

Die Begriffe werden einerseits über einen diskursiven Mehrheitsbezug als sedimentiert ausgegeben. So werden die Körperbilder als vorgängig bedeutetes uneigentliches Sprechen aufgeführt, das sich im Kontext von Medizin nicht über die professionelle Motivation der Chirurg_innen herleitet. Auf der anderen Seite scheint darin ein semantisches wie auch legitimatorisches Mittel zur Plausibilisierung von Behandlungserfordernissen zu liegen. Neben der »Fährenfunktion« (Jäger 2006, S. 104) in das Bewusstsein der Lesenden erweisen sich die Bezeichnungspraxis und das grammatische Funktionsspektrum als konstitutives Vehikel zur Praxis. Erst in der Folge der konkretisierten Bedeutungseinheiten lassen sich die befremdeten Körperformen als Zielobjekte ›behandeln‹, ›entfernen‹, ›korrigieren‹ oder ›absaugen‹.

4.2 Körper/Bilder

Das Verständnis der kosmetisch-chirurgischen Praktiken wird neben den schriftsprachlichen Motivationsbeschreibungen über die visuelle Gestaltung der Websites hergestellt und orientiert. In der sprachlich-narrativen Diskursordnung tragen die visuellen Modi des Webdesigns – also die Farb- und Bildaufbereitung sowie die Schemata ihrer Anordnung – zur Bedeutungskonstruktion der Verfahren bei. Dabei stellt das Webdesign eine performative Dimension der Online-Diskurse dar, die sprachliche und visuelle Bedeutungsbezüge im hypermodalen Seitenlayout vereint (vgl. Meier 2011, 2010).

In diesem Abschnitt werden die Bildprinzipien der Websites beleuchtet, die sich aus der Strukturanalyse des Untersuchungsmaterials als typisch beschreiben lassen. Um die diskursiven Funktionen der visuellen Website-Gestaltung zu explorieren, werde ich zunächst zentrale Aspekte der medizinischen und werbenden Bildkommunikation unter mediengeschichtlichen und ideologischen Gesichtspunkten aufgreifen (Kap. 4.2.1). Der Fokus liegt im Anschluss daran auf wiederkehrenden Darstellungsprinzipien und bildsemantischen Bedeutungen, die zu der Plausibilisierung der Angebote beitragen (Kap. 4.2.2). Das bilddiskursive Muster basiert auf dem Bildgenre der Stockfotografie, an dem sich im Untersuchungsmaterial mehrere Bildschemata generieren: die Kontextlosigkeit, die Fragmentierung sowie die »Rohstoffisierung« (Villa 2013a) der sichtbaren Körper. Anhand des Materials lassen sich daneben narrative Szenen und anweisende Bildhandlungen identifizieren. Zudem stellen Abbildungen von Pflanzen, Skulpturen und weitere Kunstbezüge bedeutsame symbolische Codes zur diskursiven Konstruktion eines spezifischen Geschmacks dar, der die angebotenen Maßnahmen rekontextualisiert.

4.2.1 Die Körper der zeigenden Apparaturen

Wie die genreanalytische Einordnung der kosmetisch-chirurgischen Websites anhand der Verfahrensbeschreibungen verdeutlicht, überlagern sich informative und werbende Modi in der Online-Rhetorik. In dieser Hinsicht führen die Texte ein medizinisches Ethos auf, das den werbenden Gehalt auch als ärztliche Informationshandlung rahmt. Die zwei Lesarten lassen sich auf das visuelle Diskursmuster ausweiten: Einer-

seits knüpfen die Websites als Körper- und Wissenstechnologie an die Genealogie der zeigenden Apparaturen in der biomedizinischen Bedeutungsproduktion an. Bildmaterial und Visualisierungen stellen im Kontext der medizinischen Diagnosestellung und Patient_innen-Kommunikation ein wesentliches Medium der empirischen Beweisführung und der Information dar. Auf der anderen Seite sind sie Teil von visuellen Kulturen, die nach konsumlogischen Prinzipien organisiert sind (vgl. Botterill/Kline 2009). So lässt sich der Einsatz des Bildmaterials auf den Websites auch unter dem Prinzip der Überzeugung lesen, das mit der Kommunikation über Waren und Dienstleistungen verbunden ist.

Der Einsatz von Bildern im Kontext der medizinischen Wissensproduktion steht in einer komplexen Wechselbeziehung zu mediengeschichtlichen Entwicklungen und dafür konstitutiven gesellschaftlichen Verbreitungs- und Aneignungsprozessen. Biowissenschaftliche und medizinische Visualisierungstechniken lassen sich zusammengekommen auf instruktive Illustrationen und Zeichnungen zurückführen, die bereits seit dem 3. Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung für anatomische Atlanten angefertigt wurden. Die Illustrationen waren zunächst auf eine naturwissenschaftliche Typologisierung von körperlichen Zusammenhängen sowie von Tieren und Heilpflanzen ausgerichtet. Dabei lag das primäre Darstellungsprinzip in einer idealisierten Naturtreue (vgl. Daston/Galison 2002, S. 35). Erst mit den anatomischen Studien von Leonardo da Vinci wird den medizinischen Visualisierungen ab dem 15. Jahrhundert ein methodischer Eigenwert zugeordnet (vgl. Schade/Wenk 2011, S. 14). Dieser bezieht sich neben der Darstellung von technischen Verfahren und Instrumenten zunehmend auf die empirische Sichtbarmachung der medizinischen und pathologischen Phänomene.

Ulrike Hass (2010) macht insbesondere in der Erfindung des Guckkastens im 18. Jahrhundert und dessen Rolle für die Inszenierung des weiblichen Körpers als Schaubild der Bühne entscheidende Umbrüche für die modernen Leitmedien der Wissensproduktion aus. Mit dem Bildgerät wurden erstmals grafische Darstellungen des weiblichen Körpers auch massenmedial inszeniert. Die mit dem Medium einsetzende Verwendung von Bildern in der wissenschaftlichen Kommunikation korrelierte mit dem Zeitpunkt, zu dem der weibliche Geschlechtskörper als naturwissenschaftliches Wissenobjekt beschrieben wurde. Die soziotechnische Konstruktion des weiblichen Körperbildes gehe so als Wahrheitseffekt aus einer neuzeitlichen Konstruktion des Sichtbaren hervor. Die medientechnologische Darstellung des weiblichen Körpers als ›Anblick‹ des Guckkastens stellt demzufolge einen genealogischen Ausgangspunkt für das wissenschaftlich-entdeckende *Schauen* dar. Das damit verknüpfte Blicksystem ist nach Hass durch eine vergeschlechtlichte Struktur von beobachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt konstituiert (vgl. ebd., S. 94). Die technische Formatierung des Wissens und die darin eingelassene Blickstruktur zum weiblichen Körperbild basierte zudem auf einer szenischen Multiperspektivität und der medialen Bildaufteilung des weiblichen Körpers, die sich als *Tableau* beschreiben lässt.

Die künstlerischen Zeichnungen und Grafiken der biomedizinischen Körperbilder wurden im Zuge des 19. Jahrhunderts durch Druckverfahren und schließlich durch fotografische Techniken wie dem Röntgenverfahren ergänzt. Mit den mechanischen Apparaturen wurde die visuelle Wissensproduktion nicht nur reproduzierbar, sondern zudem zur empirisch-methodischen Beweisstrategie in der wissenschaftlichen Argu-

mentation und Diagnosestellung (vgl. Rheinberger 2009). Die fotografischen Körperdarstellungen erfüllten in der ihnen zugeordneten Natürlichkeit als direkte Abbilder der stofflichen Welt zunehmend Verdichtungs- und Evidenzfunktionen. Das dem zugrunde gelegte Objektivitäts-Prinzip fußte darin, dass den fotografischen Bildmedien im Vergleich zum menschlichen Sehen ein »überhöhtes Sehen« zugesprochen wurde. Dementsprechend wurde die Beweiskraft der Bilder in einer vermeintlichen Unmittelbarkeit verortet, die das menschliche Auge präzisieren sollte (vgl. ebd., S. 161; Tagg 2009).

Die medientechnologische Entwicklung wurde zum Ende des 19. Jahrhunderts mit der Popularisierung der Fotografie dynamisiert. Der Wahrheitswert, der den fotografischen Darstellungen zugeordnet wurde, fand Eingang in weitere gesellschaftliche Bereiche wie die massenmediale Berichterstattung und die Gerichtsmedizin. Im Anschein von Ehrlichkeit wurden Fotobeweise etwa in der Verbrechensbekämpfung eingesetzt. Während die bürgerliche Fotografie zunehmend privatisiert wurde, sei das öffentliche »Feld des Visuellen« (Wenk 2013, S. 282) zunehmend über die neu einsetzende Sichtbarkeit der (nackten) Körper Anderer gekennzeichnet worden. Wie der medizinische Empirismus dabei mit der massenmedialen Konstruktion von bestimmten Körperbildern und so deklarierten Menschentypen mit (selbst-)regulierenden Prozessen ineinandergriff, verdeutlicht das bekannte Beispiel der Erfindung des »hysterischen Anfalls« durch den Pariser Neurologen Jean-Martin Charcot in den 1870er Jahren (vgl. Schade/Wenk 2011, S. 99).

