blockCount=10&viewTypes=on>
- Abb. 68: V Sign. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
https://en.wikipedia.org/wiki/V_sign
- Abb. 69: ScarlettJohanssonFanPageCN (2019, 19. Mai). Wink wink. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter: https://www.instagram.com/scarlett_g_hoo/
- Abb. 70: Top 10: Celebrity Pouts. (2012, 23. Juli). *Now to Love*. Zugriff am 28.12.2020. Verfügbar unter:
<https://www.nowtolove.co.nz/celebrity/celeb-news/top-10-celebrity-pouts-2483>
- Abb. 72: Hello Kitty. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
https://en.wikipedia.org/wiki>Hello_Kitty
- Abb. 73: Pikachu. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Pikachu>
- Abb. 74: Squirtle. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Squirtle>
- Abb. 75: Charmander. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:

- <https://en.wikipedia.org/wiki/Charmander>
- Abb. 76: Herrmann, R. (2012, 20. August) Emoji-Bedeutungen – Bereich Personen(WhatsApp, iChat). Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
<https://www.typografie.info/3/artikel.htm/wissen/apple-emoji-personen/>
- Abb. 77: Moon. (n.d.). In *Fandom (Fan Wiki)*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
<https://line.fandom.com/wiki/Moon>
- Abb. 78: Kakao. (n.d.). In *Fandom (Fan Wiki)*. Zugriff am 13.04.2021. Verfügbar unter:
<https://ocon.fandom.com/wiki/Kakao>
- Abb. 83-86: How to do Aegyo. (n.d.). In Wikihow. Zugriff am 17.08.2020. Verfügbar unter:
[https://www.wikihow.com/Do-Aegyo-\(Cute-in-Korea\)](https://www.wikihow.com/Do-Aegyo-(Cute-in-Korea))
- Abb. 96: 온라인뉴스팀. (2014, 11. März). ‘우결’ 남궁민 흥진영 합류 “비키니 자태 보니…
 섹시 링크에 훌쩍 반하겠네~“. In *이투데이*. Verfügbar unter:
<https://www.etoday.co.kr/news/view/882751>
- Abb. 97: 서보형. (2018, 05. September). [포토]서연우 ‘무장해제 링크’. In *헤럴드POP*.
 Verfügbar unter: http://www.heraldpop.com/view.php?ud=201809051955052693500_1
- Abb. 109: 스포츠서울. (2020, 29. Juni). ‘청순 베이글녀’ DJ 소다, 입술 쪽 심쿵 애교
 [★SNS]. In *스포츠서울*. Verfügbar unter:
<http://www.sportsseoul.com/news/read/931543>
- Abb. 110: 이민지. (2017, 06. Januar). 아역배우 허정은, 유아시절 깨물어 주고 싶은
 치명적 귀여움 ‘시선강탈’. In *시사위크*. Verfügbar unter:
<https://www.sisaweek.com/news/articleView.html?idxno=85151>
- Abb. 116: Finger heart. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 05.03.2021. Verfügbar unter:
https://en.wikipedia.org/wiki/Finger_heart
- Abb. 117: 권현진. (2020, 31. März). [뉴스1 PICK]‘머슬퀸’ 이예진, 비키니 화보 촬영 현장
 공개. In *News 1*. Verfügbar unter: <https://www.news1.kr/articles/?3892052>
- Abb. 118: 박찬우. (2019, 07. Oktober). [포토] 아역배우 박서경, 어린소녀의 애교 가득한
 하트. In *일간스포츠*. Verfügbar unter:
<https://isplus.joins.com/2019/10/07/enter/entertainment/23597504.html>
- Abb. 134: Smileys for fun Icons. (n.d.). Zugriff am 08.03.2021. Verfügbar unter:
<https://icon-icons.com/ko/pack/Smileys-for-fun-Icons/1277>
- Abb. 147: Home Alone. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 08.03.2021. Verfügbar unter:
https://en.wikipedia.org/wiki/Home_Alone
- Abb. 148: 안은선. (2016, 01. Juli). 부끄러움이 많은 아이, 어떡하죠?. In *BabyNews*.
 Verfügbar unter: <https://www.ibabynews.com/news/articleView.html?idxno=40288>
- Abb. 150: 여자 우는. (n.d.). Zugriff am 08.03.2021. Verfügbar unter:
<https://ko.acillust.com/cli-part/1068875/%EC%97%AC%EC%9E%90-%EC%9A%B0%EB%8A%94>
- Abb. 166: 문수지. (2016, 09. Januar). [T포토-Lab] 달샤벳 ‘꽃미모에 애교까지~ 심쿵청순돌’.