Charcot führte systematisch diverse Krankheitssymptome zu einem Syndrom der Hysterie zusammen, das er mithilfe von Bild-Tableaus beschrieb. Im Rahmen chronofotografischer Inszenierungen stellte er dazu unter anderem ikonografische Gebärden von Frauen nach dem Prinzip der Reihenbildung zusammen. Dabei wurde der weibliche Körper als empirisches Wissensobjekt eines vermeintlichen Krankheitsbildes inszeniert, das im Gegenzug der diagnostischen Beweisführung dienen sollte.

Die Verbindung der visuellen Beweismacht der medizinischen Wissensproduktion und denjenigen, die zu Bildern gemacht werden, basierte in diesem Fall jedoch nicht auf einem einseitigen Unterwerfungsverhältnis. So eigneten sich Patientinnen die szenischen Posen der Hysterie im Sinne einer selbst-regulierenden Bemächtigungsstrategie an (vgl. ebd.). Die medizinisch-diagnostischen Bilder lebten im Kontext ihrer Betrachtung von den Deutungen durch die Betrachtenden. Der dem zugeordnete Bilderglauben lässt sich insofern als Teil einer ko-produktiven Genealogie beschreiben, die auf breiteren kulturellen Sichtbarkeitsordnungen basiert.

Zu den visuellen Ordnungen stellen die Wahrnehmungsschemata und das Sehen nach Sophia Prinz (2014) soziokulturelle Praktiken dar, die historisch kontingent sind. Wie die Welt erscheint, ist demnach durch die materiale und praktische Organisation von Kulturen bedingt, die bestimmte Anforderungen an die wahrnehmenden Subjekte stellen. Konstitutiv für die hegemoniale Seh-Praxis sei insbesondere das, was ausgeblendet und selektiert werde (vgl. ebd., S. 7). Die Aufklärung wird in diesem Sinne als Epoche des »klaren Sehens« beschrieben, in der sich der erkennende Blick der empirischen Wissensproduktion herausgebildet hat. Im Zuge der wissenschaftlichen Rationalisierung wurde das Überschauen, bei dem der Standpunkt der Betrachtenden den geometrischen Bezugspunkt darstellt, zu einem visuellen Paradigma (vgl. ebd., S. 14).

Die überschauende Position erscheint dadurch ermächtigt, dass die Körper und Dinge wie in einem zentralperspektivischen Sichtfenster frontal ausgebreitet *gesehen* werden.

Während dieses panoptische Raster im Sinne einer machttechnologischen Blicktechnik in den frühkapitalistischen Fabriken und städtischen Ordnungsstrukturen installiert wurde, setzten nach Prinz (ebd.) gegenläufige künstlerische und medientechnologische Veränderungen ein. So wurde die Kommerzialisierung städtischer Räume zum 20. Jahrhundert von Entwicklungen einer affektiv-spektakulären Ästhetisierung begleitet (vgl. ebd., S. 17). Die öffentlichen Sichtfelder wurden zunehmend durch die sinnlichen Wahrnehmungsangebote der kommerziellen Werbung und neue Ausstellungskomplexe in den Fußgängerzonen geprägt (vgl. ebd., S. 19). Die damit verknüpfte Tendenz, Dinge aber auch Körper öffentlich auszustellen, erzeugte nach Uwe Lindemann (2011) eine »neue visuelle Ordnung« (ebd., S. 197f.). Diese sei dadurch gekennzeichnet, dass das Panoptikum mit der Sichtbarkeit der Waren in den Schaufenstern umgekehrt wurde. Im Gegensatz zu der disziplinierenden Blicktechnik, die darauf ausgelegt ist, Subjekte über die Annahme der eigenen Sichtbarkeit zu regieren, wurden so Orte der dezentralen Beobachtung geschaffen. Damit wurde das »panoptische Moment der Überwachung in die Öffentlichkeit selbst verlagert, indem die neuen visuellen Ordnungen suggerieren, dass jeder alles beobachten und überwachen kann« (ebd., S. 199).

Die veränderten Blickrelationen in den öffentlichen Sichtbarkeitsordnungen gingen mit der Warenästhetisierung einher. Das frühkapitalistische Schaufenster begründete dazu einen visuellen Zwischenraum zwischen Laden und Kund_innen, der »die Ware mit abstrakten Ideen, Vorstellungen und Werten verknüpft« (ebd. S. 193). Die suggestive und symbolische Inszenierung von Dingen und Körpern wurde somit über die Schaufensterqualität formatiert, mit der die Waren eine bildliche Qualität erhielten.

Die visuellen Felder der öffentlichen Werbung und Warenausstellung fußen damit auf komplexen Sichtbarkeitsverhältnissen, die für soziale Prozesse und Beziehungen insgesamt generativ sind. Die Funktion von werbenden Bildern lässt sich ähnlich wie im Fall der biomedizinischen Visualisierungen unter anderem in ihrer Beweiskraft verorten, mit der das Begehren der Betrachtenden anvisiert wird (vgl. Botterill/Kline 2009). Dabei trägt die visuelle Inszenierung – also wie etwas zu sehen gegeben wird – einen ideologischen Subtext. Dieser bezieht sich neben den Produkteigenschaften oder Funktionen auch auf die damit verknüpften sozialen Vorteile, das heißt auf die Performanz der Produkte. In dieser Hinsicht stehen die kommerziellen Bildproduktionen in einer ko-konstitutiven Verbindung zu den kulturellen Referenzsystemen und sozialen Skripten, die einen verständnisbezogenen Zugang zu den Produkten über die visuelle Syntax der Bildinhalte orientieren (vgl. ebd., S. 173f.).

Mit den konsumkulturellen Entgrenzungstendenzen überlagert sich das visuelle biomedizinische Dispositiv gegenwärtig mit alltagskulturellen Bildproduktionen, -praktiken und Semantiken aus dem Bereich der Warenökonomie (vgl. Viehöver 2011). Am derzeitigen Entwicklungspunkt der zeigenden Apparaturen steht die digitale Bildproduktion, die etwa in Form der Computertomografie und anderen (3D-)Visualisierungs-Programmen als bildgebende Verfahren in der medizinischen Praxis eingesetzt werden. In diesem Zusammenhang werden z.B. virtuelle Animations- und Vorher-Nachher-Programme auf den untersuchten Websites beworben, die das

vermeintliche Ergebnis einer Maßnahme in der Aushandlung zwischen Ärzt_in und Patient_in simulieren.

Nicht zuletzt basieren die Websites als quasi-medizinische Informationspraxis selbst auf der digitalen Medientechnologie, die in Form des Webdesigns und den dargestellten Cyberkörpern und -faces sichtbar wird (vgl. Kap. 5.2). Wie in jeder wissenschaftlichen Darstellung auch, sind die digitalen Bilder der Websites bearbeitet und ausgeleuchtet worden. Sie unterliegen zudem kulturellen und ästhetischen Konventionen der Bildgestaltung, die in der Verschränkung der wissenschaftlichen, ökonomischen und alltagspraktischen Genealogien ausgehandelt werden. Nach wie vor stellt dabei die Annahme der Unmittelbarkeit von fotografischen Darstellungen eine bedeutsame Komponente dar (vgl. Schade/Wenk 2011, S. 14). Die fotografische Qualität vieler Bilder funktioniert in dieser Hinsicht als »know-show« (Frosh 2019, S. 75) – also als »gezeigtes Wissen«. Oder wie Susan Sontag (1977) es formuliert: »Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it. [...] A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened.« (ebd., S. 5)

Die Beweismacht der Bilder ist in den unterschiedlichen Bildgenres jedoch keineswegs gleich verteilt (vgl. Frosh 2019, S. 76). So wird etwa der Dokumentarfotografie eine hohe Authentizität zugesprochen, während die Werbefotografie bereits mit ihrer Verbreitung seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit den Techniken der Bildmanipulation und Suggestion in Verbindung gebracht wird. Im Diskurs um die Werbekritik beziehen sich Standpunkte mit Blick auf die gegenwärtigen visuellen Medienkulturen korrespondierend dazu oft auf ein »unnaturalistic enthymeme« (ebd.; Herv. i.O.), also eine geteilte Skepsis gegenüber digitalen Bildern dahingehend, dass sie nicht wirklichkeitstreu seien.

Einiges spricht jedoch dafür, den Realismus der Fotografie als diskursive Konstruktion zu verstehen, die nicht aus der medialen Technologie hervorgeht:

»[S]ince photographic evidentiary power is discursively constructed rather than technologically inherent, it can also be transferred to technologies and images which do not exactly share photography's technical or semiotic character, but are – like the screenshot – repeatedly treated and connoted as kinds of photographs.« (ebd., S. 75)

Deutlich wird der diskursive Charakter der Fotografie beispielsweise daran, dass auch digitale Bildaufnahmen auf Handys oder Screenshot-Aufnahmen häufig mit einem mechanischen Schließgeräusch verbunden sind, das die analoge Fotografie simuliert.

Der Wirklichkeitsgehalt der digitalen Bilder steht in Bezug zu den gestalterischen Möglichkeiten der Programmierung, mit der sie sich kalkulieren und automatisch weiterverarbeiten lassen. Damit ist zudem verknüpft, dass die Bilder in keiner notwendigen Beziehung zu der Komplementärwelt der wirklichen Dinge stehen: »[D]igital images are simulacra with no discernible link to an original or prior model.« (Lechte 2011, S. 363) Digitale Bilder lassen sich daran angelehnt weniger als deskriptive Zeichen abwesender Körper lesen, als dass sie auf konzeptionelle Ebenen verweisen.

Diese erweisen sich mit Blick auf das diskursive Ideal der kosmetisch-chirurgischen Machbarkeit als wirkungsästhetische Funktion. Indem ein Scheinwirklichkeitseffekt erzeugt wird, verlagert sich die rhetorische Glaubhaftigkeit der Bilder auf die Wahrnehmung und Konstruktionsleistungen der Betrachtenden (vgl. Omlin 2008, S. 180).

Das bearbeitete Bild verstärkt auf diese Weise nicht nur die begehrensbezogenen Vorstellungen zu dem kosmetisch-chirurgischen Angebot. Die »soziotechnische Einschreibung« (Burri 2008, S. 350) der Bilder hängt sich produktiv an die interpretierende Wahrnehmung und wird zum potenziellen Handlungsanker in der narrativen Axiologie der Websites.

Im Diskurs um die begehrenserzeugende Wirkung wird daran anschließend mit Blick auf die massenmediale Inszenierung von Körperbildern etwa von einer ›Verlockung des Zweidimensionalen‹ gesprochen (vgl. Blum 2003, S. 64f.). In den visuellen Kulturen würden die Oberflächenkörper der digitalen Bildschirme und Werbetafeln zu einem unrealistischen Körper-Selbst-Bild verleiten, das dem Gebrauch der kosmetisch-chirurgischen Angeboten zuspiele:

»As we confront and communicate with two-dimensional images via mobile phone, tablet, laptop, and television, we may be more likely to understand ourselves through a two-dimensional lens and to conflate ourselves with our body exteriors. [...] The rise of cosmetic intervention in the United States today offers more evidence of the growing importance of the exterior of the body – of how the body looks – as a route for achieving self-worth and social value.« (Brooks 2017, S. 13)

Die Wirkmacht der Körperbilder wird wie in dem obigen Zitat häufig mit dem Gebrauch digitaler Medien und der visuellen Alltagskommunikation in Verbindung gebracht. Dieser Linie der Kritik zufolge verblendet die hohe Bedeutung des (zweidimensionalen) Aussehens in den visuellen Kulturen den Zugang zu einem vermeintlich eigenen Körper-Selbst (vgl. Bordo 1997). Während das Narrativ der Abweichung zwischen Körper und Selbst als bedeutsamer Diskursstrang in den folgenden Kapiteln ausgeleuchtet wird, soll zunächst ein Blick auf das Bilddiskursmuster genaueren Aufschluss über das »visuelle Argument« (Mersch 2009) der Websites geben.

4.2.2 Kosmetisch-digitale Fragmentierungen

In die kursorisch umrissene Genealogie der wissenschaftlichen Visualisierungsapparaturen gliedern sich die Websites als quasi-medizinische Autorisierungs- und Überzeugungs-Komplexe ein. Sie ordnen Körper im Rahmen der visuellen Inszenierung als sichtbaren Gegenstand der kosmetischen Chirurgie und beleuchten sie unter soziotechnischen Blickwinkeln. Als eine bedeutsame körpertechnologische Dimension der Websites lässt sich dementsprechend die visuelle Performanz beschreiben, mit der die angebotenen Verfahren im Zusammenspiel mit der verbalsprachlichen Information motiviert werden. In Bezug auf die kosmetisch-chirurgischen Plausibilisierungen lassen sich visuelle Charakteristika beschreiben, die sich aus dem Gros des Untersuchungsmaterials als typische Bildfragmente ergeben und nachfolgend vorgestellt werden.

Zum Bildgenre der Websites

Aus der Strukturanalyse des Webdesigns lässt sich zunächst festhalten, dass die Homepages in der Regel auf verdichtete Weise über fotografische Bilder gestaltet sind. Dort funktionieren sie wie eine öffentliche Anzeigetafel sowie als Inhaltsverzeichnis

nis zugleich. So werden die Bilder häufig in die Verlinkungsstruktur der internen Website-Architektur eingebunden. Doch auch auf den jeweiligen Unterseiten zu einzelnen Verfahrensbeschreibungen wird üblicherweise Bildmaterial gezeigt. Oft erscheint beim Aufruf der Seiten ein großformatiges Bild im zentralen Kopfbereich, das im Bedeutungszusammenhang aus sprachlichen und visuellen Zeichenmodi einen ideologischen Informationswert trägt (vgl. Kress/van Leeuwen 2006, S. 186f.).

Die visuelle Erscheinung der Websites ist im Gesamtdesign maßgeblich durch einen Bildtypus geprägt, der sich nahezu durchgängig im Untersuchungsmaterial identifizieren lässt. Auf den untersuchten Websites werden neben wenigen Auftragsfotografien, in aller Regel Stockfotografien eingesetzt. Das Bildgenre wird unter anderem als »wallpaper of consumer culture« (Frosh 2003, S. 1) und industrielles Bildformat beschrieben. Stockfotografien werden zusammengenommen für eine breite Palette an Verwendungszwecken vorproduziert und meist lizenzfrei über kommerzielle Bildagenturen in digitalen Bilddatenbanken angeboten (vgl. ebd., S. 4). Da der Erwerb der Bilder gegenüber der Auftragsfotografie günstiger ist, findet sich das Format in zahlreichen Publikationsformen der öffentlichen Kommunikation wie Nachrichtenmeldungen, Infobroschüren, Buchcovern und Werbematerial.

Der Produktionskontext der Stockfotografie führt auf die Erfindung des Halbtondrucks in den 1920er Jahren in den USA zurück. In dieser Zeit wurden erste Fotoarchive angelegt, mit denen die Bilder wichtiger Ereignisse oder Landschaftsszenen zur kostengünstigeren Reproduktion durch Zeitungen und Verlage angeboten wurden. Die Negativsammlungen der Bilder wurden ab den 1940er Jahren zunehmend katalogisiert und qua Verschlagwortung indexiert, was einen themenspezifischen Zugriff ermöglichen sollte. Seit den 1970er Jahren entwickelte sich die Stockfotografie zu einer kommerziellen Branche, welche die Bilder auch an private Nutzer_innen vermarktete. Mit der Verbreitung des Internets wurden die Bilder seit den 1990er Jahren in digitalen Sets auf CD-ROM verkauft und seit Mitte der 2000er Jahre durch Stockagenturen einzeln zum Download vertrieben (vgl. ebd., S. 17).

Mit der Digitalisierung der Fotografie wurden die Bild-Sammlungen in komplexere Schlagwortsysteme überführt, die das Prinzip der kategorialen Auffindbarkeit nach Bildzweck und Themengebiet verfolgen. Diese Form der *Ekphrasis* stellt ein zentrales Konstruktionsprinzip dar, mit dem die Bilder in den Datenbanken ko-produktiv an das semiotische Bedeutungssystem der verbalen Sprache angeschlossen sind (vgl. ebd., S. 20f.). Das Online-Archiv der Agenturen umfasst neben den historischen Bildern inzwischen diverse thematische Sujets, die von konzeptionellen Lifestyle-Settings und Alltagszenen – Menschen bei der Arbeit, in Freizeitsituationen oder auf Reisen – hin zu Landschafts-, Tier- und Modefotografie reicht. Hier knüpfen zudem Stereotypen-Bilder an, auf denen beispielsweise Gesten, emotionale Ausdrücke sowie breitere Konzepte wie »Teamarbeit« oder »Globalisierung« dargestellt werden.

Ein Grund, weshalb die Bilder für diverse Kommunikations- und Marketing-Zwecke wie visuelle Tropen funktionieren und eingesetzt werden, liegt darin, dass die dargestellten Motive, Posen und Gegenstände generisch und assoziativ offen erscheinen. Der genrebezogene Wiedererkennungswert liegt dementsprechend in einer stilisierten Darstellungsweise, die auf klischeehafte Vorstellungen des Gewöhnlichen abzielt (vgl. Machin 2004, S. 320f.). So geben die Stockfotografien häufig den Anschein, keine spezifischen

schen Personen, Orte oder Situationen zu zeigen. Sie symbolisieren »average« people in the midst of ›everyday‹ activities in common places, reflecting a culture of branding – one in which a stylized, harmonized, commodified world is presented« (Thompson 2012, S. 398). Die Bilder vollziehen damit auf konzeptioneller Ebene häufig eine visuelle Überbetonung von Eigenschaften und Merkmalen, indem die inneren Darstellungs- und Kontextbezüge verknüpft werden (vgl. Machin 2004, S. 322).