- In *TVReport*. Verfügbar unter: <https://www.tvreport.co.kr/851440>
- Abb. 170: Grübchen. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 16.03.2021. Verfügbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Grübchen>
- Abb. 171: 월간금융계. (2015, 07. November). [기획연재18] 별을 꿈꾸는 아이들 – 아역배우 윤하영. In *파이낸스경제*. Verfügbar unter: <http://www.fn1966.com/news/articleView.html?idxno=14073>
- Abb. 176: Hasen. (n.d.). In *Wikipedia*. Zugriff am 16.03.2021. Verfügbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Hasen>
- Abb. 177: 콘텐츠팀. (2017, 18. August). 이제 고양이 발톱 쉽게 자르세요. In *Hola Pet*. Verfügbar unter: <https://story.holapet.com/610>
- Abb. 202: 디스패치. (2018, 18. Oktober). “애교는, 만렙이야“... 모모, 깜찍 비주얼. In *Dispatch*. Verfügbar unter: <https://www.dispatch.co.kr/1528370>
- Abb. 203: 문수지. (2019, 24. April). [T포토] 예린 ‘애교 윙크’. In *TVReport*. Verfügbar unter: <https://www.tvreport.co.kr/1122153>
- Abb. 204: 장동규. (2018, 13. Januar). 오마이걸 효정 ‘애교 윙크와 하트’ (뮤직뱅크 출근길). In *스포츠한국*. Verfügbar unter: <http://sports.hankooki.com/news/articleView.html?idxno=6254220>
- Abb. 205: 임민환. (2019, 26. Februar). [HS포토] 오마이걸 승희, 귀여운 애교 입술~. In *한스경제*. Verfügbar unter: <http://www.sporbiz.co.kr/news/articleView.html?idxno=316628>
- Abb. 206: 서보형. (2020, 26. Juni). [포토] 주이, 치명적인 애교 하트. In *imbc*. Verfügbar unter: <http://enews.imbc.com/News/RetrieveNewsInfo/286535>
- Abb. 207: 고아라. (2018, 09. Januar). [BZ포토] 오마이걸 승희, 손하트+윙크 ‘애교 2단 콤보’. In *BizEnter*. Verfügbar unter: http://enter.etoday.co.kr/view/news_view.php?varAtclId=132307
- Abb. 208: 이준현. (2015, 31. Dezember). [스타N 포커스] ‘가요대축제’, 걸그룹 깜찍한 애교로 포토월 접수. In *한국경제*. Verfügbar unter: <http://starn.hankyung.com/news/index.html?no=426380>
- Abb. 209: 표명중. (2019, 24. Juli). 헤리, 부끄러운 포즈는 힘들어요 [포토엔HD]. In *Newsen*. Verfügbar unter: https://newsen.com/news_view.php?uid=201907241533129410
- Abb. 210: 장경호. (2018, 05. Oktober). 씨니 ‘강렬한 포즈 요청에 부끄러운 한가득’. In *Newsen*. Verfügbar unter: https://www.newsen.com/news_view.php?uid=201810051427560510
- Abb. 211: 곽영래. (2015, 08. Januar). [사진] 문채원, ‘놀란 표정도 아름다워’. In *Osen*. Verfügbar unter: <http://osen.mt.co.kr/article/G1110048610>
- Abb. 212: 변성현. (2020, 02. November). [포토] 위클리 이재희, ‘놀란 표정도 사랑스러워~’.