Stockfotografien sind sowohl in informative als auch werbende Zweckperspektiven eingebunden, die mit der visuellen Gesamtkonzeption verstärkt oder erweitert werden. Mit der Bildstruktur der Websites ist somit verknüpft, dass die dafür konstitutiven Bilddiskurse sich produktionsästhetisch mit weiteren Genrebereichen der öffentlichen Kommunikation überlagern.

Zentrale Bildprinzipien: Kontextlosigkeit, Fragmentierung, Rohstoffisierung

Bevor einzelne bildthematische Inhalte aufgegriffen werden, sollen an dieser Stelle übergreifende Tendenzen hinsichtlich der visuellen Website-Gestaltung dargestellt werden. Das im Gesamtmaterial regelmäßig gezeigte Bild bezieht sich auf weiblich-kodierte Körperauschnitte: Das Spektrum der gezeigten Körperteile umfasst nahezu alle Körperregionen, die in einem Formatbereich von relativer Betrachter_innen-Entfernung zwischen halbnah/formatfüllend und im Detail gezeigt werden. Demgegenüber beziehen sich männlich-kodierte Körperauschnitte mehrheitlich auf die Brust bzw. den Torso. Die Körperfragmente zeigen insgesamt fast ausschließlich weiß-, glatt-, unversehrt- und schlank-kodierte Körperteile, wobei das assoziierte Alter der Körper(-teile) mehrheitlich zwischen 25-35 Jahren liegt. Lediglich auf wenigen Bildern im Angebot der Gesichtsmodifikationen sind 50-60-Jährige zu sehen (vgl. Kap. 5.4).

Die gezeigten Körperteile sind zumeist unbekleidet – *nackt*. Die Mehrheit der erkennbar weiblichen Körperteile sind unter anderem über Make-Up, Haarbearbeitung oder Nagellack modifiziert. Auf einem Teil der Bilder sind die weiblichen Kopfhare »nass« dargestellt. Männlich-kodierte Körperteile lassen sich mit Blick auf die Haar- und Muskel-Bearbeitung ebenfalls als modifiziert beschreiben. Die deutliche Mehrheit der Bilder zeigt Körperauschnitte ohne weitere Objekte, zwischenmenschliche Bezüge, zeitlichen oder sozialräumlichen Kontext. Die knienden oder liegenden Körperteile, an denen Kleidungsstücke zu sehen sind, tragen überwiegend weiße Unterwäsche oder Badehandtücher. Die weiblichen Körperauschnitte sind zudem deutlich sexualisiert, indem die Torsi-, Arm-, Bein- und Po-Ansichten keinen Personenbezug zulassen und auf Verfügbarkeit anspielen.

Die sichtbaren weiblichen Gesichter sind zumeist im Blick abgewandt. Ihr emotionaler Ausdruck lässt sich in gewichteter Reihenfolge als a. (halb-)schlafend oder sinnlich-versunken, b. neutral und emotionslos oder c. auffordernd lachend beschreiben. Bei Bildern, mit denen die angebotene kosmetische Prozedur als zwischenmenschliche Situation gezeigt wird, handelt es sich regelmäßig a. um die Andeutung von Injektionsverfahren oder b. um eine Beratungssituation zwischen weiblicher Patientin und männlichem Chirurgen. Genauer: In der Beratungssituation wird entweder a. der Pa-

tientin etwas auf einem Bildschirm oder Foto gezeigt oder b. an ihrem Körper eingezeichnet.

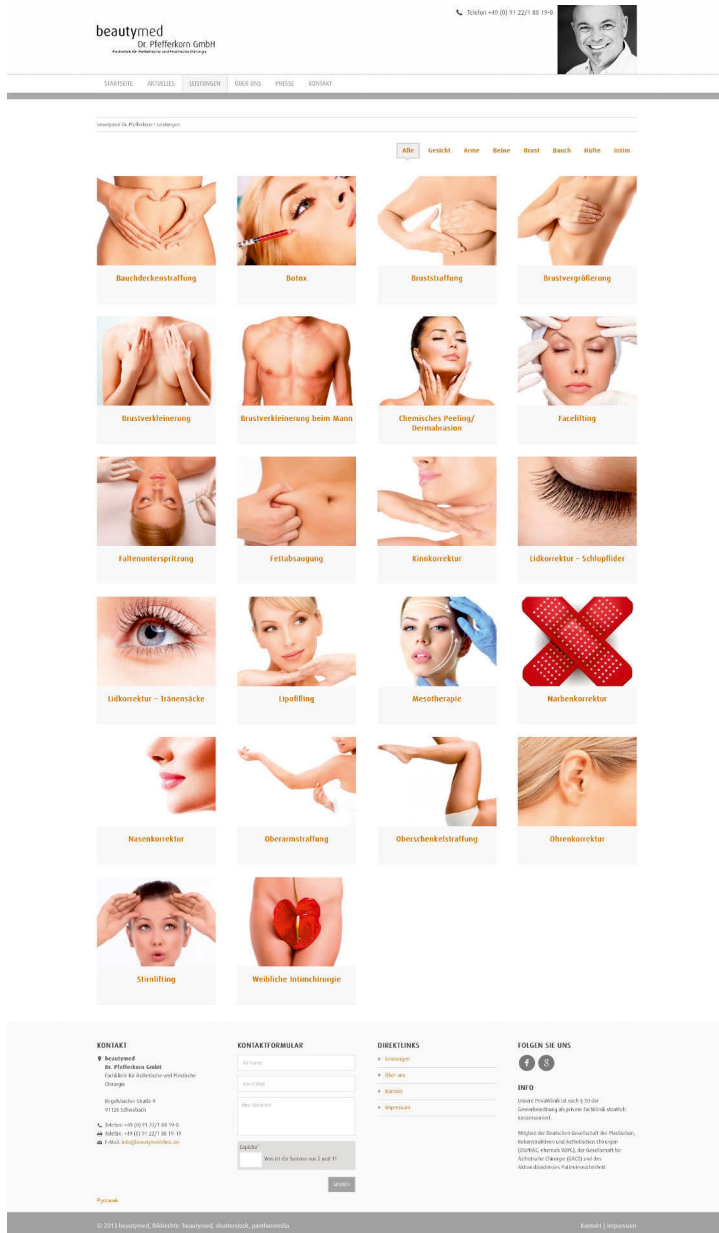
Zu den visuellen Charakteristiken der auf den Websites gezeigten Körperbilder gehört die wahrnehmungsbezogene Gleichzeitigkeit, die eine »Zeitverdichtung« (Burri 2008, S. 348) und in Relation zu den Texten eine Koinzidenz von ana- und proleptischen Zeitebenen (von »nicht mehr«, »schon« und »noch nicht« der Körper) bewirkt. Die Körperbilder der Websites sind insgesamt bzw. in Bezug auf mehrere gleichzeitig gezeigte Bilder in der Regel nicht disjunkt. Das heißt, die in einer Menge gezeigten Körperausschnitte schließen sich nicht gegenseitig aus oder aneinander an, sondern überlappen sich diffus und diskordant. Sie sind gewissermaßen ko-existent (vgl. Abbildung 4.4). In dem Prozess der Symbolisierung sind die Bilder so auch aufeinander bezogen. Das heißt, ihr bildlicher Sinn ergibt sich weniger aus einem geschlossenen inneren Darstellungsgehalt als vielmehr aus den wechselseitigen Relationen der Kontextualisierung (vgl. Breckner 2010, S. 34f.).

Die in Verbindung mit einem Bild dargestellte Bildunterschrift bzw. Verlinkung benennt typischerweise nicht das gezeigte Objekt als solches, sondern eine angebotene Leistung als transitive Prozedur (z.B. »Brustvergrößerung« oder »Faltenunterspritzung«). Eingezeichnete Schnittlinien oder chirurgische Instrumente, die Hinweise auf zukünftige Körperöffnungen geben, finden sich dazu nur in seltenen Fällen im Bildmaterial. Damit ergibt sich eine Leerstelle zwischen dem bildlich Gezeigten und dem nominell Benannten. Nicht das technische Verfahren oder die zwischenmenschliche Situation ist zu sehen, hingegen wird ein Körperausschnitt als das unmittelbare Endergebnis des sprachlichen Prozesses suggeriert.

In einer zusammenfassenden Beschreibung ergibt sich folgendes Gesamtbild: Der spezifisch weibliche, weiße, schlanke, junge und unversehrte Körper wird über den Ausschluss von Körperbildvariationen als modifizierbarer Generalkörper gezeigt. Dieser Bildkörper wird über die wiederkehrenden Prinzipien der Kontextlosigkeit, Fragmentierung und Multiperspektivität als »Rohstoff« (Villa 2013a) inszeniert. Hierfür sind sowohl die Komposition der Bilder in ihrer Gesamtwirkung als auch die sprachlichen Betitelungen der einzelnen Bilder konstitutiv. Betrachtenden wird der kosmetisch-chirurgische Körper gestaltungstechnisch als Produkt begreifbar und greifbar gemacht, indem die Körperteile ohne klare innere Relation oder funktionelle Beziehung zueinander gezeigt werden. Damit ist verknüpft, dass einzelne Körperelemente aus dem konzeptionellen Gesamt ausgegliedert erscheinen – sie sind in diesem Sinne als »Bodies without Organs« (Deleuze/Guattari 2013) zu sehen. Genauer wird der weibliche Geschlechtskörper in der visuellen Anordnung zur Körpermasse – auf der anderen Seite dramatisiert das klassifizierende Bildraster mit der Zuweisung von Verfahrensarten eine rigide zweigeschlechtliche Ordnung als Herstellungslogik.

Die Körperbilder lassen sich dementsprechend als Zukunftsprojektionen beschreiben, die losgelöst von einer konkreten zeiträumlichen Verortung etwas antizipieren. Nicht der zu modifizierende, pathologische Körper, also das Vorher-Bild, sondern ausschließlich der erlangbare, zukünftige Körper wird als Nachher-Bild im Material ge-

Abb. 4.4: Screenshot der Unterseite Leistungen, (beautymedclinic 2014)



zeigt.³¹ Als zeitliche »Vorbilder« (Macho 2011) vergegenwärtigen die Körpausschnitte

31 Im deutschen Kontext sind Vorher-Nachher-Fotografien im Gegensatz zu den USA und anderen Ländern verboten. Das Darstellungsformat geht auf die 1840er Jahre zurück, in denen die Rekonstruktion der versehrten Gesichter des Zivilkriegs in den USA durch den Chirurgen Gordon Buck

dazu das, was noch nicht da ist. Damit korrespondiert hinsichtlich der Problembeschreibungen auch, dass ›Abweichendes‹ oder gar ›Hässliches‹ nicht zu sehen ist. Das Bildmuster basiert auf einer weitgehenden Abwesenheit von Krankheits-Symbolen oder Hinweisen auf Schmerzen, Körperöffnungen, Blut, Schwellungen und Narben.

Aus dieser Blicktechnik ergibt sich ein reflexives Verhältnis zu den spezifisch verkörperten Betrachtenden. Das wiederkehrende Darstellungsprinzip basiert darauf, dass die ausgestellten Körperfragmente einen ästhetischen Objektcharakter aufweisen, der zu den Körpern vor dem Bildschirm ein Potenzial vorführt. So wird die körperliche ›Unordnung‹, die sich aus den Bildfragmenten im Website-Ensemble ergibt, mit den Bildtiteln zugleich analytisch klassifiziert. Die Anordnung der unbestimmten Einzelteile in einem Raster, das auf einzelnen Bildsegmenten basiert, führt die Körperfragmente so als Handlungsressourcen auf.

Die visuelle Körperinszenierung auf den kosmetisch-chirurgischen Websites knüpft damit an die ikonografische Genealogie der historischen Tableaus an (vgl. Kap. 4.2.1). Indem die Bildobjekte in der Regel zentralperspektivisch ausgebreitet werden, erscheinen sie wie fleischliche Dinge in einem virtuellen Schaufenster. In diesem Zusammenhang werden die Körperteile oftmals mit dem Farbkonzept zusätzlich hervorgehoben. Es wirkt so, als würden die Körperteile vor dem mehrheitlich weißen Hintergrund in einem Bildraum schweben, der als (soziales) Vakuum angelegt ist. Während bildthematisch also ein partikularer Körper als allgemeines Ideal inszeniert wird, legt die Zerstückelung der Körperbezüge einen unmittelbaren Zugriff nahe.

Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die Auswahl-Menüs auf den Homepages, die häufig über Bild-Verlinkungen dargestellt werden. Die hypermodalen Körperbilder lassen sich auch als Indexzeichen beschreiben, die in Verbindung zu den jeweiligen Inhalten der Unterseite stehen (vgl. Meier 2005, S. 123). Die Linkfunktion wird dabei über die ikonische Hand angezeigt, die der Cursor annimmt, wenn er über den Bildkörper geführt wird. Einzelne Körperfragmente stehen so als quasi-greifbare Items in einem interaktiven Bezug zu dem Verhalten der Browsenden. Aus dem Zusammenspiel der visuellen Körperaufteilung mit den sprachlich anzeigenden Semantiken ergibt sich so eine Karte virtueller Machbarkeiten, die mit dem bewegten Cursor nachvollzogen werden können. Den überlappenden Körperbildern auf der Homepage folgt in der Regel die Hyperlinkstruktur, die um die verschiedenen Körperprozeduren verschachtelt ist. Das heißt, die Auswahlhandlungen durch die Website-Nutzenden vollziehen sich entlang der fragmentierten Körperregionen, die auch in den Hyperlink-Titeln keinem integrierten Gesamt entsprechen (z.B. ›Brust‹, ›Gesicht‹, ›Körper‹, ›Für Ihn‹).

Das visuelle Ensemble der Körperausschnitte ist somit darauf ausgelegt, dass das klassifizierende und anweisende Zeigen am Bildkörper durch Browsende nachvollzogen wird. Indem die Körperbilder verbo-visuell in der interaktiven Website-Oberfläche als Auswahlmöglichkeiten inszeniert werden, sind sie konstitutiv in die narrativen Motivationsbeschreibungen eingewoben. Das browsende Anklicken der visuellen Körperfrag-

dokumentiert wurden (vgl. Hurst 2015). Kosmetische Chirurgen adaptierten den Bildvergleich, indem sie die Nachher-Bilder durch die Belichtung leicht anpassten, um den Aspekt der Transformation zu betonen (vgl. Gilman 1999, S. 39f.). Im Untersuchungsmaterial sind Vorher-Nachher-Bilder häufig unauffällig in die Darstellung von Beratungssituationen eingebaut (vgl. Kap. 7.7).

mente vollzieht so einen symbolischen Zugriff auf die jeweilige Körperregion und stellt mit dem Aufruf konzeptionelle Assoziationsketten her (vgl. Howells/Negreiros 2012, S. 292). Der bilddiskursive Aufbau der Websites steuert damit die Wirklichkeitsbezüge der Betrachtenden an: Die inszenierte Gleichzeitigkeit von visueller Rohstoffisierung und kategorischer Rasterung, in die Browsende als Bildteilnehmende praktisch einbezogen sind, bringt den machbaren Körper der kosmetischen Chirurgie als »beteiligte Wahrheit« (Huemer 2014, S. 257) hervor.

Es lässt sich festhalten, dass die digitalen Bilder der Websites insofern flach sind, als dass sie keine biografischen Markierungen aufweisen und wirkungsästhetisch auf die glänzende Hautoberfläche ausgerichtet sind. Dennoch appellieren sie zugleich an den Eindruck von Unmittelbarkeit und Tiefe, indem sie als Wahrnehmungsschemata funktionieren. Dies steht mit der Konzeption der Bilder als ästhetische Objekte in Zusammenhang, die auf einer informationstragenden Rolle der Browsenden basieren. Die Präsenz der körperlichen Bildobjekte auf den Websites spricht dazu die »synthetic sisterhood« (Talbot 1995) der Diskursfigur »viele Frauen« an, die narrativ auf den eigenen Körper ausgerichtet ist.

Narrative Darstellungen und Bildhandlungen

In der Interaktionsstruktur der typischen Bildermuster stellen die Blickrichtung und die Gestik der gezeigten Personen die wichtigsten Erkennungsmerkmale dar, über die imaginäre Verbindungen zu den Bildbetrachtenden hergestellt werden. So impliziert etwa die Wahl der Aufnahme-Perspektive und des Winkels soziale Nähe- und Distanzverhältnisse (vgl. Kress/van Leeuwen 2006, S. 124). Wie bereits erwähnt, ergibt sich aus der Materialanalyse über die Abwesenheit von Blicken und Aufnahmen ohne Gesicht (*headless shots*) zum einen eine Objektbeziehung zu den dargestellten Körperteilen (vgl. Harvey/Ringrose 2015, S. 360). Zum anderen werden die dargestellten Körper häufig in frontaler Nahaufnahme gezeigt, so dass sie Betrachtende in das Bildgeschehen involvieren.

Während die gezeigten Bilder mehrheitlich kaum narrative Züge tragen, lassen sich für einen Teil der Bilder im Diskursmaterial weitere Interaktions- und Handlungsbezüge beschreiben. Dafür sind insbesondere die dargestellten Handlungsumstände wie das soziale Setting und die transaktionalen Vorgänge, also die am Bild erkennbaren Veränderungsprozesse, relevant (vgl. Kress/van Leeuwen 2006, S. 59f.). So sind im Gegensatz zu der visuellen Inszenierung der ausgestellten Körperobjekte in den narrativen Darstellungen Personen oder Personengruppen zu sehen, die in weltlichen Umgebungen (inter-)agieren.