- In *한국경제*. Verfügbar unter:
<https://www.hankyung.com/entertainment/article/202011026479H>
- Abb. 213: 이은진. (2018, 01. Mai). [today포토] ‘범인은 바로 너’ 김세정, 놀란 표정도 깜찍.
 In *연예투데이/News*. Verfügbar unter:
<http://www.tvj.co.kr/news/articleView.html?idxno=46837>
- Abb. 214: 문우상. (2018, 16. Oktober). [#별별샷] ‘진짜사나이’ 배우 이유비... 놀라는 모습도 귀여움 대폭발. In *News Culture*. Verfügbar unter:
<http://www.newsculture.press/news/articleView.html?idxno=106700>
- Abb. 215: 디지털뉴스팀. (2016, 31. Dezember). 에이핑크 초롱, 꽃받침 애교로 ‘물오른 러블리’ 매력 발산. In *아시아투데이*. Verfügbar unter:
<https://www.asiatoday.co.kr/view.php?key=20161231002231168>
- Abb. 216: 조준원. (2017, 01. Februar). [Ten Photo] 트와이스 모모 ‘애교 넘치는 꽃받침’.
 In *TenAsia*. Verfügbar unter: <https://tenasia.hankyung.com/photo/article/2017020140844>
- Abb. 217: 김동현. (2016, 19. Oktober). 김유정, 꽃밭에서 꽃받침으로 뽐낸 외모 ‘누가 꽃이야?’.
 In *한스경제*. Verfügbar unter:
<http://www.sporbiz.co.kr/news/articleView.html?idxno=49128>
- Abb. 218: 박병준. (2016, 25. März). [S포토+] CLC 장승연, ‘막방이라 너무 슬픈걸..뿌잉뿌잉’.
 In *Star Daily News*. Verfügbar unter:
<http://www.stardailynews.co.kr/news/articleView.html?idxno=90208>
- Abb. 219: 김휘선. (2017, 02. Juni). [포토] 정채연, ‘눈물 포즈도 귀여우면 반칙’.
 In *StarNews*. Verfügbar unter: <https://star.mt.co.kr/stview.php?no=2017060208511389492>
- Abb. 220: 이상철. (2016, 18. November). [스타포토] 트와이스(Twice) 다현, I’m like TT~.
 In *스타저널*. Verfügbar unter: <http://www.starjn.com/84376>
- Abb. 221: 박세완. (2019, 15. Juni). [포토] 우기, ‘심쿵 애교 포즈’.
 In *일간스포츠*. Verfügbar unter: <https://isplus.joins.com/2019/06/15/enter/entertainment/23497597.html>
- Abb. 222: 옥영화. (2019, 10. Dezember). 조보아, V 그리며 상큼발랄 윙크 [MK 포토].
 In *매일경제*. Verfügbar unter: <https://www.mk.co.kr/news/entertain/view/2019/12/1032792>
- Abb. 223: 디스패치. (2016, 04. Mai). [HD 배틀] “러블리 여자친구“...예린 VS 케이, 심쿵 애교 戰.
 In *Dispatch*. Verfügbar unter: <https://www.dispatch.co.kr/510562>
- Abb. 224: 김경훈. (2016, 23. Juni). ‘믿고 보는’ 티파니표 ,애교 포즈~’.
 In *서울경제*. Verfügbar unter: <https://www.sedaily.com/NewsView/1KXPAPR9H1>
- Abb. 225: 김승진. (2017, 13. Mai). 다이아 기획현, 깜찍 애교 포즈~ [MBN 포토].
 In *MBN*. Verfügbar unter: <https://star.mbn.co.kr/view.php?&year=2017&no=320200&refer=portal>
- Abb. 226: 권현진. (2020, 16. März). 엘리스 가린, 볼 콕! 귀요미 애교. In *News1*. Verfügbar

unter: <https://www.news1.kr/photos/details/?4103653>

Abb. 227: 이용선. (2020, 08. Januar). [AK포토] 드린노트 라라, '애교 포인트 콧~' (DREAM WISH). In *아트코리아방송*. Verfügbar unter:

<http://www.artkoreatv.com/news/articleView.html?idxno=62555>

Abb. 228: 디스패치. (2016, 04. Juli). [테마 HD] "심장이 쿵~"... 걸그룹, 치명적 애교. In *Dispatch*. Verfügbar unter: <https://www.dispatch.co.kr/544416>

Abb. 229: 이규연. (2017, 10. Juni). 우주소녀 은서 '토끼 포즈~' (뮤직뱅크 출근길).

In *스포츠한국*. Verfügbar unter:

<http://sports.hankooki.com/news/articleView.html?idxno=6178898>

Abb. 230: 신정현. (2013, 25. Juli). [TD 포토] 박신혜 '고양이 포즈 야옹~'. In *TVDaily*. Verfügbar unter: <http://www.tvdaily.co.kr/read.php3?aid=1374742200545785017>

Abb. 231-234: Girls Generation (SNSD) (2009) Gee [Musikvideo], Zugriff am 16.11.2021. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=U7mPqycQ0tQ>