Im Materialgesamt finden sich vor allem konzeptionelle Strand- und Urlaubs-Szenarien, in denen Menschen in Badebekleidung und sommerlichen Outfits gezeigt werden (vgl. Kap. 5.4). Zudem finden sich Wellness-Szenarien wie beispielsweise Personen, die in Bademänteln auf einer Hotel-Liege zu sehen sind oder die vor einer Sauna stehen. Zusammengenommen wird in diesen Fällen bildthematisch auf eine Auszeit von (körperlichen) Alltagsroutinen angespielt. In den narrativen Darstellungen steht der Körper so als genussvolles Phänomen im Vordergrund (vgl. Kap. 5.4). Dafür sind insbesondere die bildlichen Aspekte der lachenden Mimik, der Kleidung als sinnlicher

Körperbezug sowie das Zusammenspiel von Körper, Wasser und Wind bedeutsam. Neben den Inszenierungen von sinnlichen Körpermomenten wird in einigen Szenen mit mehreren abgebildeten Personen zudem die soziale Sichtbarkeit als ›Körper für andere‹ hervorgehoben.

In diesem Zusammenhang lassen sich die Bilder von Gesichtern im Kontext der dargestellten Behandlungssituationen als Versprechen auf ein somatisches Vergessen lesen. Die in Verbindung mit den geschlossenen Augen aufgeführten in sich gekehrten Gesichtsausdrücke zwischen Wach- und Schlafzustand scheinen in Relation zum Text-Narrativ einen anästhesierten Zustand im Sinne von ›Nicht-Erfahrung‹ und ›Trauma-Bewältigung‹ (vgl. Heyes 2020, S. 8f.) zu suggerieren. Mehrheitlich wird das affektive Erleben der Patientin als entspannt oder gelöst angezeigt. Es wird so ein sinnlicher Prozess nahegelegt, mit dem die soziale Kontrollabgabe in der Behandlungssituation – das zeitliche Dazwischen – bilddiskursiv als lustvoll kodiert wird.

Das Narrativ der Selbst-Realisation durch kosmetische Chirurgie wird damit auch als mentale Coping-Strategie bebildert, die thematisch an Wellness-Diskurse anknüpft (vgl. Duttweiler 2005, 2004). Das diskursive Bildangebot inszeniert die kosmetisch-chirurgischen Praktiken als Fluchtmomente (Sich-Fallen-Lassen) zu den äußerlichen Bedingungen der aktiven Selbst-Verantwortung. Wie die Diskursstranganalyse zu den Gesichtsmodifikationen verdeutlicht, wird dieser bildthematische Aspekt besonders in Bezug auf das Problemnarrativ der affektiven Erschöpfung relevant gesetzt (vgl. Kap. 5.2).

Motive des anweisenden Zeigens

An die Gesichtsausdrücke als mimisches Narrativ der Auslöschung schließen weitere Bildmotive an. Diese lassen sich in Anlehnung an die bekannte Studie von Erving Goffman (1979) zu den geschlechtsbezogenen Darstellungskonventionen in der Werbefotografie als »small behaviors« (ebd., S. 24) bezeichnen. Neben den auch von Goffman beschriebenen diversen Akten der Selbstberührung, bei denen die Bildprotagonistinnen sich selbst mit den Fingerspitzen sanft zu streicheln scheinen, sind wiederkehrende Gebärden im Bildmaterial erkennbar. Darunter lassen sich insbesondere vier Gesten des anweisenden Zeigens beschreiben, also dargestellte Handlungen, die in Bezug auf Betrachtende einen auffordernden Charakter tragen. Dieser wird dadurch bedingt, dass die Bilder einen reflexiven Nachvollzug andeuten und im Akt des Zeigens an etwas erinnern. Auf folgende Bildhandlungen aus dem Material trifft dies zu:

Der Kniff in den Bauch bzw. den Oberarm

Es ist zu sehen, wie Zeigefinger und Daumen eine Hautfalte hervorheben. In der Regel wird die Handlung an einem schlanken Körper, Torso oder Armausschnitt, ohne Personengesicht gezeigt. Der reflexive Gehalt der Darstellung lässt sich darin verorten, dass ein Körperfett- bzw. Hautüberschuss sichtbar gemacht wird.

Die Vermessung der Hüfte

Ähnlich wie bei der Kniff-Handlung ist in diesem Bildmotiv lediglich ein schlanker Tailenausschnitt zu sehen, um den ein Maßband geschlagen wurde. Das Band wird in der

Regel mit einer Hand nach vorne hin festgehalten. Es wird also eine selbstgetätigte Körpervermessung gezeigt, deren numerisches Ergebnis im Detail nicht zu erkennen ist. Auch hier liegt ein reflexiver Wiedererkennungswert in der gezeigten Bildhandlung. Im Bildmotiv wird implizit die subjektive Auslegung der hinter dem Mess-Akt stehenden Normen angezeigt.

Das Hochziehen der Stirn-Wangen-Partie

In dem wiederkehrenden Bildmotiv ist eine Frau zu sehen, die mit beiden Händen die eigene Wangen- und Stirnhaut nach oben zieht. Die gezeigte Handlung nimmt etwa auf eine Situation vor dem Spiegel Bezug, in der die Akteurin einen Vorher-Nachher-Vergleich am eigenen Gesicht vollzieht. Die Situation spielt damit auf eine simulierte Gesichtsstraffung an.

Das Erasten der Brust

In diesem Bildmotiv wird die Handlung einer Selbstberührung der weiblichen Brust gezeigt. In mehreren Varianten wird dargestellt, wie eine Hand den unteren Brustrand ertastet bzw. eine Brust mit der Hand festgehalten wird. Im Vordergrund steht damit ein haptischer Formbezug, der auf die Straffheit des Körperteils ausgerichtet ist. Da auch in diesem Bildmotiv kein Gesicht gezeigt wird, liegt ein reflexiver Aspekt auch darin, nachzuvollziehen, wie sich das Körperteil für andere anfühlt.

Auf die gezeigten Handlungen wird in den verbalsprachlichen Beschreibungen nicht explizit Bezug genommen. Sie füllen so eine konzeptionelle Lücke, die darin liegt, dass die Bildmotive prä- und post-chirurgische Zustände zusammenführen. So sind die Bildhandlungen des anweisenden Zeigens in dem Sinne transaktional, als dass sie implizit auf einen Zustand der Normabweichung anspielen und gleichzeitig einen Veränderungsprozess am normativen weiblichen Körper sichtbar machen. Das alltagspraktische Wissen zum eigenen Körper, auf das die gezeigten Handlungen rekurren, wird mit dem visuellen ›Körperbeweis‹ als gemeinsame Schnittmenge behauptet. Die kosmetisch-chirurgischen Bildmotive des anweisenden Zeigens lassen sich in dieser Hinsicht als visuelle Selbst-Bildungstechniken beschreiben. Korrespondierend zu den sprachlichen Körperbildern (vgl. Kap. 4.3) liegt der normative Effekt der Bilder darin, dass sie den visuell geschulten Blick als selbst-diagnostische Praxis anzeigen.

Symbolische Bildkodes: Zur visuellen Konstruktion des ›guten Geschmacks‹

Der mit den anweisenden Bildgesten veranschaulichte Sachverhalt adressiert eine praxislogische Ebene, die als ikonische Pose, das heißt als eingefrorene Körperhaltung dargestellt wird. Die menschlichen Gebärden konnotieren damit bildliche Motive, die mit weiteren Bildelementen im kosmetisch-chirurgischen Diskurs verwoben sind. Während die narrativen Szenen im Bildmaterial auf außeralltägliche Situationen des ›guten Lebens‹ und einen damit assoziierten Lebensstil hindeuten, stellen symbolische Bildkomponenten und Objekte assoziative Bezüge zu den kosmetisch-chirurgischen Praktiken her. Wie die Materialanalyse verdeutlicht, sind im Bilddiskurs zwei wiederkehrende Motivstränge präsent: Zum einen werden auf den Websites immer wieder spezifische

Pflanzen bzw. Blüten abgebildet, zum anderen finden sich Bildelemente und Zitate historischer Kunstwerke und Artefakte. Beide Bildstrategien kreieren einen vermeintlich »legitimen Geschmack« (Bourdieu 1987, S. 36), der allerdings auf mehrheitsfähige Ideale des Schönen und Ästhetischen ausgerichtet ist.

In Bezug auf die gezeigten Bildobjekte lassen sich zunächst regelmäßige Motive benennen. Das Bildrepertoire umfasst Blüten, Blätter und Früchte von Zier- und Zuchtpflanzen, die als kulturelle Symbole für ›Schönheit‹, ›Anmut‹, ›Sexualität‹ oder ›Spiritualität‹ kodiert sind. Im Einzelnen werden Orchideen, Lilien, Rosen, Flamingoblumen, Strelitziablüten, Lotusblüten, Bambusstämme, ein Bonsaibaum, das Blatt der Monstera sowie Äpfel gezeigt. Als einziges Tier wird in wenigen Fällen zudem ein Schmetterling abgebildet, womit das Narrativ einer erfolgreichen Metamorphose im Diskurs angedeutet wird.

Auffällig ist, dass einige Symbole wie Orchideen und Lilien im gesamten Spektrum der Verfahren sowohl einzeln als auch in direkter Verbindung zu den oben beschriebenen Körperbildern sichtbar sind. Dabei werden lediglich Frauenkörper mit den Pflanzenobjekten, insbesondere Blüten, kontextualisiert. Wie Anna-Katharina Meßmer (2017) zum diskursiven Bildfeld der weiblichen Genitalchirurgie aufzeigt, deuten Lilien »symbolisch das weibliche Geschlecht an, ohne es faktisch zu zeigen« (ebd., S. 155). Als polyseme Motive bringen die Blütenbilder konzeptionell unterschiedliche Bedeutungsebenen mit den angebotenen Verfahren in Verbindung.

Die diskursive Funktion der floralen Chiffren liegt so in ihrer Referenzialität auf ein allgemeines Wissen, das durch den positiven Bilddiskurs konstituiert ist. Das heißt, die symbolischen Objekte stellen eine produktive Nähe der angebotenen Praktiken zu Natur- und Exotismus- sowie damit verwobenen Wellness-Diskursen her (vgl. Duttweiler 2004). Die Elemente lassen sich insofern als künstlich-gewendete Naturkomponenten beschreiben, als dass sie nur durch kulturelle Verständigungszusammenhänge Sinn ergeben. Insbesondere Blumen werden hinsichtlich ihres symbolischen Wertes als dinghafte Sprache gedeutet, die »Wissen und Ästhetik, Natur und Kultur« (Kranz et al. 2016, S. 18) kommunikativ überbrückt. Die bildliche Synthese, die Blumen also als symbolische Bindeglieder vollziehen, ist mit Blick auf den kosmetisch-chirurgischen Diskurs insofern für das rhetorische Gebot der ›Natürlichkeit‹ im Ergebnis der Verfahren wie auch die damit verwobene soziotechnische Kulturzugehörigkeit relevant (vgl. Kap. 5.3).

Die diskursiven Pflanzenreferenzen führen letztlich einen normalisierenden Charakter auf, der in ihrem Anblick als ästhetisch-kodierte Bildobjekte liegt (vgl. Bataille 1985, S. 10f.). Deutlich wird dies auch mit Blick auf die wenigen negativ-kodierten Symbole im Material. So deuten lediglich verwelkte Blätter, als Bildmetapher für die Hautalterung, sowie ein Hundewelp mit einem faltigen Fellüberschuss den problematisierten Körper im Bilddiskurs an. Andere flankierende Bildobjekte wie Injektionsnadeln, Brustimplantate, Absaugkanülen und Pflaster rahmen die Websites ähnlich wie das hybride Wortregister symbolisch als kosmetisch-chirurgischen Kontext.

Im visuellen Muster der Websites lässt sich hieran anschließend ein zweiter Bilddiskursstrang identifizieren. Dieser schließt an die historische Genealogie der kosmetisch-chirurgischen Selbstthematizierung als eine Form des Kunsthandwerks und der Bildhauerei an (vgl. Hurst 2015, S. 57f.). Im Rekurs auf eine eigene Geschichte werden

diverse Bildelemente in das Website-Design eingebunden, die das Angebot im Sinne von visuellen Zitatstrategien historisieren. Bei genauer Betrachtung handelt es sich um Skulpturen, Fresken und Gemälde, die mehrheitlich der griechisch-römischen Antike und der Renaissance entstammen oder an diese angelehnt sind.³² Die Bebilderungen im Material umfassen insbesondere Abbildungen von Statuen, die in Ausschnitten oder als Torsi gezeigt werden und so an das Prinzip der visuellen Fragmentierung anknüpfen. Daneben sind zu sehen: altgriechische Fresken, das Gemälde »Geburt der Venus« (Botticelli ca. 1485/86), die Statue »David« (Michelangelo ca. 1501/04) sowie das Skulpturenensemble »Der Kuss« (Rodin 1880).

Das visuelle Diskursfeld rückt die angebotenen Praktiken so in eine semantische Nähe zu künstlerischen Traditionen. Die visuelle Inszenierung kreiert das Bild eines »abendländischen« Selbst-Verständnisses, das ein Streben nach ästhetischen Werten als allgemein menschliche Zivilisationskomponente zu erkennen gibt. In den ästhetischen Referenzen liegt somit ein performativer Duktus, mit dem die angebotenen Praktiken der kosmetischen Chirurgie als das Ergebnis einer langen kontinuierlichen Geschichte erscheinen. Diese erstreckt sich demnach über mehrere tausend Jahre (vgl. Covino 2004, S. 50).

Im visuellen Rekurs auf das Kunsthandwerk und die Bildhauerei lässt sich ein historisch gewachsener Erzählstrang ausmachen, mit dem die Chirurg_innen sich als schöpferische Modelleur_innen beschreiben, die den Körper unter vermeintlich universellen ästhetischen Gesichtspunkten formen (vgl. Hurst 2010, S. 275). Das Modell der kosmetisch-chirurgischen Künstler_innen kam nach Uta Kornmeier (2012) erst zur Mitte des 20. Jahrhunderts auf. Neben dem medizinischen Referenzsystem wurde hierüber die Zweckperspektive der kosmetisch-chirurgischen Verfahren abgesichert und in einen Sinnzusammenhang mit den Deutungsfolien »Schönheit« und »Ästhetik« gestellt. Die Verweise auf die »Schönen Künste« weisen die jeweiligen Chirurg_innen demnach als ästhetische Expert_innen aus.³³

Dabei lässt der visuelle Index im Material spezifische Traditionslinien erkennen, die für vermeintlich erprobte Parameter der Kulturgeschichte wie etwa der Goldene Schnitt und weitere Proportionsregeln stehen. Nach Kornmeier (ebd.) liegt dem das konservative bürgerliche Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts zugrunde, das die klassische Antike und die Renaissance zu allgemeinen Idealen erhebt. »Dabei werden moderne, abstrahierende oder psychologisierende Kunstrichtungen ausgeblendet. Wenn also von »artists« oder »the figure artist« die Rede ist, beziehen sich die Chirurgen immer nur auf einen kleinen Ausschnitt der Kunstgeschichte.« (ebd., S. 35)

Im Anschluss an den eurozentrischen Kanon kulminiert kosmetische Chirurgie in der gegenwärtigen Ära als zeithistorisch universelles Projekt. Die kunstgeschichtliche

32 Zu den klassisch-antiken Bildfragmenten lässt sich das Emblem der Fachgesellschaft DGPRÄC zählen, das den beschädigten Kopf einer klassisch antiken Skulptur integriert und auf nahezu allen Websites zu sehen ist.

33 Dies zeigt sich korrespondierend dazu in vielen Fällen auch an der Inszenierung der Praxis- und Warteräume als atmosphärisch-fotografische Ensembles aus *Interior Design*-Elementen, Kunstobjekten und Altbauchic. Im Gegensatz zu den Angebotsbeschreibungen, die voller Körper sind, zeichnen sich die Abbildungen der Warteräume durch die Abwesenheit von Körpern und Personen, das heißt eine umgekehrte Innen-Außen-Relation aus Raum und Körpern, aus.

Anbindung verwurzelt technologische Entwicklungen und die Ausdifferenzierung der Verfahren in weitere Anwendungsgebiete. Ein bedeutsamer Aspekt liegt dementsprechend in der Rekontextualisierung der materialen Praktiken im Operations-Geschehen. Mit der Konzeption des Körpers als eine Art Fleisch-Skulptur geht zum einen einher, dass die Vorgänge primär visuell kodiert sind und in Bezug auf das Ergebnis am vermeintlich zeitlosen Geschmack des Allgemeinen orientiert scheinen. Zum anderen wird mit dem Angebot nicht etwa das Schneiden oder Bluten, sondern ein Formen und Modellieren assoziiert (vgl. Fraser 2003, S. 135). Der weibliche Körper erscheint im Verweis auf das Künstler_innen-Modell als formbares und passives Objekt.

Im Effekt führen die künstlerischen Referenzen also einen ästhetischen Wertemaßstab in das diskursive Feld der kosmetischen Chirurgie, mit dem zwischenmenschliche Machtfacetten überfärbt und zugleich subjektive Interpretationsspielräume für die Chirurg_innen eröffnet werden: »Thinking of the surgeon as an artist or sculptor acknowledges the surgeon's subjectivity and the possibility that a surgeon might have a particular ›style‹ of nose or labia minora and majora.« (Hurst 2010, S. 276)

Die historisierenden Bildfragmente und Repliken stellen damit doppelte Sinnbrücken dar: Zum einen plausibilisieren sie die Praxis im Sinne einer historischen Tradition, die an vermeintlich universellen Körpermodellen orientiert ist. Zum anderen erfüllen die Skulpturen als Brücken-Medien zwischen körpermodifizierender Praxis und menschlichem Körperbild ideologische Funktionen (vgl. Winter 2006, S. 11f.).

Dies zeigt auch Maren Möhring (2004) in ihrer Studie zu den Lebensreformbewegungen im frühen 20. Jahrhundert auf. Demnach dienten antike Statuen als Vorbilder für die anerkannten Verhaltensweisen einer so gedeuteten richtigen Lebensführung. Das dafür konstitutive Prinzip der Selbstregierung leitete die eigene Körperformierung als Annäherung an die skulpturalen Ideale an. Im Rekurs auf die antiken Statuen und ihren spezifischen Körperformen wurden nach Möhring rassifizierte biologische und ästhetische Diskurse zu einem bioästhetischen Wertekomplex zusammengeführt (vgl. ebd., S. 20f.). Dies spricht die von Foucault (1983) beschriebene anatomo-politische Seite der Biomacht an, die auf die regulierende Kontrolle und Zurichtung der Körper unter der Richtschnur des kollektiven Wohls und der allgemeinen Kapazitätssteigerung ausgerichtet ist.

Die mit den diskursiven Bildern verwobene visuelle Normalisierung lässt sich daran angelehnt unter dem Blickwinkel der hegemonialen Körperpolitik lesen. Auch die Fotoskulpturen im Material erinnern an das Prinzip der »Marmorleiber« (Möhring 2004), das an der selbstgeführten Körperbildung unter der anthropologischen Idealnorm orientiert ist. Diese liegt neben dem athletischen Körperbau in der hyperweißen, glatten Marmorhaut, die als ideologisches »carrier-attribute« (Kress/van Leeuwen 2006, S. 229), also symbolischer Träger von konzeptionellen Eigenschaften, funktioniert. Im Zusammenspiel mit rassifizierten Farbordnungen wird dementsprechend die Position der weißen Hautfarbe als bioästhetische Errungenschaft mit dem Website-Design materialisiert (vgl. Kap. 6.6).

Die Bildlichkeit der Skulpturen schafft im Diskurs so körperbezogene Vergleichsgrößen »zwischen Realität und Virtualität« (Winter 2006, S. 28). Diese sind über die Motivationsbeschreibungen mit diversen Bedeutungsbezügen belegt, die häufig als emotionale und soziale Transformationen ausgelegt werden. Die Hautoberfläche wird dazu

als manipulierbare »surface imagination« (Hurst 2015) gezeigt, also als Fantasie einer Körperoberfläche, die über die quasi-fotografischen Bildobjekte ausgehandelt und in der kosmetisch-chirurgischen Praxis verankert wird.

Die historisierenden Bildfragmente visualisieren die kosmetisch-chirurgischen Praktiken entsprechend darüber, dass ein spezifisches Sehen mit der Website-Oberfläche angesteuert wird. Insgesamt wird dies am kosmetisch-chirurgischen Bildfeld dadurch deutlich, dass die fragmentierten Körperbilder mit Blick auf die dargestellten Posen häufig skulptural und erstarrt erscheinen. An vielen Bildern wird dazu der »Eindruck des Leblosen betont« (Silverman 1997, S. 407). Es liegt nahe, dass die Bilder auf die szenische Betrachtung des eigenen Körpers als Objekt der Kamera ausgerichtet sind. Die Körperposen machen die eigene Positionierung als Körper im Feld des Visuellen bewusst, indem sie auf die Vorstellung hin strukturiert sind, wie man sich als Foto betrachtet. Wie Roland Barthes es formuliert, wird der eigene Körper unter der fotografischen Blicktechnik im Voraus als bildliche Pose nachvollzogen: »Once I feel myself observed by the [camera] lens, everything changes: I constitute myself in the process of ›posing‹. I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image.« (Barthes 1981, S. 10; zit.n. Wegenstein/Ruck 2011, S. 40)

Abb. 4.5: Screenshot der Homepage, (dr-niermann 2014)



Wie am obigen Bildauszug (Abbildung 4.5) erkennbar ist, überlagern sich die visuellen Diskursstränge regelmäßig als Bildfragmente im Gesamtbild der Websites. So wird einerseits der »klassische« Geschmack mit dem Kopf von Michelangelos David-Statue angezeigt, mit dem die angebotene Praxis zudem in genealogische Nähe zur Bildhauerei gerückt wird. Daneben lassen sich die weiblichen Körperfragmente identifizieren, die im Bildraum mit der Abbildung einer Lilienblüte symbolisch kodiert sind. Sie erscheinen ansonsten aus dem sozialen Kontext ausgegliedert.

Zusammengenommen lassen sich an dem Beispiel sowohl die Geste der selbstvergessenen Berührung wie weitere Körperposen des anweisenden Zeigens identifizieren,

die mit dem perspektivischen Ausschnitt der Bilder sexualisiert erscheinen. Aus dem relationalen Verhältnis von Statuen- und Körperbildern ergeben sich somit Begegnungen des »Vor-gesehenen« (Silverman 1997, S. 412), die sich im Modus der Pose treffen. Ihre diskursive Funktion lässt sich in einem fotografischen Blick verorten, der Betrachtende praxislogisch einwickelt, indem er den kosmetisch-chirurgischen Körper als austauschbares Bildzitat beschreibt.

Anhand der symbolischen und historisierenden Bildbezüge wird letztlich eine ästhetikbezogene Konstruktion deutlich, die sich insgesamt an eine bestimmte Konsumgemeinschaft richtet. Die visuellen Kodes verweisen dazu auf einen anerkannten »mittleren Geschmack« (vgl. Bourdieu 1987, S. 37f.), der vor der angerufenen Mittelklasse stilisiert wird. Die Bildobjekte verweisen auf ein visuelles Repertoire an bekannten, legitimen und mehrheitsfähigen Ästhetik- und Schönheits-Bezügen. Am Beispiel (Abbildung 4.5) lässt sich dazu aufzeigen, wie die visuelle Symbolisierung der kosmetisch-chirurgischen Praktiken mit der sprachlichen Strategie eines Oscar Wilde-Zitats zusammenspielt.

Bei der Sichtung der Websites fällt korrespondierend dazu auf, dass wiederkehrend einzelne Sätze von Philosoph_innen und Schriftsteller_innen zitiert werden. Inhaltlich legen die Zitate eine ästhetizistische Auffassung nahe, die das Ziel von Kunst an die Darstellung von Schönheit knüpft und die kosmetische Chirurgie intellektualisiert. Hiermit ist ein höheres Bildungsniveau angesprochen: Auch sprachlich werden immer wieder kanonisierte Werke der klassischen Antike (Aristophanes, Aristoteles, Cicero, Platon), sowie Literaten der Weimarer Klassik, der Romantik und des Ästhetizismus (Goethe, Schiller, Novalis, Byron, Emerson, Wilde, Tolstoi, Strindberg, Morgenstern) zitiert. Daneben finden sich weitere kulturgeschichtliche und philosophische Zitate von Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Auguste Renoir, Gustav Heinemann sowie dem Dalai-Lama. Ein Zitat von Eleanor Roosevelt zum »Wert der Schönheit« stellt zu den ansonsten männlichen Autoren eine Ausnahme dar.

Insgesamt wird im Untersuchungsmaterial ein namentliches Rezeptionsmodell zu einigen der bekanntesten Werke der Literatur- und Philosophiegeschichte erkennbar. Ähnlich wie die bildlichen Skulptur-Referenzen bringen die Sinnzitate mehrheitlich eine (deutsche) bildungsbürgerliche Schöngestigkeit zum Ausdruck. Damit werden die angebotenen Praktiken in den Kontext einer intellektuellen Tiefenstruktur gestellt und die Zeitlosigkeit ihrer ästhetischen Ideale suggeriert. Die kulturellen Reminiszenzen erscheinen unauffällig, da sie auf ein universelles Modell anspielen. So werden ausschließlich solche Aussagen zitiert, die in politischer Hinsicht unproblematisch sind: »In general, beauty is featured as a centuries-old, apolitical pursuit, unrelated to cultural, racial, or gendered hegemony.« (Covino 2004, S. 53)

4.3 Zusammenführung

Ziel dieses Kapitels war es, die Ergebnisse der Struktur- und Überblicksanalyse zu den diskursiven Plausibilisierungen der kosmetischen Chirurgie vorzustellen. Dazu wurde zunächst ein genretheoretischer Blickwinkel auf die untersuchten Websites nachvollzogen. Die Annäherung an die kommunikativen Ziele, die hypertextuelle Sprachqualität